



Poïétique mémorielle. Le Jardin des langues, Gérard Macé

François Bernard

► To cite this version:

François Bernard. Poïétique mémorielle. Le Jardin des langues, Gérard Macé. Littératures. 2011. dumas-00605359

HAL Id: dumas-00605359

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00605359>

Submitted on 1 Jul 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Poïétique mémorielle. Le Jardin des langues, Gérard Macé

François Bernard

► To cite this version:

François Bernard. Poïétique mémorielle. Le Jardin des langues, Gérard Macé. Littératures. 2011. dumas-00605359

HAL Id: dumas-00605359

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00605359>

Submitted on 1 Jul 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Poïétique mémorielle
Le Jardin des langues, Gérard MACÉ.

Mémoire de recherche pour le Master 1 « Littératures » (18 crédits)

Présenté par :
François BERNARD
Le 27 juin 2011

Directeur de recherches :
Mme Dominique Massonnaud
Maître de conférences

2010-2011

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Poïétique mémorielle
Le Jardin des langues, Gérard MACÉ.

Mémoire de recherche pour le Master 1 « Littératures » (18 crédits)

Présenté par :
François BERNARD
Le 27 juin 2011

Directeur de recherches :
Mme Dominique Massonnaud
Maître de conférences

2010-2011

Table des matières

Introduction	p. 6
1. <u>Hermétisme d'une forme pensée, la mémoire entravée</u>	p. 8
1.1 <u>Typographie d'une écriture mémorielle</u>	p. 8
1.1.1 Ponctuation	p. 8
1.1.2 Parenthèses	p. 12
1.1.3 L'italique	p. 15
1.2 <u>Complexité d'une transposition des processus de remémoration</u>	p. 18
1.2.1 Fermetures syntaxiques, ouvertures interprétatives	p. 18
1.2.2 Une langue occulte	p. 22
1.3 <u>Une écriture aux traits oniriques</u>	p. 27
1.3.1 Par les mécanismes freudiens du rêve	p. 27
1.3.2 Corrélation avec les arts divinatoires	p. 30
2. <u>Dynamiques de réactualisation de la mémoire individuelle</u>	p. 33
2.1 <u>Stratégie autobiographique</u>	p. 33
2.1.1 Les voix de l'enfance	p. 33
2.1.2 Par la dialectique œdipienne	p. 36
2.2 <u>Stratégie figurale de l'individu</u>	p. 38
2.2.1 Spatiale	p. 38
2.2.2 Anthropomorphique	p. 41
2.3 <u>Stratégie de l'imperfection</u>	p. 44
2.3.1 La Claudication	p. 44
2.3.2 Inefficacité narrative et anthropophagie	p. 47

3. <u>Perspectives externes de l'objet artistique et mémoriel</u>	p. 51
3.1 <u>Mise en corps d'une métapoétique</u>	p. 51
3.1.1 L'écriture organique	p. 51
3.1.2 Un principe de traduction artistique	p. 56
3.2 <u>Dialectique du mouvement</u>	p. 61
3.2.1 Physique	p. 61
3.2.2 Temporel	p. 64
Conclusion	p. 68
Bibliographie	p. 69

Introduction

Gérard Macé publie *Le Jardin des langues*, son premier recueil, en 1974, où il livre une prose poétique intime et tranchante dont la forme novatrice va surprendre les habitués du genre. Les cinquante textes qui le composent sont répartis en cinq parties de longueur inégale, huit textes pour la première, seize, onze, quatorze et un seul pour la dernière. L'architecture de chacun des fragments est similaire ; appelons les ainsi puisqu'ils sont la part d'un tout qui ne prend sens que dans sa complétude et qu'ils n'entrent dans un rapport hiérarchique les uns vis-à-vis des autres que par une place juxtaposée, un agencement linéaire dans la matière même du livre.

Il convient de préciser que cet ensemble poétique est un questionnement sur la mémoire, une réhabilitation des souvenirs parentaux, un réquisitoire contre la langue administrative et normée. Au détour des textes, une réflexion sur le langage de l'oubli et la façon dont le narrateur-poète parvient à produire une œuvre littéraire à partir d'un substrat latent, verront le jour. Quant à la portée véridictionnelle du caractère autobiographique, nous ne nous y attarderons pas, l'intérêt de la prose macéenne se situant davantage dans l'incroyable énergie déployée à ces résurgences au fil des fragments. Car ces pages recèlent une écriture tout à fait atypique, où la condensation des figures analogiques va de pair avec l'érudition des thèmes abordés. Il faut donc s'astreindre à une lecture très lente afin de pouvoir percevoir un sens qui se tisse dans la continuité des textes, au-delà d'une forme des plus énigmatiques. On pourrait ici parler d'un paradoxe de l'œuvre dont l'interprétation reste complexe mais possède « la disponibilité »¹ dont Roland Barthes habille les pièces de Racine. Ce dilemme semble découler du caractère subjectif de l'écriture mémorielle et plus encore de la perméabilité entre imagination et mémoire. Paul Ricœur rappelle synthétiquement dans son introduction à *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* qu'elles sont deux finalités distinctes, « l'une, celle de l'imagination, dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique ; l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure »². Or depuis l'antiquité, la philosophie peine à découpler ces deux notions qui semblent suivre le

¹ BARTHES, Roland, Avant-propos à *Sur Racine*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1963, p. 7.

² RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 6.

précepte alchimique *solve et coagula*, se dissolvent dans le souvenir et s'unifient dans l'œuvre littéraire.

Notre objectif est voisin de ces théories, nous étudierons la poétique du *Jardin* et particulièrement la manière dont les résurgences mémorielles entretiennent des rapports étroits avec les procédés du travail de création. Une analyse des textes en profondeur, par les moyens de la stylistique, nous a semblé être le meilleur moyen d'entrer dans les détails de cette écriture complexe. Il s'agira, en premier lieu, d'éclairer l'hermétisme des fragments, en montrant que leur écriture est proche d'une forme pensée qui puise sans cesse aux creux d'une mémoire entravée. Cela nous conduira à analyser les différentes stratégies mises en place par le narrateur pour actualiser et faire émerger cette mémoire individuelle. La troisième partie sera l'occasion d'appréhender cet objet artistique qui devient le fruit d'une mémoire collective. Nous espérons ainsi mettre en lumière le fait qu'il n'y a pas de retranscription juste, pas d'extériorisation exacte du passé dans le présent et, par conséquent, que toute actualisation mnésique est une re-création dont le modèle est proche de celui de la traduction.

1. Hermétisme d'une forme pensée, la mémoire entravée

La principale qualité – qui est aussi une difficulté – du *Jardin des langues*, réside dans la densité de sa diversité, au point que le lecteur aura sûrement besoin d'un temps d'adaptation pour s'habituer à l'écriture macéenne. Ceci relève d'abord de l'usage peu académique, parce que minimaliste et novateur, qui est fait des signes typographiques. De surcroît, on verra que si la syntaxe est aussi épaisse, c'est qu'elle porte en elle le mimétisme d'un désordre mémoriel ; cela a pour effet de provoquer une stérilité puis une prolixité de l'interprétation lorsqu'il est possible d'en franchir les seuils de décodages et de réagencements. Nous chercherons, en dernier lieu, les voies oniriques qu'emprunte chaque fragment, dont la portée symboliste et divinatoire essaye de redonner vie à un passé fossilisé. Notre objectif sera donc d'éclairer les caractéristiques d'une figuration de cette mémoire cryptée, et surtout de la lutte engagée par le narrateur à l'extraction du souvenir latent.

1.1 Typographie d'une écriture mémorielle

L'usage des signes typographiques dans *Le Jardin des langues* est tout à fait original. Nous montrerons dans ce chapitre qu'il participe au sens de l'œuvre par la déformation qu'il impose au texte et par les effets qu'il produit chez le lecteur. Nous développerons une analyse de la ponctuation en général, des parenthèses en particulier, puis de l'italique, afin de rendre compte d'un hermétisme avant tout formel.

1.1.1 Ponctuation

Il est de fait que l'emploi de la ponctuation dans *Le jardin* se distingue d'un usage académique et normé. Cette distinction prend place dans la réduction drastique des signes employés où ne subsiste, outre la parenthèse ouvrante traitée en 1.1.2, qu'une série de points venant compléter la dernière ligne de chaque texte jusqu'à la marge de droite. Attardons-nous, avant ces clôtures typographiques, à rechercher les premières pistes du sens de cette absence de signes à l'intérieur même des textes.

*En météore enflé de noyaux reproduits retombera
l'histoire perdue de Méloé l'œil de l'abeille sur la
mort vieillie d'années-lumière dans le jardin
d'anciennes nominations soulevé par l'écœurement de
la parole sa dentelle de pourriture ouvrant un cœur
encore vert (dans le livre défait dieu métaphore de la
mémoire baiserait diane fille mère enfin nue dans le
drap du poème où se livre le vent)³*

Selon Nicolas BEAUZÉE, la ponctuation repose sur trois principes : « (i) le besoin de respirer ; (ii) la distinction des sens partiels qui constituent un discours ; (iii) la distinction des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours »⁴, qui recourent ceux de la *Grammaire méthodique du français*, « les signes de ponctuation peuvent avoir trois fonctions : prosodique, syntaxique et sémantique »⁵. Immédiatement, on constate, sur une première lecture à voix haute, que la disparition des signes intraphrastiques nous pousse à commettre un certain nombre d'hésitations, de maladresses dues au fait que nous sommes amputés d'un assistantat cursif supposé cadrer la prosodie de la phrase. Une phrase où, ne sachant pas où respirer, l'on ne respire plus. C'est pourquoi, d'après ce premier précepte et d'après la conception de la période comme « unité de sens d'une ampleur supérieure à la phrase, qui ne doit pas excéder l'haleine de la voix – c'est-à-dire la durée pendant laquelle un orateur peut parler sans reprendre sa respiration »⁶, on peut avancer deux courtes hypothèses : la voix et le souffle participent ici d'une thématique majeure liée à l'empêchement de leur action, et, la profusion des figures, sans cette fonction explicative de la ponctuation, nous conduit à prendre de fausses impulsions, prosodiques et sémantiques, au milieu de cette syntaxe vierge. C'est une conséquence des second et troisième principes de Beauzée. L'impossibilité d'une oralisation spontanée, fluide et naturelle, a cependant un effet positif sur le lecteur, elle le fait entrer dans un état d'éveil, dans une démarche

³ MACÉ, Gérard, *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 37. Les notes de bas de page relatives au *Jardin des langues*, qui débute cette édition, se feront désormais sous cette forme : *JdL*, p. 37.

⁴ BEAUZÉE, Nicolas, *Grammaire générale*, 2 volumes, Paris, Fr. Fromman Verlag, Stuttgart-Bad Canstatt, 1767, réédité en 1974, p. 578.

⁵ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, réédité en 2004, p. 84.

⁶ LAPACHERIE, Jean-Gérard, « de quoi les "signes de ponctuation" sont-ils les signes ? » dans *La ponctuation*, Textes réunis et présentés par DÜRRENMATT Jacques, Poitiers, UFR Langues et Littératures : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p. 12.

herméneutique plus active qu'à l'habitude où il se met à chercher lui-même « les distinctions syntaxiques dans le champ du probable vers une lecture qui fait sens »⁷. Car il n'a pas vraiment le choix, s'il veut accéder au sens il lui faudra construire sa propre structure prosodique, syntaxique, sémantique, afin d'éviter cet « *écœurement de la parole* ». De plus, on appréciera cette liberté donnée par chacun des fragments de se laisser corrompre aux desiderata du lecteur, en l'absence de cette « ponctuation, symptôme d'une carence de l'écriture devant la folie fugace des voix, laquelle est rabattue justement sur l'écriture »⁸.

Si l'on considère maintenant l'emploi et la position des points de suspension répétés, à la suite de cette logorrhée et jusqu'au bord de la page, on doit pouvoir questionner, puisqu'on a affaire aux mêmes signes et à un emploi dans la langue, cette même triple intention : rythmique, spatiale et sémantique sous un angle différent. L'intention rythmique est certainement présente dans le rapport de la lecture à la musicalité. En effet, malgré la redondance constructive des fragments, l'œil s'attarde avec habitude sur ce silence dans la partition, sur la phrase en suspens, tronquée pourrait-on dire :

*Corps l'écriture braille la machine aveugle et sourde
malabaraise à broyer les paroles un os de rat dans le
talon (un café d'étoiles moulu dans les reins des
veuves salivent dans le marc le rien de la parole ou
pur anagramme de la mort*⁹

L'intention rythmique n'est pas liée ici, étant donné la nature imprononçable du signe point, à l'auditif, au vibratoire comme peut l'être le texte, mais au visuel et qui plus est à l'immobilité. Ce phénomène est ici doublé par les verbes « *braille [...] broyer [...] moulu* » et par les deux derniers syntagmes qui amorcent l'arrivée des points de suspension par la thématique de l'anéantissement : « *le rien de la parole ou pur anagramme de la mort* ». Martin WINCKLER justifie l'emploi des points de suspension dans un cas semblable comme suit : « Je laissais en suspens un certain nombre de choses : les noms des gens, les sentiments, les pensées inconvenantes ou qui me brûlaient les doigts à l'écriture. Les points de suspension me donnaient le sentiment que, plus tard,

⁷ BOUCHERON, Sabine, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiller les mots », *ibid.*, p. 180.

⁸ *L'Espace et la lettre : écritures, typographies*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 273.

⁹ *JdL*, p. 47.

je saurais encore de quoi il s'agissait »¹⁰. L'intention sémantique se justifie, par conséquent, dans ce cas, où les points acquièrent une valeur censurée par l'auteur, la figuration d'un « silence »¹¹ du narrateur, précisera-t-il dans un second roman. Cette hypothèse d'un emploi figural peut se justifier dans *Le jardin* où l'un des thèmes majeurs est la mémoire et la reconstitution du souvenir. La représentation de l'oubli, d'une interruption dans la chaîne des images mentales, intervenant tôt ou tard dans chacun des fragments retranscrits par l'auteur et par l'utilisation d'un substitut, selon la conception latine « *aliquid stat pro aliquo* ou un signe est quelque chose qui tient lieu d'autre chose »¹². Enfin, L'intention spatiale de chaque ligne de points est à mettre en lien avec une esthétique de la page, conception liée à la représentation, à la disposition. Cette notion d'image textuelle sera traitée ultérieurement, en 2.2 où nous aborderons la stratégie figurale du texte. Il nous suffit pour l'instant de noter le caractère symétrique de l'alignement de mots et sa « translation » en alignement de signes non alphabétiques. La présence de ces trois intentions met en relief la rupture qui s'opère à la fin de chaque texte, rupture qui pourrait s'apparenter à une forme antithétique (rythmique, spatiale, sémantique) entre la profusion d'images, des mots, et le minimalisme d'une série de points.

À partir de là, il nous est possible d'entrevoir plus globalement les modalités d'emploi de ces signes de ponctuation, dans le sens des auteurs de la *Grammaire méthodique du français*, « purement idéographiques »¹³, et plus encore tel qu'en parle Jean-François CHAMPOLLION : « *idéographiques*, comme les hiéroglyphes mêmes, c'est-à-dire peignant les *idées* et non les *sons* d'une langue »¹⁴. Cette référence au déchiffreur de la pierre de Rosette, loin d'être hasardeuse, est à mettre en relation avec l'obsession macéenne pour le secret, l'occultisme, et la découverte des langues. Il consacre ainsi une biographie fictive à Champollion¹⁵. Autrement dit, si cette idée nous intéresse, c'est pour la comparaison avec les hiéroglyphes qui s'inscrit dans une isotopie transversale aux textes, l'érudition, liée ici à l'archéologie¹⁶. On perçoit mieux alors la

¹⁰ WINCKLER, Martin, « Mes parenthèses (entre deux écrits) », *ibid.*, p. 173.

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

¹² LAPACHERIE, Jean-Gérard, *ibid.*, p. 15.

¹³ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ CHAMPOLLION, Jean-François, *Lettre à Monsieur Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*, Paris, 1822, réédité par Fata Morgana, la Bibliothèque Artistique et littéraire, Fontfroide, 1989

¹⁵ MACÉ, Gérard, *Le Dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1988 (coll. « Folio », 1997).

¹⁶ Cf. III2 et III5

charge sémantique que revêtent ces points et la façon similaire dont sera détourné l'usage de la parenthèse.

1.1.2 Parenthèses

Les parenthèses sont présentes dans environ deux tiers des fragments et peuvent se trouver jusqu'au nombre de cinq pour le cas exceptionnel du dernier, plus long que les autres et qui vient conclure le recueil. D'après la *Grammaire méthodique du français*, « les parenthèses marquent également [comme les guillemets] l'insertion d'un élément, plus ou moins court, détaché et isolé par rapport à la phrase »¹⁷. Or dans *Le Jardin*, on ne trouve que des parenthèses ouvrantes et qui se situent toutes après une première proposition. Il devient donc difficile de trouver une certaine pertinence à ce terme d'« insertion » puisque la parenthèse ne se fermant pas, on ne retrouvera pas le contexte initial de la phrase.

Il est préférable de s'attarder à l'opinion de Martin Winckler qui, analysant deux cas distincts en tire ceci : « Dans le premier, elles sont comme des bulles de sentiment (colère, étonnement, angoisse) qui éclatent à la surface d'un texte apparemment lisse. Dans le second, elles commentent [...]. Dans les deux cas, les parenthèses contiennent une énonciation (une narration, un point de vue) différente de celle du texte de base »¹⁸.

*Château clochard j'écrivais de visu le château mal-
larmé dans la mémoire (la rainette ruminée les bovins
rêvent un ver dans le fruit de ma tête le rêve à l'imparfait
dans l'éléphant d'étretat les portes de craie montrent tout
(le crottin de l'éden ou nulle part*¹⁹

Dans cet exemple, on peut supposer que « *la rainette ruminée* » est un commentaire métaphorisant pour « *la mémoire* » anteposée à la parenthèse, tout comme « *le crottin de l'éden* » développerait ce « *tout* » généralisant et asémantique. La seule variation notable que l'on peut constater est le changement de temps entre « *j'écrivais* », « *les bovins rêvent* » et « *les portes de craie montrent tout* », changement explicité par « *le rêve à*

¹⁷ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸ WINCKLER, Martin, « Mes parenthèses (entre deux écrits) », dans *La ponctuation*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁹ *JdL*, p. 56.

second « *dans un fossile* ». Enfin, le reliquat, « *peuplé de souffleurs* », correspond à la partie allant de la seconde parenthèse jusqu'à la fin des points de suspension, un ensemble dans lequel on reconnaîtra l'association déceptive et malgré tout fondatrice des « *révérends pères voyageurs* », « *des mots plantés là* », « *des grammaires* ». Notons pour conclure sur « cette géographie énonciative, humaine et affective », tout d'abord la valeur matricielle de la première phrase qui s'épanouit grâce à la parenthèse ouvrante, puis, cette sensation provoquée par le franchissement du signe, de s'enfoncer dans la confiance, dans une écriture plus subjective qui se condense, s'intimise. Dominique Viart souligne le même phénomène, d'une façon générale, dont ce fragment rend précisément compte : « Un tel jeu d'ouvertures infinies, et de stratification de la parole, semble en effet désenfouir au fil du texte des espaces nouveaux, insondés, dans laquelle la langue se plonge, s'immerge, et découvre encore d'autres sous-sols inconnus qui doivent, à leur tour, être parcourus »²².

En effet il s'agit bien d'une certaine forme de plongée énonciative et temporelle dans ce qui semble être les souvenirs du « *phraseur* ». L'image des parents dans la seconde partie est liée « *à gauche de la mémoire* », dans une réminiscence senestre donc, et la troisième aborde clairement le monde de l'enfance par les « *jeudis entiers à balbutier* » dans les taches scolaires. Ce concept de strates langagières est plus que jamais valable ici parce que figuré par le « *fossile du lutétien* », le lutétien étant un étage stratigraphique, une période sur l'échelle des temps géologiques, riche de différentes espèces fossiles. Cependant, toutes les parenthèses du *Jardin* ne seront pas aussi lisibles et si elles forcent à une « lecture acrobatique, similaire à l'écoute d'une personne effectuant plusieurs digressions imbriquées »²³, il nous faudra parfois beaucoup d'effort pour franchir avec sens ces caps idéographiques. La pensée s'y intériorise souvent vers l'inaccessible et le non retour – figurés par les points de suspension – pour la simple raison que l'absence des parenthèses fermantes nous empêche de remonter à un niveau de conscience du texte plus évident²⁴. Pour un effet concomitant à celui de la suppression des ponctuations faibles intraphrastiques, le texte ne nous laisse que très peu de repos et comme le dit Timothy Mathews, c'est « le temps des parenthèses à jamais ouvertes, repoussant toujours à plus loin non une clôture abstraite, mais les pauses indispensables à la respiration même : tous ces intervalles parfois minuscules, parfois longs qui

²² VIART, Dominique, *Gérard Macé, la « pensée littéraire »*, *Écritures contemporaines*, n°9, textes réunis et présentés par VIART Dominique, Caen, Éditions Minard-Lettres modernes, 2007, p. 16.

²³ WINCKLER, Martin, « Mes parenthèses (entre deux écrits) », dans *La ponctuation, op. cit.*, p. 176.

²⁴ Martin WINCKLER ajoute que « la parenthèse ouvrante permet de signaler le passage du texte 'lu' (initial) vers le texte 'pensé' (surajouté), la parenthèse fermante le retour au texte 'lu' ». *Ibid.* p.175.

permettent, au niveau physiologique autant qu'au niveau rhétorique, l'introduction et l'absorption des valeurs »²⁵. Les fragments, tous construits sur le même modèle, jouent de cette instabilité qu'ils engendrent, de cet éveil perpétuel où se noie le lecteur. Notre point suivant, sur l'emploi de l'italique, cherchera à expliquer cette dynamique.

1.1.3 Italique

L'emploi de caractères typographiques en italique dans l'ensemble du recueil est significatif d'une intention précise de Gérard Macé. « C'est l'expression d'une certaine souplesse plastique, d'une féminité ; son emploi [...] dénote des relations plus intimes avec le lecteur, pour des expressions plus secrètes ou plus sensibles ; ce qui explique son emploi fréquent en poésie »²⁶. Effectivement, dans ce sens-là, l'utilisation de l'italique va de pair avec celui de la parenthèse et sa variation énonciative. Son esthétique se trouve en opposition par rapport au caractère romain qualifié de « rigide » et « masculin »²⁷. On trouve quatre emplois de cette casse parmi les cinquante fragments du recueil :

*-Éphèse à sept sommeil de la bretagne an ifern yen au
pays du père*²⁸

*-le noir sous la cerisaie made in japan*²⁹

*-Château clochard j'écrivais de visu*³⁰

*-Outre l'écriture le peigne chiné rouge dans le chignon
des nuits la chute des comètes file un sens italique où la
treizième revient (la roue (...))*³¹

Dans les trois premiers cas, le lettre romaine est employée parce qu'il s'agit d'une expression figée en langue étrangère. Dans la dernière acception, le texte fait référence à un vers de Nerval³². On remarquera par conséquent qu'il y a changement de caractères de

²⁵ MATHEWS, Timothy, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, *op. cit.*, p. 65.

²⁶ *L'Espace et la lettre : écritures, typographies*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 323.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *JdL*, p. 51.

²⁹ *JdL*, p. 61.

³⁰ *JdL*, p. 56.

³¹ *JdL*, p. 48.

³² NERVAL, Gérard de, « Artémis », *Les Chimères* ; (suivi de) *La bohème galante* ; (et de) *Petits Châteaux de Bohème*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

la même façon que dans un texte académique, excepté que les états sont inversés, le texte source est en italique et le texte greffé en caractères romains.

Or ce quatrième exemple est intéressant puisqu'il nous permet par son contenu métatextuel, « *la chute des comètes file un sens italique* », d'aborder une autre qualité de cette écriture penchée : « L'axe oblique de la lettre sur la ligne, penché dans le sens de la lecture, entraîne la notion d'instabilité, donc de dynamisme. La lecture de l'italique, en fonction du dynamisme propre à la forme, invite à une lecture plus rapide, avec une sensation d'accélération »³³.

*Propriétaire d'enjambées de sept lieues et davantage
je traverse vitesse multipliée les carcans de vos têtes
les régions pluvieuses de vos conversations où les
empreintes lisibles sont des coquilles émiettées à
contenance de sable [...]*³⁴

Dans ce début de premier fragment du *Jardin*, le poète narrateur semble annoncer son projet d'écriture et la vélocité des images qu'il va nous confier. La référence métonymique aux bottes de « *sept lieues* », ainsi que la suppression de la préposition et de l'article devant « *vitesse multipliée* », se couplent effectivement à la forme penchée de l'italique, vers "l'avant" de la lecture, pour rendre l'effet d'une fulgurance de l'écriture et de la pensée. Lorsque Philippe Dubois nous lance sur la piste d'une « métaphore de l'oblique »³⁵, il nous fait percevoir dans ce type de caractères la régénérescence d'une forme désormais vivante et mobile, apte à se courber sous les yeux du lecteur et à l'entraîner au bout des mots.

Cette originalité, ce renversement formel de la casse, cette mobilité de la langue, participent d'une stratégie d'écriture cohérente, et avant tout sur le plan physiologique. J'entends par là que l'inclinaison de la lettre vers la droite est révélatrice d'un tracé manuscrit du membre gauche. Plusieurs fragments appuient cette idée et la dépassent :

*- Écriture de la main gauche (la main italique) quand je
croyais parler seul...*³⁶

³³ *L'Espace et la lettre : écritures, typographies, op. cit.*, p. 324.

³⁴ *JdL*, p. 11.

³⁵ DUBOIS, Philippe, *L'Espace et la lettre : écritures, typographies, op. cit.*, p. 243.

³⁶ *JdL*, p. 9.

- *la main gauche sous la paupière enfonce l'ongle dans l'abcès du pléonasm³⁷*
- *à main gauche du labyrinthe où s'ouvrent les guillemets³⁸*
- *La main gauche qui n'écrit pas la main de mon biographe³⁹*

La répétition de la même expression en contexte est significative, dans les trois premières occurrences, d'une certaine forme d'émancipation du verbe. Ainsi dans la première, la main semble écrire en dehors du champ de la conscience du poète ; dans la seconde elle est en lutte contre une forme d'évidence et dans la troisième elle se voudrait indiquer une alternative au cloisonnement de la parole. C'est finalement l'emploi du dernier fragment qui clôt ce mouvement et qui éclaire sa direction, introspective. Car cette main-là est habituellement mise à l'écart du geste graphique et elle semble pourtant la plus capable pour retranscrire le biographique. Jean Roudaut précise cette interprétation dans la postface du *Jardin* en ces termes : « l'écriture droite, traditionnelle est l'écriture d'un être ignorant de sa vérité, car on ne peut comprendre ce qu'on est qu'en s'écartant de soi. Écrire impose donc pour s'accomplir de se mettre en marge, de se gauchir »⁴⁰. Il faut donc comprendre cette volonté de l'italique comme une stratégie d'ambivalence du geste créateur. Peut-être la trace d'une écriture qui irait chercher dans la lutte, au plus profond de l'être, une forme de vérité à la mémoire, ou simplement la trace d'une construction de plus dans l'invention de ces poèmes en prose, une stratégie de l'oblique⁴¹.

Nous réalisons après ce survol typographique que les fragments s'inspirent d'une mémoire morte et chaotique dont les traces se lisent entre les mots. Ce constat nous pousse à interroger à présent les obstacles d'une compréhension au niveau littéral des textes.

³⁷ *JdL*, p. 55.

³⁸ *JdL*, p. 59.

³⁹ *JdL*, p. 60.

⁴⁰ *JdL*, p. 213.

⁴¹ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.

1.2 Complexité d'une transposition des processus de remémoration

La syntaxe de l'écriture macéenne porte, dans ce recueil, les marques d'un désordre qui engendre chez le lecteur stérilité ou prolixité de l'interprétation, s'il en franchit les seuils de décodage. Elle reste cependant le reflet d'une volonté du poète qui complexifie sa prose par des procédés occultes proches de l'ésotérisme afin d'exprimer les difficultés d'une actualisation de la mémoire.

1.2.1 Fermetures syntaxiques, ouvertures interprétatives

Il est, de fait, que la lecture du *Jardin des langues* est déroutante par son emploi très subjectif de la ponctuation mais aussi, et surtout, par la syntaxe originale que l'on découvre et que l'on ne peut véritablement apprivoiser qu'après plusieurs passages ; syntaxe qui est le moyen d'expression de la pensée du narrateur-poète, le lieu des rapprochements macéens les plus inédits. « L'illisible, disait Roland Barthes, ne se définit pas, il s'éprouve ; il se décèle à cette souffrance qu'il inflige »⁴². Evelyne Grossman reprend cette idée et redéfinit une notion de l'illisibilité pour certains textes d'Artaud et de Joyce. Cela s'applique relativement bien à l'écriture du Jardin et particulièrement à cette fin de dernier fragment :

[...] *si les gardiens de la phrase pouvaient mourir sous minuscule (listes et lettrines la morgue est pleine des post- scriptum même pas suppléments d'un livre à reliure de chagrin où finnegans n'en finit pas (mais les conversations de café tabac les taire est trahison de roturière mythologie [...])*⁴³

On trouve donc dans cet extrait le nom de « *finnegans* » associé au souhait néfaste des « *gardiens de la phrase* », associé à un métalangage sur l'écriture morte (supposément de ces mêmes gardiens). Dès lors, dans ce contexte de glissements sémantiques qui sert de voile hermétique à un entendement d'autorité, on peut, avec prudence, avancer qu'il y a là une référence explicite à *Finnegans Wake* de Joyce. Cette œuvre, réputée pour la complexité de sa forme et de sa poétique, condense dans sa syntaxe plusieurs langues et

⁴²GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 7.

⁴³*JdL*, p. 61.

à l'actualisation du récepteur dans le cadre du sens connotatif. Grossman emploie la même expression que Macé pour qualifier ce principe : « Ainsi ces textes demeurent-ils lettre morte, autre nom de l'illisible, si le sujet qui les lit refuse de s'y perdre, d'abandonner provisoirement ses repères subjectifs pour entrer dans le processus de dissolution des identités qu'ils imposent »⁴⁷.

C'est donc à un hermétisme de la concaténation, de la condensation, que nous sommes soumis, où notre compréhension ne peut trouver une voie que par une volonté de déchiffrement acharné quand le texte « dépasse les capacités de liaison psychique du lecteur »⁴⁸. À ce sujet, Laurent JENNY appelle « l'événement figural »⁴⁹, dont le caractère « (puisque'il n'est sans doute pas deux locuteurs qui aient exactement la même représentation de la langue – puisque'il y a toujours du 'jeu' entre les langues qui se parlent) ne doit pas faire oublier qu'il constitue aussi *un* jeu de discours spécifique, répondant à un calcul délibéré »⁵⁰. Gérard Macé, bien conscient de cela, ne ménage pas sa peine pour masquer les intentions de ses fragments, tout en gardant une forme assez vivante et assez ludique pour ne pas perdre son lecteur. Voyons ici deux fils d'Ariane, jeux structurels, qu'il laisse dans ses dédales de mots à notre intention.

[*Au moment de mourir*]**1** [*je laisserai la main dans le livre des vieux mots*]**2** [*la main refermée sur les moineaux mobiles accouplés depuis toujours dans la volière de mon crâne au ciel souterrain les moineaux retournés à la chair qui roucouleront*]**3** le sens [*dont le baiser me lèche mais les moineaux je les entends comme alouette ou miroir aux mouettes*]**3'** [*alors revient la peur de mille mensonges en si peu de mots*]**2'** [*seraient-ils les seuls moteurs de l'horloge*]**1'**⁵¹

Je ne m'étendrai que peu sur l'explication de ce fragment qui n'est pas le seul à traiter ces thématiques, mais qui se distingue par une composition recherchée. On peut y observer une structure symétrique ternaire autour du terme central « *le sens* ».

⁴⁷ GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce, le corps et le texte, op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁹ JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14. Il définit ainsi la notion : « Appelons donc "figural" le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité », pp. 13-20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁵¹ *JdL*, p. 33.

L'équivalent d'une protase syntaxique se développe sereinement (par le « *moment* » qui induit le calme dans la projection) avec le thème de la mort (1), puis avec celui du dictionnaire (2) (on notera l'indolence du verbe « *laisser* » dans ce contexte et l'hypallage de l'adjectif « *vieux* » se rapportant au narrateur-sujet et ayant une valeur symbiotique), enfin, avec le thème du langage (3), vivant lui, par la métaphore méliorative des moineaux « *accouplés* » et « *qui roucouleront* ». Trois thèmes donc avant « *le sens* » que l'on peut inclure, ou pas, aux parties 3 et 3' à la fois. Le segment reflété réactive donc le langage (3') mais en développant à présent sa capacité d'apparence et de tromperie. Le segment 2' revient, par contraste du nombre, sur le mensonge des mots et la peur qui l'accompagne, jusqu'au questionnement existentiel (1'), liant l'inquiétude, « *les seuls* », et le mouvement inéluctable du vieillissement. La structure prosodique du fragment est remarquable par la circularité, le retournement sémantique, que nous commenterons plus profondément en 3.2.2.

Citons plus rapidement peut-être un deuxième exemple des jeux auxquels s'adonnent ces fragments, cette fois-ci jeu de langage, énigmatique et secret aux convenances de Macé.

*Quant à dire dromadaire de la soif c'est langue cruelle
quand les corps bossus vident leur eau car la mémoire
c'est le frein de ce premier moment divisé depuis en
saisons du zodiaque à l'entrée le bord de la folie et der-
rière les portes d'éléphant un vieillard sur violoncelle
disant mes engelures mésange lyre mes anges lourds mes
injures et craignant mise à mort*⁵²

Par une périphrase très alambiquée ce fragment traite de la grossesse (lignes 1,2) puis rapprochant le bas et le grand âge, il les fusionne en un babil de glissements sonores et sémantiques. Gilles Deleuze dit à ce propos qu' « il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent. Si bien que la littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe »⁵³. Il est bien question ici d'une décomposition de la

⁵² *JdL*, p. 27.

⁵³ DELEUZE, Gilles, « La Littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p.16.

langue, expression que l'on retrouvera sous diverses formes⁵⁴ qui associent la mémoire et la langue morte à la pourriture, en opposition à la « *langue vive au verbe ignoré* »⁵⁵ qui joue sur des images et des rapprochements inédits, pour la fraîcheur du jeu, faisant fi des facilités interprétatives et des convenances dues au lecteur. L'événement figural convient donc parfaitement au *Jardin* qui cherche, dans la moindre expression, un renouveau du verbe ou « l'indice que le monde s'est rouvert, que "l'origine" se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue »⁵⁶. Les conséquences de ce parti pris sont claires au niveau du récepteur puisque « ce que l'énoncé perd en représentation sémantique, il le gagne [...] en force tensionnelle. Son inachèvement [le] mobilise dans un travail interprétatif, et la tension ne cessera qu'avec l'établissement d'une représentation acceptable »⁵⁷. Le lecteur va donc compenser les difficultés formelles du texte ainsi que la profusion des images par une multiplication des hypothèses de lecture jusqu'à obtention d'une cohérence globale satisfaisante à son point de vue. Pour citer Franck Neveu, « dans le texte littéraire, qui est régi par la modalité poétique, cette régulation [du sens] répond à des objectifs de communication qui lui sont propres, et elle peut tendre, comme on sait, à exercer un contrôle incidenciel moins serré. Il suffit de penser aux séquences sous-punctuées, qui suscitent, par cette démarcation graphique lacunaire, une segmentation syntagmatique floue et une interprétation plurivoque »⁵⁸. Dès lors, sachant qu'il va entraîner le lecteur à sa suite, le narrateur-poète du *Jardin*, va construire par goût du jeu et du secret une toile complexe d'indices, de fausses pistes, un réseau d'images sur les traces d'une mémoire dont on ignore la puissance fictionnelle, mais qu'on cherche malgré tout à percer.

1.2.2 Une langue occulte

Ayant pour but une interprétation satisfaisante de l'ensemble du recueil, le lecteur va se trouver face à deux principales difficultés de la phrase, relevant évidemment de l'intention opérée voulue par le poète : les phénomènes d'amphibologie et la langue des oiseaux. Le premier de ces principes est intrinsèquement lié à la syntaxe de la phrase et

⁵⁴ *JdL*, p. 59, p. 42, p. 37, p. 16.

⁵⁵ *JdL*, p. 26.

⁵⁶ JENNY, Laurent, *La parole singulière*, op. cit., p. 25.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ NEVEU, Franck, « De la syntaxe à l'image textuelle, ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », dans *La ponctuation*, op. cit., p. 203.

découle d'une structuration très "lâche" des constituants qui entraîne, de la même façon que nous l'avons vu plus tôt, une pluralité d'interprétations. L'amphibologie opère au premier degré de compréhension, sur le sens littéral. Un exemple pourrait être la partie centrale du fragment III7, « *elle sous une ombrelle vers le jardin d'hivers la mère à gauche de la mémoire adam aux antipodes dans un fossile du lutétien et bien avant la parole grouille au cœur du sophora* »⁵⁹. L'extrait est paradigmatique du style macéen, on n'y observe aucune ponctuation, une série d'une dizaine de syntagmes juxtaposés de façon énumérative, avant d'arriver au verbe « *grouiller* ». L'amphibologie consiste ici à multiplier les scénarios de décodage syntaxique. Au plus évident, « *la parole* » est le sujet de « *grouille* », puisque la continuité des détails descriptifs, le rythme régulier des ajouts d'informations indiquent à penser le sujet juste avant le verbe. C'est sans doute vrai ; mais l'observation dans la série d'une double désignation maternelle, « *elle [...] la mère* » et de la présence cloisonnée, puisque fossilisée, du premier homme, peut faire penser qu'« *adam* » est le sujet éloigné du verbe et que c'est donc lui qui « *grouille au cœur du sophora* ». Dans ce cas « *bien avant* » et « *la parole* » fusionneraient en une seule unité syntagmatique. D'autre part, le syntagme « *à gauche de la mémoire* » paraît s'inscrire comme rhème de localisation en apposition à « *la mère* » qui le précède, mais rien n'empêche de croire qu'il se rattache à « *adam* », qui le suit, sur l'idée que la figure paternelle, à travers l'ensemble des textes, est souvent associé à l'absence, à l'oubli, à la langue morte.

L'amphibologie souligne donc la capacité protéiforme de la syntaxe, mais l'ambivalence de l'interprétation peut très rapidement poser des problèmes de cohérence globale au lecteur. Citons un cas limite qui apparaît spécifiquement à cause de la multiplicité des références érudites, une confusion probable entre les domaines mythologique et botaniques. Voici le début du fragment III3 : « *En météore enflé de noyaux reproduits retombera l'histoire perdue de Méloé l'œil de l'abeille sur la mort vieillie d'années-lumière dans le jardin d'anciennes nominations* ». Comment comprendre ici la majuscule alors que tous les noms propres du recueil n'en ont pas ? La plupart des lecteurs ne sauront pas qu'il s'agit d'un parasite qui se développe uniquement dans les larves d'abeilles faisant mourir toute la colonie. Après tant de métaphores, le lecteur aura très largement tendance à se fier au contexte légendaire de « *l'histoire perdue* » et du « *jardin d'anciennes nominations* » pour se construire, à défaut de

⁵⁹ *JdL*, p. 41.

posséder le « sens dénotatif », un « sens connotatif »⁶⁰ où Méloé se féminiserait probablement de par la fluidité électrique de sa prononciation. Elle incarnerait une nature surhumaine de plus par cette majuscule que le texte n'accorde ni à « *nerval* »⁶¹ ni à « *champollion* »⁶², ni aux autres. Nous ne sommes déjà plus dans le domaine de l'amphibologie, mais les deux exemples précédents relèvent d'une même stratégie de déchiffrement du texte, d'une volonté de l'émetteur de faire travailler le récepteur sans lui faciliter aucunement la tâche. Stanley Fish éclaire justement ce paradoxe de perméabilité et de malléabilité du texte : « Si votre définition de la poésie vous dit que le langage de la poésie est complexe, vous allez disséquer le langage de quelque chose d'identifié comme un poème de façon à faire apparaître la complexité que vous savez être présente "en lui" »⁶³.

Le second principe d'encryptage polysémique est la langue des oiseaux, autrement appelée langue des anges ou des dieux. Dès l'antiquité on reporte qu'un langage secret est utilisé par les devins pour l'interprétation des haruspices et des auspices ; au Moyen-âge elle deviendra une langue d'initiés que se partageront certaines confréries, comme les bâtisseurs de cathédrales, les templiers et surtout les alchimistes. Elle est aussi présente dans la poésie hermétique, Hermès étant entre autres le patron des phénomènes cachés, et sera reprise dans les travaux de Jung et Lacan sur l'inconscient et le rêve. Elle repose sur un double sens de la phrase, engendré principalement par des jeux homophoniques, des anagrammes, et la symbolique des lettres⁶⁴ (qui se couple selon Yves Monin aux idéographes et hiéroglyphes). Si Laurent Demanze précise que « les sésames et les cercles secrets le [Gérard Macé] passionnent »⁶⁵, ce sont les références à Raymond Roussel⁶⁶ et Gérard de Nerval⁶⁷, tous deux grands pratiquants du code qui me mettent sur la voie de l'occulte, et ce sont les nombreuses références aviaires et divinatoires qui

⁶⁰ PRIETO, Luis J., « Sur la traduction », article ronéotypé, université de Genève, 1987 : « L'acte de communication littéraire se caractérise, face à l'acte de communication non littéraire, par le fait que ce que l'émetteur se propose de faire comprendre au récepteur n'est pas seulement le sens. [...] Malheureusement, ni la linguistique ni la sémiologie ne sont encore à même de préciser en quoi consiste ce quelque chose d'autre. Nous nous donnerons cependant, pour pouvoir nous y référer, le nom de "sens connotatif", et nous emploierons corrélativement, pour ce que nous avons jusqu'ici appelé le "sens" tout court, le terme "sens dénotatif". [...] Nous dirons donc que le sens dénotatif n'est pas le seul but de l'acte de communication littéraire. Voire, il est fréquent qu'il ne constitue en fait qu'un "faux" but dont la communication n'intéresse que dans la mesure où elle sert de support à la communication du sens connotatif ».

⁶¹ *JdL*, p. 42.

⁶² *JdL*, p. 39.

⁶³ FISH, Stanley, *Is there a text in this class. The authority of interpretive communities*, Trad. CITTON Yves, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980, p. 327.

⁶⁴ MONIN, Yves Emmanuel, *Hiéroglyphes français et Langue des Oiseaux*, Le Point d'Eau, 1982.

⁶⁵ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, Paris, Librairie José Corti, 2009, p. 39.

⁶⁶ *JdL*, p. 40.

⁶⁷ *JdL*, p. 42.

laissent entendre, parfois, que le sens propre et le sens figuré précèdent en dernier lieu à un sens caché. On lira ainsi d'un autre œil cet extrait de II8 : « *sachant qu'en langue vive au verbe ignoré organe se dit poisson lune gonflé par la mort le ciel devient alors plaisir du sens autrement dit la saoulographie des rouges gorges* ». La dimension métalinguistique du segment peut alors être présentée sous l'angle de la langue des oiseaux dont la référence explicite est aussi l'occasion du néologisme « *saoulographie* » comme signe d'une ivresse polysémique de l'écriture. Les effets sonores peuvent être perçus par exemple dans la partie centrale du III7, étudié pour l'amphibologie, où l'on soulignera l'harmonie phonique de la présentation de la mère par la répétition des sons [ɛ, v, R], (« *elle sous une ombrelle vers le jardin d'hivers la mère* »), qui s'interprétera en langue des oiseaux par 'Ève erre', hypothèse qui s'accorde avec la présence d' « *adam* » et l'idée d'un souvenir maternel insaisissable mais que le poète s'efforce malgré tout de fixer. La présence d'indices faisant référence à la langue des oiseaux nous révèle qu'il existe plusieurs degrés de lecture et le sentiment occulte d'une combinaison, peu académique, des mots. N'oubliant pas ce précepte d'Éco, « toute discussion sur la liberté d'interprétation s'ouvre obligatoirement sur une défense du littéral »⁶⁸, au cours de futurs développements, nous signalerons la présence d'un tel cryptage de la langue commune, toujours avec une extrême réserve qui nous gardera du discrédit de la surinterprétation.

L'alchimie, science occulte qui trouve sa naissance en Égypte, participera grandement au développement et à la longévité de la langue des oiseaux. On trouve dans le *Jardin* plusieurs éléments qui se rattachent à une tradition occulte, alchimique. Gérard Macé, neuf ans après *Le Jardin des langues*, publiera *Bois dormant* dont l'un des textes porte le titre de *Livre muet*, en référence directe au *Mutus Liber* alchimique, ouvrage où sont décrits les quinze étapes du Grand Œuvre permettant de pratiquer une élévation spirituelle, ainsi qu'une transformation de la matière. Le mot *Al-Chêmia* signifie en arabe « terre noire » et c'est pourquoi on trouve cette métaphore associée à divers éléments clés du *Jardin* avec d'autres références phares comme l'or, le plomb ou la pierre philosophale. Ainsi en I1, « *la terre n'est qu'une feuille morte longuement mouillée de pourriture* », en I2 « *mémoire sera tatouée par les averses trémières d'un lieu vierge et noir* », en I6 « *une horloge à la dérive à la fin fendue par une pierre [...] plombée par le sommeil la chute le long de l'œsophage mène aux poubelles de la mémoire en pourriture sous la langue morte [...] à six pieds sous terre sous une montagne de songes ceux de*

⁶⁸ ÉCO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Trad. BOUZAHER Myriem, Paris, B. Grasset, 1992, p. 33.

l'or », enfin en III1 « *mais dans nos monuments de siècles au nombre de quarante ou plus je me promène en burnous sans cacher la lettre morte à mon front (mensonge monumental à parler des profondeurs où brille l'absence de l'or une pelle à charbon pour fronde du rien* ». On remarque donc la portée déceptive du substrat alchimique mis en liaison directe avec « *la pourriture* », « *l'absence* », « *la langue morte* » et « *la mémoire* ». Mais le poète ne rejette pas complètement les principes alchimiques, il en garde un qu'il traite avec une inspiration plus positive, le *solve et coagula*. Voici le commentaire de Jean Starobinski à ce propos : « De fait, l'injonction "dissous et coagule" prononcée par l'imagination vaut pour ce que produit l'imagination : elle éclaire tout un aspect de la création poétique, quand bien même celle-ci ne serait que travail langagier, en l'absence de tout résultat recueilli dans les vaisseaux du Grand Œuvre »⁶⁹. La suite de paronomases du fragment II9, « *un vieillard sur violoncelle disant mes engelures mésange lyre mes anges lourds mes injures et craignant mise à mort* », illustre cette dissolution de la matière poétique, des phonèmes, et la recomposition qui s'ensuit où est mise en évidence l'écart sémantique important pour une faible variation sonore. Nous concluons sur l'opinion de Laurent Demanze qui pense que « Gérard Macé élabore un lacs d'interprétation pour dire les secrets et les interdire, en déplaçant l'enjeu de la révélation : il substitue au secret dévoilé l'égarement de la recherche, l'enchantement de la reconnaissance et les fausses pistes de l'enquête »⁷⁰.

La forme même des fragments du *Jardin* exprime donc les blocages auxquels le narrateur se confronte pour accéder à cette mémoire ensommeillée. Si, effectivement, la syntaxe en porte la marque et oblige le lecteur à une gymnastique permanente de l'esprit, on observe encore ce phénomène par des références à un langage codé qui renvoient à des principes psychanalytiques.

⁶⁹ STAROBINSKI, Jean, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, *op. cit.*, p. 42.

1.3 Une écriture aux traits oniriques

Après avoir soulevé les difficultés d'accès au sens du texte, qui lui-même exprime l'acharnement d'une pénétration de la mémoire, nous analyserons deux modes projectifs qui permettent au narrateur de contourner ces barrières de l'inconscient. Pour cela nous convoquerons sommairement quelques théories freudiennes relatives au rêve, avant de faire état de caractéristiques symbolistes liées à la divination.

1.3.1 Par les mécanismes freudiens du rêve

Il existe quatre principaux mécanismes du rêve selon Freud⁷¹. Tout d'abord, la figurabilité qui transforme le désir inconscient en une série d'images ; la condensation correspond à la concentration de plusieurs éléments inconscients en un seul ; le déplacement est un phénomène de brouillage – ce qui est important dans l'inconscient va apparaître anodin dans le rêve et vice versa ; enfin la figuration vient parfaire l'ensemble des éléments d'une enveloppe narrative censée masquer les éléments du désir inconscient, on parlera alors d'élaboration secondaire. Précisons encore que les éléments du rêve sont appelés contenu manifeste, que ceux de l'inconscient sont le contenu latent. Il n'est pas question ici d'analyser les textes comme s'ils étaient le contenu manifeste du poète afin d'éclairer, au plus loin et au mieux, un quelconque contenu latent de l'auteur. On s'intéressera plutôt à repérer ce qui rapproche, ou éloigne, l'écriture macéenne du *Jardin* d'un contenu manifeste, et si l'on peut qualifier ce style, d'écriture onirique. Avant tout un premier constat, mémoire et rêve ont un modus operandi commun, l'image. « On dit indistinctement qu'on se représente un événement passé ou qu'on en a une image, laquelle peut être quasi visuelle ou auditive »⁷² et quant au rêve, c'est le principe de figuralité qui nous l'apprend. Le fragment suivant est dans la même lignée que les autres, il a l'avantage cependant de posséder à lui seul un grand nombre d'éléments utiles à notre exposé.

*La vue première de l'œil natal retourné sous la robe
un festin de larmes et dix mille jours attablés qui rou-
laient sous la dent creuse du ciel mais sur la prairie
demandez-vous mais c'était la chaise vide attendant*

⁷¹ FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, 1900, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

⁷² RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 5.

*que s'assoie la mort nuageuse on aurait dit le ventre
empaillé de la mère litière où j'ai vu flamber les pois-
sons du sang (battu dans la boue un homme en neige
digérait l'animelle lentement coulée du crâne ce caillou
retourné noir dans le poumon d'un dieu mort dont le
chiendent grimpe au ventre et si lourde levait la
langue tombale tuile rose de la maison maternelle où le
rêve en arrière parlait créole*⁷³

Le principe de figurabilité est démontré dans ce texte par le champ sémantique de « l'œil », « la vue », « larmes », « j'ai vu », présent dans la première moitié. Non que cela suffise, c'est pourquoi on remarquera que le mode énonciatif est proche de l'oralité d'un conteur. L'imparfait descriptif, « roulaient », « grimpaient », alterne avec une rupture forte au passé composé, « j'ai vu ». L'emploi du conditionnel passé « on aurait dit », sous une valeur modalisante et comparative, fait lui aussi ressortir l'accentuation du témoignage visuel qui le suit, « j'ai vu flamber les poissons du sang ». De surcroît, le syntagme « sur la prairie demandez-vous », semble être une reprise du narrateur-poète qui rebondirait sur l'intervention d'un interlocuteur virtuel ; ou, après l'alternance du « sous »/« sur », une construction que la ponctuation absente oublie de renforcer, une façon de ralentir le rythme de la phrase et de mettre une seconde en suspens cette « chaise vide » entre « la dent creuse du ciel » et « la prairie ». L'oralité du conteur nous conduit à une énonciation narrative et descriptive et donc à une représentation par l'image qui vient s'inscrire entre figurabilité et figuration.

La condensation est explicite par une stylistique de la parataxe, de la juxtaposition des syntagmes, visible dans l'ensemble du recueil. Son effet est moindre ici puisque le côté narratif de l'extrait est mis en avant par l'emploi de propositions subordonnées qui hiérarchisent les informations. D'un point de vue purement psychanalytique, on relève que la mère est présente par la métonymie de « la robe » (confirmée par le co-texte précédant, « la vue première de l'œil natal retourné »), présente encore puisque comparant de la chaise vide avec « on aurait dit le ventre empaillé de la mère litière », et enfin par l'évocation de la « maison maternelle » où la langue parlée est liée à la mort par l'épithète « tombal ». C'est pourquoi, malgré l'absence manifeste de la mère, on peut observer un phénomène de condensation informatif à son égard. Mais pour réellement apprécier la manière dont Gérard Macé utilise la condensation, il faut s'attarder à une

⁷³ *JdL*, p. 25.

thématique et voir sa dérive à travers quelques fragments. L'œil est ici « *retourné sous la robe* », mais ses caractéristiques sont nombreuses dans les textes voisins. Il sera successivement « *à ciel ouvert dans les chambres sanglantes* »⁷⁴, celui qui « *ouvre les prairies sur le livre noir* »⁷⁵, il sera « *l'œil noir de la suie* »⁷⁶, comparant du ciel avec « *un œil bleu où le soleil saigne à blanc* »⁷⁷, « *l'œil du voyeur* »⁷⁸ ou encore plaisir « *des rats mangeurs [...] ils y voyaient l'ordure dans le blanc les salauds* »⁷⁹. La condensation peut, par conséquent, être observée au niveau global de l'œuvre sur des détails récurrents qui vont cumuler un grand nombre de caractéristiques. Celles-ci ne sont pas toutes cohérentes entre elles et c'est un fait qui joue en faveur de l'écriture onirique puisque le rêve n'est pas soumis au principe de réalité, qu'un élément peut à la fois être A et non-A, une chose et son contraire.

Le déplacement sera mis en évidence dans l'extrait II7 par l'utilisation d'hypallages, figure qui semble caractériser au plus près le principe freudien. « *La chaise* » va par ce moyen transférer sa structure « *empaillé[e]* » au ventre de la mère où « *flamb[ent] les poissons du sang* ». Le père, qui paraît absent du poème, est en réalité bien présent par des traits bâtis en opposition directe au premier hypallage, « *un homme en neige* » qui digère des abats est l'antithèse d'un ventre de paille maternel où flambent des poissons. On peut par conséquent reconnaître que cet extrait a une forme qui se rapproche de l'écriture onirique étant donné qu'il est possible d'y percevoir les quatre principes freudiens. Cette observation ouvre la voie à une réflexion macrostructurale car l'ensemble du recueil possède une structure complexe qui correspondrait à la fois à un contenu manifeste et latent. On y décèle, en effet, la trace de souvenirs d'enfance, des percées œdipiennes, mais sous une forme travaillée qui révèle avant toute chose un métalangage, un regard féroce sur l'usage administratif de la langue. Laurent Demanze l'exprime en ces termes, « ces textes ne cèdent pourtant pas à la tentation des récits de rêve. [...] À la manière des récits de Nerval, il mêle plusieurs rêves dans un livre dont la construction mène insensiblement d'un rêve à un souvenir incertain, et d'un souvenir à une érudition transposée dans la rêverie »⁸⁰. On peut compléter cette idée par le fait que cette rêverie partagée est une invitation à l'égaré, à une déambulation, sans autre but

⁷⁴ *JdL*, p. 14.

⁷⁵ *JdL*, p. 15.

⁷⁶ *JdL*, p. 22.

⁷⁷ *JdL*, p. 34.

⁷⁸ *JdL*, p. 20.

⁷⁹ *JdL*, p. 28.

⁸⁰ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire, op. cit.*, p. 46.

précis qu'un défilement de fragments-images, où l'on se laisse guider par de nouvelles impressions dont le poète a espéré l'écho.

1.3.2 Corrélation avec les arts divinatoires

Il serait intéressant dans une réflexion prochaine de mettre en relation *Le Jardin des langues* et les divers courants artistiques dont il s'inspire, l'impressionnisme pour la peinture, le symbolisme et le surréalisme en littérature. Nous abordons ici par la notion rimbalde du « poète voyant »⁸¹, l'un des multiples liens d'une composition symboliste, que Macé explicite par une forte récurrence aux arts divinatoires qu'il entremêle au fond métatextuel. Après avoir vu les mécanismes freudiens du rêve, il m'a semblé pertinent d'aborder l'interprétation de ces derniers sous l'angle du mysticisme, qui apparaît alors comme le pendant populaire, ancestral, occulte de la psychanalyse. Il transparait en effet par les textes qu'une revendication, une filiation, soit faite avec les récits oraux, contes, légendes, mythologie, et qu'il y soit accordé un crédit certain, par la simple utilisation qu'en fait le narrateur-poète, à des domaines qui s'éloignent des sciences humaines vers les sciences occultes. Déjà hors de portée du « poète voyant » rimbalde, l'interprétation des fragments nous pousse à lever un coin de voile afin d'expliquer les multiples références aux arts divinatoires.

Repartons de ce fragment II8, « *Une grenouille volubile ventre ouvert au soir parle au fond de moi en épelant mes organes dans sa langue de veuve elle mange la prairie sachant qu'en langue vive au verbe ignoré [...] le ciel devient alors plaisir du sens* ». Il est ici fait référence aux haruspices (dissection des entrailles) et auspices romains (interprétation du vol, du mouvement, de l'appétit et enfin du chant des oiseaux). On note l'importance polysémique de « *épelant* » où fusionne la métaphore d'une dissection, division, des lettres d'un mot (dans le cas présent « *organes* » se réfère à la voix et à la main – voir 3.1.1), et la langue des oiseaux qui permet d'entendre le verbe peler, enlever la peau de « *mes organes* ». De surcroît, l'oxymore paronymique « *langue de veuve* »/« *langue vive* » souligne le paradoxe d'une divination qui existe mais ne peut être explicitée car elle reste à l'état de « *verbe ignoré* ». Il y a donc ici une volonté de montrer que la possibilité d'un savoir prédit est mise en échec.

On aura le même constat devant le texte IV1 :

⁸¹ RIMBAUD, Arthur, « Lettre du Voyant » à Paul Demeny, 15 Mai 1871.

*Corps l'écriture braille la machine aveugle et sourde
malabaraise à broyer les paroles un os de rat dans le
talon (un café d'étoiles moulu dans les reins des veuves
salivent dans le marc le rien de la parole ou pur ana-
gramme de la mort*

Celui-ci présente une triple référence à la divination avec « *un café d'étoiles moulu dans les reins* ». En effet le marc de café, les constellations, la référence aux haruspices, sont interprétés par les veuves, qui, elles-mêmes, détiennent une puissance supérieure, que leur confère la mythologie populaire d'un lien marital avec la mort et le spirituel. Elles se voudraient être une solution à « *la machine aveugle et sourde* » qu'est le corps humain, mais la stérilité des prédictions est flagrante puisque tournée vers l'inéluctabilité de la mort (il y a paronomase avec « *marc* », et l'anagramme infidèle « *les reins [...] le rien* » souligne encore ce fait). Les veuves ne peuvent que saliver dans le sens où il n'y a pas d'expression pour signifier la mort du langage vrai, poétique. L'introduction de la divination se fait donc sur un ton déceptif qui tend à orienter le questionnement de l'œuvre vers le passé et non dans la projection d'un avenir. Le rêve se trouve ainsi lié au texte dans une conception que Richard Rorty nomme l'"utilité", à savoir l'ensemble des sens qu'il peut servir à transmettre et le libre arbitre du lecteur quant aux choix qu'il opère : « Aussi préférerais-je dire que la cohérence du texte n'est pas une chose qu'il possède avant d'avoir été décrit, pas plus que les points ne possèdent de cohérence avant que nous ne les ayons reliés. Sa cohérence est liée au simple fait que quelqu'un a trouvé quelque chose d'intéressant à dire à propos d'un ensemble donné de marques et de bruits – une manière de décrire ces marques et ces bruits qui les place en relation avec les autres choses dont nous parlons avec intérêt »⁸². Cependant, la confrontation de deux théories d'interprétation du rêve, à l'intérieur même de l'écriture, permet de contourner les obstacles psychiques qui entravent la mémoire. Elle permet ainsi au narrateur d'accéder à une matière mémorielle brute, qu'il sélectionne et travaille par la suite.

⁸² ÉCO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Avec la participation de RORTY Richard, CULLER Jonathan, BROOKE-ROSE Christine, Trad. COMETTI Jean-Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 89.

Pour rappeler les lignes directrices de cette première partie, et dans l'objectif de mettre au jour les correspondances entre le souvenir oublié, que l'on convoque, et les chemins qui font l'émergence d'une œuvre artistique, ici littéraire, il m'a semblé utile de m'attacher en premier lieu à la forme des fragments. Nous avons ainsi abordé la typographie et la syntaxe qui se sont révélées être à l'image d'une mémoire fossilisée, présentant à la fois des formes chaotiques et des structures complexes, masquées, nécessitant un lourd travail interprétatif. Ce dernier se faisant grâce à diverses grilles imposées par le texte, comme la psychanalyse, dont le texte se revendique à couvert d'une stylistique onirique sous-tendue par des principes freudiens. La parole du narrateur exprime parfaitement le cloisonnement que subit la mémoire et la résurgence dans l'effort vers l'expression du moi. Notre seconde partie va traiter des différents moyens thématiques qui fondent cette expression de l'individu.

2. Dynamiques de réactualisation de la mémoire individuelle

L'on considèrera dans cette partie les différentes stratégies textuelles mise en place par le narrateur pour transformer son objet mémoriel en un objet littéraire. Nous prêterons attention aux forces, aux dynamiques dont il se sert et leur utilisation nous fera employer le terme « stratégie » pour définir les moyens de cette réactualisation mémorielle. Notre première analyse concernera les empreintes autobiographiques de l'œuvre qui ne constituent en aucun cas une finalité herméneutique. Les stratégies figurales seront ensuite mises en avant, afin de comprendre la cohérence des processus analogiques, surreprésentés, et filés tout au long du recueil. Finalement nous prendrons en compte les stratégies d'imperfections de l'œuvre qui se veulent le pendant de ces résurgences mnésiques, du fragment en devenir, les marques subjectives d'une métamorphose qui voudrait s'achever.

2.1 Stratégie autobiographique

Notre propos va à présent s'axer sur deux traits mis en valeur dans le recueil et qui touchent à la part la plus intime des souvenirs du narrateur, l'enfance et le rapport aux parents. Ces révélations, dites à demi-mot, construisent et légitiment le sujet parlant dans son projet autobiographique, car celui, par de nombreuses références à la littérature de jeunesse, révèle les premières difficultés de l'enfant à communiquer avec le monde des adultes.

2.1.1 les voix de l'enfance

Le Jardin des langues puise au cœur même de l'individu une parole qui s'est développée dans le temps de l'enfance, de l'apprentissage d'une vie. Cette parole, empreinte des premiers récits, subit les diverses influences de l'âge, de celui qui, par le texte, essaye de redonner un mouvement autrefois naturel, à présent parasitée par les désillusions de la maturité au regard d'une innocence perdue. Les fragments s'égrainent dans cette quête polyphonique des échos originels vers l'impossibilité d'un retour de la

vibration maternelle. Dès le début du fragment liminaire on perçoit la référence aux contes avec ce « *propriétaire d'enjambées de sept lieues et davantage* » qui semble porté par un enthousiasme et une insouciance indéfinissable, si ce n'est par la métonymie de l'enjambée pour les fameuses bottes et poursuivie par l'adverbe « *davantage* » qui creuse une distance supplémentaire avec le lecteur. La seconde ligne, « *je traverse vitesse multipliée les carcans de vos têtes* », assoie d'autant plus l'individualité du poète qui ne s'embarrassera pas d'un certain tact que l'on pourrait attendre du benevolentiae d'un conteur par exemple. Enthousiaste donc, mais cet état est de courte durée puisque la traversée des « *régions pluvieuses de [nos] conversations* » conduit à une description cosmogonique déceptive où « *la terre n'est qu'une feuille morte* » et le ciel un « *envers ordurier* ». De la même façon, « *les mots du poème sont mille lapins multipliés couvrant la terre de leur poil jusqu'au ventre bleu de la mer et là tournant de l'œil pour voir l'icore retombé* »⁸³ joue sur le registre faussement naïf d'une représentation enfantine, à la connotation freudienne, tout en finissant sur une note sinistre. Laurent Demanze dit à ce propos que « l'écrivain pare la parole empêchée de la poésie dans les atours du conte, en travestissant les épisodes de l'enfance sous le costume des récits entendus autrefois. Dire l'enfance dans la langue du conte, c'est restituer les émerveillements premiers et retrouver à l'oblique les moments révolus »⁸⁴. C'est en tous cas la volonté première du texte, mais une volonté qui ne parvient pas à réaliser cet enchantement où s'épanouit le conte. En effet dans le dernier fragment on peut lire ceci : « *volubilis coupé l'anacoluthe à l'origine qui baille après poème un prénom goinfre craché par jonas quarante jours dans blanche neige sept nains branleurs de baleine dont poucet sucé jusqu'à l'os* ». Il y a ici une forme de concaténation des éléments du conte (et biblique... mais Jonas est en quelque sorte un personnage transgenre), totalement pervertis par le détournement salace et qui mettent en évidence l'inefficacité du moyen. On relèvera un cas limite, difficilement interprétable, celui du fragment IV5, « *au pays du père où l'enfer est froid lavandières de la nuit tordez mon linge à l'envers* ». Il est ici fait référence à une légende bretonne, « *les lavandières de la nuit* » étant un groupe de vieilles femmes, parentes de la dame blanche pour d'autres régions, qui demandent au voyageur attardé de les aider à essorer le linge. Dans l'impossibilité de refuser ou de s'enfuir, et pour ne pas finir au milieu des limbes, celui-ci n'a qu'une solution, tordre, en face de la lavandière, le linge dans son sens inverse afin de rendre le geste inopérant. Ce n'est qu'ainsi que le voyageur

⁸³ *JdL*, p. 38.

⁸⁴ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, op. cit., p. 26.

peut retrouver sa liberté. On voit par ce biais légendaire que le poète essaye aussi de s'extraire, ou d'un carcan de la présence des adultes dans les souvenirs liés à l'enfance, ou simplement d'un mode de narration qui le ceint, et c'est ce qui expliquerait l'incohérence de l'impératif « *tordez* » avec l'adjectif possessif de première personne « *mon linge* ».

Le malaise créé par l'emprunt d'une voix de l'enfant lié à la littérature de son âge est donc profond. Il est difficile de suivre, pour *Le Jardin*, l'opinion de Demanze lorsqu'il dit en parlant plus globalement de l'œuvre de Macé : « cette voix perdue [...] c'est la voix maternelle, qui charme l'enfant et le console [...] c'est elle que Gérard Macé tente de ressusciter dans ses livres, d'abord dans ses ruptures et ses éclats poétiques, puis dans la phrase apaisée de ses autres livres »⁸⁵. On relèvera ainsi en II5 :

*Légumes cuits langue farcie j'ai le rêve impossible de parler
cru les fourmis noyées du sens dans l'eau sale d'une cuisine
où l'arrière goût prend à la gorge et me voilà par effraction
dans la maison maternelle où j'ai parlé ventriloque me voilà
voler la langue où s'abouchait le père et brûler les bibles en
allumant leurs dessous roses*

Il y a dans ce fragment une impossibilité explicite⁸⁶ de l'expression de l'enfant, intrinsèquement liée à la cuisine de la « *maison maternelle* ». Si l'on s'attarde sur le terme « *ventriloque* » et ce qui suit, on peut en déduire la frustration de l'enfant à qui on ne donne pas la parole, agissant tel une marionnette entre l'univers des adultes et le sien, construit d'images symboliques et supérieures à l'oubli, comme ces « *fourmis noyées [...] dans l'eau sale* » d'un nettoyage. Cet extrait du fragment I8 renforce l'idée, « *déjà l'ouïe outrée du violon enfanté de la viole crève nos tympan hantés d'une chanson jadis jouée sur virginal [...] je veux arracher la langue de l'arrière-gorge et la manger crue loin des cuisines* ». Les schéma métaphoriques sont identiques mais doublés ou plutôt translatés vers l'oreille, et mettent encore au premier plan la désillusion de l'enfant (« *jadis jouée sur virginal* ») vis-à-vis de sa filiation, pareille au « *violon enfanté de la viole* ». Par déduction, l'empêchement de la parole provoque une tension, une colère, voire parfois une rage textuelle, visible dans ce vœu d' « *arracher la langue de l'arrière-*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁶ On peut aussi noter cela dans « un grenier où une fille écorchée à cause d'un lapin qui refuse la saignée demande l'impossible à propos de la pluie », *JdL*, p. 28.

gorge ». Ces pulsions sont exacerbées par le confinement que subit l'enfant, comme en III7, durant « *des jeudis entiers à balbutier dans la serre innommable des grammaires* », ou comme ces « *rames de voyageurs tous en leurs mains brandissant une pelle non de l'âge du fer mais de l'âge mental celle de nos huit ans à perpétuité (la raison perdue de vivre entre taupe et lézard court sous ma peau plus vite que le sang)* »⁸⁷. Le cloisonnement est bel et bien avancé par la « *serre* », la « *pelle* » et « *perpétuité* » connotant une peine de travaux forcés ainsi que la référence aux deux animaux se cachant dans des trous. La voix de l'enfance est indéniablement audible dans les lignes du *Jardin*, composée des restes d'une littérature emplie de rêves, celle des contes et légendes, elle s'exprime avec la force d'un ressenti et d'une colère sourde contre l'ascendance, un dernier lien indéfectible. C'est l'analyse que nous mèneront maintenant et qui nous conduira ensuite à avoir une lecture œdipienne de ces fragments.

2.1.2 Par la dialectique œdipienne

L'évocation de l'enfance dans certains fragments fait ressortir une image conflictuelle des parents qui est clairement mis en avant par cette entame du texte IV11, « *sur le fraîche ancien le bruit des brouilles familiales ma langue en friche où ramasser les mots dans le patois du père robinson* ». L'allitération des fricatives [f,R] et de l'occlusive sonore [b] souligne la friction ressentie par le narrateur enfant lorsqu'il fut témoin de telles disputes. Pourtant, est-ce la place en fin de recueil qui veut cela, il n'y a pas de violence particulière dans l'emploi de « *brouilles* » comme il n'y a pas de nomination particulière des acteurs. Suivons cette fois-ci l'ordre des pages pour voir de quelle manière sont présentés la mère et le père au regard d'une exposition œdipienne voulue par le poète⁸⁸. Dès le second fragment une « *robe transie par les caresses d'un clitoris* » fait son apparition. L'inversion du premier et du dernier terme (puisque'il serait plus logique de dire : un clitoris transi par les caresses d'une robe), tend vers une forme d'hypallage que l'on pourrait interpréter comme un déplacement freudien, mais aussi comme l'amorce de la présentation maternelle par son vêtement, une certaine façon de jouer sur le côté spectral du souvenir et sa présence-absence. On retrouvera effectivement

⁸⁷ *JdL*, p. 13.

⁸⁸ Laurent Demanze dit à ce propos : « la passion des sésames suscite en effet le mystère d'un secret à percer. C'est pour cela que GM évoque volontiers enquêteurs et déchiffreurs [...] ou en se rappelant plus d'une fois la tragédie d'Œdipe, le premier de tous les enquêteurs », *Gérard Macé, l'invention de la mémoire, op. cit.*, p. 40.

en II2 : « *outré la robe l'œil retourné du mort [...] et sous l'œil mort de l'oedipe la femelle somnambule* » qui confirme plutôt la seconde hypothèse. C'est à partir de la deuxième section du recueil que les références à la mère et au père sont explicites. Abordées rapidement en II5 (voir le texte en 2.1.1), on rentre déjà dans le domaine de l'inceste, du vol et du pécher religieux. L'importance de ce passage réside en réalité dans l'articulation « *et me voilà* », qui se répète et accentue le rapport cause-conséquence, que l'on vulgariserait en : C'est parce que l'arrière-goût de cette cuisine, et ce qu'elle représente, me prend à la gorge que je suis dans la maison maternelle par effraction, que je vole le père et brûle les bibles.

Or, la catharsis œdipienne n'atteint son climax que dans le fragment II13 que je retranscris intégralement :

*Licorne levée dans le lit de la mère ta chair j'en viens j'y
retourne et je me couche à la fin dans la forêt parricide du
cerveau mais là dans la caboche brûlée un combat de coq
n'en finit pas qu'on ouvre le cirque de lumière et tant pis
que je me voie couché sur la décharge de plumes*

Par l'acception de la « *licorne* » et des « *plumes* » en première et dernière position, le texte cherche à mettre en place une figuralité de l'innocence. Sur le même principe, les parenthèses encadrent un contenu sémantique totalement hétérogène à leur nature idéographique. Bien-sûr, l'animal fabuleux qui fut symbole de pureté dans les légendes du Moyen-âge est ici perverti par la motivation phallique de sa différence morphologique ; tout comme la virginité de la plume est biaisée par son lien à « *décharge* » dont le sens connotatif balaie aussi bien l'extase masculine que la déchéance ordurière et incestueuse, voire encore l'oreiller⁸⁹. L'intérêt de ce fragment est dans la concrétisation poétique de l'inceste par la substitution de la place paternelle. Ainsi on peut lire « *la mère* » et non plus « *ma mère* » comme en III1, ce n'est plus l'enfant qui parle dans cet acte manuscrit et les désirs n'ont plus rien d'inconscient. La principale difficulté d'interprétation se situe au niveau de l'énonciation, à savoir si l'interpellation par « *ta chair* » désigne dans la proximité celle de « *la mère* » (dans ce cas il y a un changement de destinataire et l'emploi de « *mère* » devient performatif de ce changement), ou si « *ta chair* » désigne en fait celle du père, que l'on pourrait incarner à

⁸⁹ Dans le rapport métonymique plume-ange chez Macé, nous conseillons la lecture de l'article de THOREL Sylvie dans *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, pp. 33-40.

volonté (« *j'en viens j'y retourne* ») dans un fantasme intrinsèquement « *parricide* ». La fin du texte, « *et tant pis que je me voie couché* » montre le caractère schizophrène de la projection que l'on pourrait autrement nommer double énonciation, celle du narrateur se figurant à la place du père et celle du narrateur se voyant figurer. On touche ici à nœud plus complexe où l'objet mémoriel est mis à distance dans une forme d'autocensure, d'autocritique, par le « *et tant pis que* ».

La visée autobiographique est donc fortement expressive par l'intensité des thèmes abordés, l'aphasie de l'enfance et les fantasmes oedipiens. Elle montre une résurgence vive du souvenir dont la violence est le reflet des forces telluriques, parentales, qui agissent sur les premières années de l'individu.

2.2 Stratégie figurale de l'individu

Nous allons maintenant définir, autour de cette expression personnelle du narrateur, deux stratégies d'actualisation mnémonique ; l'une portant sur l'espace où les fragments se mettent en scène, la seconde sur le caractère anthropomorphique de ces derniers qui naissent et évoluent dans un univers strictement humain. L'imagerie mentale qui induit ces procédés se trouve intrinsèquement lié à l'imagination même de leur créateur, et à sa volonté agissante de transmission.

2.2.1 Spatiale

Tout au long du recueil, le lecteur se voit transporter dans les endroits divers qui sont en quelque sorte la source, les fondations solides de souvenirs imagés que le texte reconstruit ensuite à sa guise. Cette figuralité spatiale s'organise sur deux plans distincts, le premier lié à la mémoire : les espaces intérieurs, le second à l'imagination : les espaces extérieurs. Les premiers sont avant tout présents par les lieux liés à la maison. On trouvera ainsi des références à la cuisine en I8 et II5 et par l'utilisation d'ingrédients en I7, « *les produits du sens nouveau comme vanille et cumin dans du vieux miel* » qui métaphorisent une recette de l'écriture poétique par des moyens à la fois oubliés et

novateurs. Puis au détour des pages, le narrateur nous emmène de la cave au grenier où l'on peut aisément supposer qu'il y a usé ses chaussures d'enfant : « *les tiroirs de ma tête où sont rangées plusieurs nuits sont l'escalier de quatre douleurs descendu huit à huit par les épingles à chapeau tombant d'un grenier* »⁹⁰. La construction mentale d'une mémoire qui serait un meuble aux multiples tiroirs s'élargit dans cet exemple au point de devenir une habitation qui fusionne avec le souvenir singulier, peut-être ici celui d'une chute puisque associé aux « *quatre douleurs* ». La cave est, quant à elle, associée à la mort. Telle une pelote emmêlée que l'on tire et qui ferait surgir d'autres nœuds, elle est d'abord caractérisée en I4 par la reprise « *froide embouchure* » et rejointe en II3 et III1 par le tombeau et le phalanstère (« *je n'aurai ni cave ni tombeau mais un phalanstère d'araignées* » et « *le phalanstère des proies ou joie anthropophage dans un tombeau d'araignées où se tissent les mots* »). Le monde souterrain de la construction, dénotant une atmosphère sinistre, et alors mis en relation avec la tentative de Fourier de créer un espace de vie communautaire. Le narrateur nous livre donc une double antithèse, de vie et de mort, d'espace confiné et d'espace ouvert puisque le phalanstère était organisé autour d'une cour. On remarquera de surcroît qu'il inverse le complément du nom de phalanstère, « *des proies* » et « *d'araignées* » en tournant sa métaphore dans tous les sens possibles, il tend à montrer qu'il n'y a pas un sens établi, seulement une recherche constante qui se fixe au cours d'instantanés textuels. La chambre est dans ce sens un autre carrefour de significations, à la fois « *chambres de joie* »⁹¹ pour son usage salace, « *sanglante* »⁹² pour la référence à la photographie (traitée en 3.2.1), « *chambre de plein vent* »⁹³ pour le non-sens d'une sur-signification, enfin « *chambre plurielle* »⁹⁴ pour la totalité des significations. Éléments de moindre importance, le « *louvre* » et les « *pyramide[s]* » d'Égypte, participent, par la pierre de Rosette, à l'isotopie du secret et du déchiffrement.

Or, selon Demanze, « le dispositif poétique élabore un espace théâtral par sa division topographique – le jardin, les balcons et la chambre – dont l'organisation fait songer aux anciens théâtres de mémoire, chargés d'exhumer les souvenirs »⁹⁵. On peut effectivement parler d'une telle thématique qui est beaucoup plus évidente dans les œuvres suivantes mais que l'on trouve dans *Le Jardin* d'une façon diffuse et symbolique.

⁹⁰ *JdL*, p. 28.

⁹¹ *JdL*, p. 21.

⁹² *JdL*, p. 14.

⁹³ *JdL*, p. 36.

⁹⁴ *JdL*, p. 61.

⁹⁵ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire, op. cit.*, p. 33.

C'est le texte III7 (traité en 1.1.2) qui la concrétise le mieux. Le premier sous-ensemble met en relief une dualité de personnes et de lieux. Au « *phraseur* » s'oppose « *souffleurs* », à la « *maison* » le « *champ de mars* ». Il est alors important de rendre compte de la vaste connotation de ces termes. Le phraseur exprime ce qu'il ressent, fait entendre sa voix en paroles, chants, écrits ; il est le détenteur d'un droit à l'expression et identifié comme tel au singulier. Les souffleurs n'ont pas ce droit de représentation, ni de voix ni d'identité, ils sont la masse en lutte dans la mort et le sang puisqu'à l'aspect fondateur de la maison s'oppose celui de la guerre, historiquement marqué par le champ de mars romain comme le lieu de rassemblement et d'exercices des troupes militaires. Cependant la dichotomie n'est pas brutale mais tissée de liens. Le souffleur n'est pas que ce respirant silencieux, il a au théâtre le texte entre les mains et seconde les acteurs sur scène, il insuffle la parole vraie lorsque l'oubli la fait sombrer dans le silence. Le schéma est ici réactualisé avec l'inversion des proportions, un phraseur-acteur pour une pluralité de souffleurs qui interviennent après la présentation de l'espace, « *la mère [...] adam [...] les révérends pères [...] buffon* ». D'un point de vue spatial, la place de chacun est respectée, le premier étant à la lumière, les seconds sous la surface du sol, donc appartenant à une forme d'inconscient de la mémoire textuelle.

Il fait alors l'épreuve à la fois d'une possession et d'une dépossession. L'écriture est le lieu d'une parole soufflée, à la fois donnée et dérobée. Dans ce théâtre poétique, l'écrivain est comme un acteur condamné à répéter le langage des autres, comme s'il était possédé par les mots d'autrui et dépossédé des siens. Les figures insistantes du souffleur et du ventriloque [...] disent que la parole de l'écrivain, qui reprend ou redouble malgré lui les mots d'autrui, ne lui appartient pas.⁹⁶

Il y a là, bien sûr, un cruel paradoxe puisque *Le jardin* se révèle être une réactualisation du temps de l'enfance trop longtemps aphasique, une recherche de la première langue du poète, et qu'en dernier lieu elle se découvre comme une certaine somme de la parole des souffleurs.

L'évocation d'espaces extérieurs correspond à une métaphore filée tout au long du recueil, et qui dresse en quelque sorte une cosmogonie de l'univers poétique dans lequel les souvenirs vont prendre une forme langagière. C'est par son statut analogique que

⁹⁶ *Ibid.*, p. 35, cf. MATHEWS, Timothy, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, *op. cit.*, p. 50 : « [le souffleur] C'est une voix qui non seulement donne à dire, qui rappelle les mots et leur ordre dans un discours ; mais qui petit à petit, presque sans qu'on s'en aperçoive, prend la place de la voix narratrice. [...] elle dissimule dans la même mesure qu'elle révèle, elle flotte d'un lieu à un autre, non seulement d'un corps dans un autre, mais d'une demeure familiale dans un théâtre inachevé auquel on voudrait donner forme et naissance ».

cette cosmogonie a partie liée avec l'imagination. Dans le fragment d'ouverture le poète y est un surhomme immatériel, « *je traverse [...] les régions pluvieuses de vos conversations* » entre la « *terre [qui] n'est qu'une feuille morte* » et le « *ciel [...] cet envers ordurier [...] ou pelure d'orange séchée sur un grand lit à baldaquin* »⁹⁷. L'élément supérieur de ce meuble, composé de gaze translucide, se nomme aussi « ciel ». On observe alors une mise en abîme énigmatique teintée d'antithèse, un univers naturel mais lié à la putréfaction et un autre manufacturé, aux connotations floues entre plaisir et sommeil de l'être, cet autre, en relation direct avec la sécheresse de la pelure d'orange. Dans cette veine on rencontrera « *les banquises de la jouissance* »⁹⁷, la « *mémoire des savanes* »⁹⁸, « *les mines prolifères du mental* »⁹⁹ et « *le canyon creusé de la conversation* »¹⁰⁰. La fin du recueil est marquée par le retour à une cosmogonie scientifique et non plus poétique. De « *la chute des comètes [qui] file un sens italique* »¹⁰¹, on arrive avec le fragment IV9 à « *un planétarium où le père illettré nous délivre du sens et de l'inceste* ». Il y a ici fusion des topiques œdipienne et cosmogonique, dans un rétablissement équilibré, normatif, où les pulsions sexuelle et créatrice se dissolvent. Une ultime fois, le narrateur reviendra sur ce nouvel état d'acceptation, « *la main gauche qui n'écrit pas la main de mon biographe et le membre du père la même atrophie dans le trou d'une mémoire longtemps retenue [...] (les galaxies d'initiales ne bégaiant plus dans les palaces de déraison)* »¹⁰², qui montre la résolution du conflit. On peut alors se rendre compte de l'ampleur de la construction mentale du narrateur pensant *Le Jardin*. Au-delà d'un simple meuble à tiroir ou d'un château mnésique aux pièces compartimentées, le texte développe un univers, imaginaire et familier tout autant, fécond à la réactualisation des souvenirs

2.2.2 Anthropomorphique

Nous remarquons que l'univers macéen du *Jardin* est marqué d'un concept de verticalité.

⁹⁷ *JdL*, p. 12.

⁹⁸ *JdL*, p. 14.

⁹⁹ *JdL*, p. 35.

¹⁰⁰ *Loc. cit.*

¹⁰¹ *JdL*, p. 48.

¹⁰² *JdL*, p. 60.

La mémoire, selon Bergson, est la coexistence de tous les souvenirs virtuels (le célèbre cône renversé de *Matière et mémoire* est constitué d'une infinité de cercles qui s'ouvrent à l'infini vers le haut – le virtuel – et sont fermés vers le bas – l'actuel). Se remémorer quelque chose – et toute activité de l'esprit en général – c'est actualiser un virtuel, et cette actualisation est une création, une individuation et non pas une simple reproduction¹⁰³.

Or cette création est passée, comme on l'a vu, par un agencement topographique et spatial précis, et puise dans ses motifs analogiques une forme anthropomorphique dont la mémoire actualisée ne saurait se défaire. Agissant par touches métaphoriques ou macrostructures, les poèmes regorgent de comparants calqués sur l'homme, sa stature, son contact avec le sol. On retiendra ainsi l'expression « *au pied des murs de la mémoire* »¹⁰⁴, « *le ciel est alors marchepied du gouffre où tremble le sang où résonne entre les tempes la migraine battue sur la falaise* »¹⁰⁵ qui positionne le narrateur entre ciel et terre, probablement en haut des falaises d'Étretat (lien supposé avec III6) ; ou encore le texte IV1 qui fait se côtoyer « *un os de rat dans le talon* » et « *un café d'étoiles dans les reins* », tous deux comparants d'une parole asémantique. D'une manière plus porteuse de sens, le fragment III7 place le père, « *adam aux antipodes dans un fossile* » par rapport à la mère. Étymologiquement pieds opposés l'un à l'autre, le poète crée l'image antithétique d'une double présence, les deux personnifications parentales *Eros* et *Thanatos*, liées par leurs pieds et chacune d'un côté de la surface du sol. L'effet de miroir est encore rendu par la connotation de « *sous une ombrelle* » pour la mère, caractérisée d'une façon aérienne, qui s'oppose à la connotation terrestre du père fossilisé. Ce motif rend compte efficacement du fait que le souvenir se dresse sur une mémoire primitive, vers la hauteur d'une conscience, mais aussi culturellement très ancré dans un schéma judéo-chrétien (« *parmi les mots plantés là par les révérends pères voyageurs* »).

Toujours à propos de ce texte, on parlera de la notion « d'image textuelle »¹⁰⁶, « de

¹⁰³ LAZZARATO, Maurizio, *Les révolutions du capitalisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2004, p. 83.

¹⁰⁴ *JdL*, p. 15.

¹⁰⁵ *JdL*, p. 24.

¹⁰⁶ NEVEU, Franck, « De la syntaxe à l'image textuelle, ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », dans *La ponctuation*, *op. cit.*, p. 202 : « La notion d'*image textuelle* définit une approche sémantique du texte reposant partiellement sur son iconicité [...]. Par conséquent, elle prend comme préalable méthodologique la compatibilité du sens linguistique et du sens iconique [...]. L'image textuelle peut être minimalement décrite par deux ordres de configuration, linéarité et tabularité. Ce qui concerne [...] les faits de *modulation* (c'est-à-dire les ajouts typographiques : italique, gras, soulignement, guillemets, et les divers procédés d'emphase graphique comme les signes ponctuels de l'affectivité), les faits de *segmentation* (c'est-à-dire ceux qui sont engagés dans les mécanismes de hiérarchisation des zones de localité et qui forment des frontières graphiques intraphrastiques ou transphrastiques : ponctuation de détachement et de clôture des segments syntaxiques, modes d'insertion des séquences textuelles dans les structures englobantes, [...] structure volumétrique des paragraphes [...]) ».

la signalétique qui est au service du repérage physique de la structure d'un texte, et que sollicite la nature fondamentalement visuelle de l'écrit »¹⁰⁷. En effet, la présentation du texte imprimé peut être mis en lien avec la métaphore filée de la mémoire pour un aspect visuel de la page qui serait celui d'une coupe géologique de roche. La première ligne représenterait donc la surface du sol où la voix du « *phraseur* » peut se faire entendre alors que les « *souffleurs* » se situent déjà dans le soubassement de la seconde. La lecture nous conduit ainsi par strates successives de plus en plus profondément dans le souvenir-image des parents du poète, en passant par le « *lutétien* » (une période géologiques) entre la première et la seconde parenthèse, jusqu'aux souvenirs d'enfance, au bas du texte et donc au plus profond de la mémoire. Il est donc intéressant de comprendre le caractère figural du fragment « au sens où la disposition de la matière écrite, imprimée, sur la page, serait analogique du référent visé par le contenu verbal dont elle est le signifiant graphique »¹⁰⁸. Ainsi le texte représente cette tranche verticale de temps qui condense les différentes couches mnésiques. Nous soulignons : « Un tel jeu d'ouvertures infinies, et de stratification de la parole, semble en effet désenfourir au fil du texte des espaces nouveaux, insondés, dans laquelle la langue se plonge, s'immerge, et découvre encore d'autres sous-sols inconnus qui doivent, à leur tour, être parcourus »¹⁰⁹. La page n'est plus, dans ce sens, le seul porteur d'un signifiant, elle devient aussi signifiant comme les mots qui la compose. Mallarmé dira qu'elle « possède sa propre matérialité [et que] cette matérialité ce n'est pas la feuille, mais le langage »¹¹⁰. Pour *Le Jardin*, la matérialité de chaque fragment est un morceau d'une mémoire réactualisé ou un discours sur la réactualisation de la mémoire (écriture de « *la main gauche* », « *langue vive* », « *langue morte* »), dans une stylistique mimétique à la pensée et plus encore « mouvement d'une parole intérieure, qui cherche ses mots au plus près de l'égarement de l'esprit »¹¹¹. Cette figuralité correspond à un fait conscient de l'individu qui, se revendiquant source inspiratrice, accepte puisqu'il en est le chef d'orchestre, de trouver les moyens analogiques pour nous faire entendre son œuvre. C'est alors que l'imagination devient paradoxalement force d'émergence d'un contenu latent.

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

¹⁰⁸ BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littérale : de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck : Du Bellay, Laforgue, Jarry, Saussure, Barzun, Duchamp, Tzara, Hausmann, Schwitters, Albert-Birot, Cummings, Artaud, Benveniste, Lacan, Luca, Lyotard etc...*, Romainville, Al Dante, 2003, p. 28.

¹⁰⁹ VIART, Dominique, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁰ *La ponctuation, op. cit.*, p. 237.

¹¹¹ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire, op. cit.*, p. 32.

Le concept de *mimésis* pousse donc le narrateur à projeter sa propre structure mémorielle dans l'œuvre dont il accouche. On reconnaîtra qu'en ce sens il se livre encore, intimement, par des constructions qui figurent son propre univers artistique.

2.3 Stratégie de l'imperfection

Le narrateur met en place, comme nous l'avons vu précédemment, diverses stratégies d'actualisation de la mémoire vers l'aboutissement du texte littéraire. Afin de conclure sur ces procédés, nous prendrons le contre-pied d'une idée de Hans-Georg Gadamer qui pense que le lecteur se forme une ébauche de compréhension avant d'appréhender la totalité d'un texte, que cette ébauche a pour principale conséquence herméneutique une « anticipation de la perfection »¹¹². Nous étudierons, dans ce chapitre les moyens que se donne le narrateur pour aller à l'encontre de ce phénomène.

2.3.1 Claudication

À l'excès de connaissances érudites se rajoute une volonté de montrer l'imperfection par différents thèmes déceptifs qui interfèrent et déséquilibrent les corps et les êtres présents dans les fragments. Ces tares physiques sont nombreuses, Jean Roudaut y voit « une anatomie du corps gauche, qui privilégie les images de la boiterie ou du déséquilibre »¹¹³. C'est surtout vrai pour les œuvres qui suivront *Le Jardin* car dans l'ensemble du recueil les personnages actants ne se déplacent pas ou très peu. S'il y a claudication, c'est, comme le dit Demanze, à propos de « la fiction, le jeu de la marche et de son empêchement comme de la parole et du silence réunis [...] : la poésie en mal du “lieu et la formule” trébuche, bégaie et s'écrit de “la main gauche”, c'est sa condition et sa définition »¹¹⁴. On retrouvera donc cet obstacle à la parole dans la parataxe, l'absence de ponctuation et la condensation. La phrase « *corps l'écriture braille la machine aveugle*

¹¹² GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 315.

¹¹³ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁴ THOREL, Sylvie, *Gérard Macé, la « pensée littéraire »*, *Écritures contemporaines*, n°9, *op. cit.*, p. 40.

et sourde malabaraise à broyer les paroles un os de rat dans le talon », illustre cette observation. La voix et le corps sont handicapés dans leur mobilité. Si le corps voulait se mettre en marche il serait gêné par « *l'os de rat* » et la voix même qui prend corps dans la lecture de cette phrase est, elle aussi, empêchée par un enchâssement antithétique de la machine à écrire et du corps handicapé de la vue et de l'ouïe. Le lecteur ne sait pas vraiment s'il doit opérer une sélection de sèmes, les regrouper en une unité plus cohérente (par exemple ce qui est lié au corps contre ce qui est lié à la machine), ou chercher une interprétation globale prenant en compte l'alternance des signifiés et les interruptions inhérentes au manque de liant syntaxique. « Rappelons qu'à un niveau thématique, c'est pour casser la machine à écrire, la machine à signifiants, que le narrateur de Macé ici se trouve impliqué dans ce chaos potentiel, qui est aussi une danse des signifiés »¹¹⁵. Claudication de la pensée et de la voix donc, puisque lire *Le Jardin* à voix haute c'est aussi ressentir ses aspérités, explicites au fragment III11, « *sa voix d'orthophoniste [...] le plaisir de répéter crénom jusqu'à sa mort en cassant la machine bègue où bute le symbole* ». On retrouve alors cette fusion du corps entravé, comparé à une machine défectueuse, et l'allitération en [b] qui surenchérit la thématique du bégaiement. Le fragment IV14 rattache le handicap de la voix au père, en même temps qu'il affiche la résolution de l'empêchement verbal par une certaine forme de libération de la mémoire : « *la main gauche qui n'écrit pas la main de mon biographe et le membre du père la même atrophie dans le trou d'une mémoire longtemps retenue [...] les galaxies d'initiales ne bégaient plus* ».

Cependant, même si on peut considérer que le bégaiement est la conséquence majeure d'un traumatisme lié à l'expression de l'enfant, le texte en laisse filtrer d'autres qui servent aussi efficacement le projet de dénonciation d'une langue morte et anticréatrice. On peut en effet voir, dans le texte IV9, une entame par les points de suspension¹¹⁶ qui analogiquement se couple avec le syntagme « *langue muette* ». À l'inverse, la profusion langagière est susceptible de provoquer la nausée, une saturation verbale visible par ces « *fontaines à paroles urinant encore dans le vase de la langue [...] à la fin c'est nerval vomissant* »¹¹⁷, ou encore « *dans le jardin d'anciennes nominations soulevé par l'éccœurement de la parole* »¹¹⁸. D'un même mouvement de dégoût, le narrateur va faire dévier ses thématiques sur une violence qui se portera en

¹¹⁵ MATHEWS, Timothy, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, op. cit., p. 57.

¹¹⁶ Il n'y a que deux fragments, I7 et IV9, construits sur ce modèle.

¹¹⁷ *JdL*, p. 42.

¹¹⁸ *JdL*, p. 37.

premier lieu sur l'oreille, réceptrice de cette langue en pourriture, et sur la bouche, émettrice : « *oreille ma prison d'enclumes à l'entrée du corps ce marteau couché rouge* »¹¹⁹, « *déjà l'ouïe outrée du violon enfanté de la viole crève nos tympan hantés [...] je veux arracher la langue de l'arrière-gorge et la manger crue loin des cuisines (je meurs dans une colonie toucouleur à sa vue les vigies de la parole ne pourront jamais crier "sens" »*¹²⁰. Dans ces deux extraits, l'ouïe est molestée, elle est la source d'une frustration, du fait que l'on ne peut s'empêcher d'entendre¹²¹. Cela entraîne une pulsion mutilatrice extrême, et finalement jusqu'à un vœu désespéré de mort. On touche à une autre formulation dans le fragment III6 avec « *la pierre au cou du haut d'étretat mes suicides mille fois répétés le sang dans la baignoire d'un cœur vraiment levé raymond roussel voyant sa vie va dégueuler* », où l'on retiendra cette « *pierre au cou* » qui s'accorde entre autres avec la « *langue de l'arrière-gorge* ». Comme l'oreille, la bouche est aussi la cible d'une violence qui s'apparente au masochisme, là encore les fragments semblent aller de pair. Ainsi en I4, « *on bat mes habits sur la pierre devant la cave la froide embouchure où se vident les éponges (bouche fouettée par les lilas couperose du ciel* » et en II2, « *vos fêtes c'étaient mes tortures tournantes (ciel l'égout de guêpes le corps laissé dans l'autre et sur la bouche l'essaim de nuages suppliciés vos cris dans les caves* ». En II14, le narrateur exprime véritablement son ressenti, il s'agit du fragment qui suit le fantasme maternel :

*Ou sur le galimatias d'où je viens ce sera le retour de
la colère à poings fermés dans le ventre où je buvais la
pluie retour de la rage que j'ai voulue volubile comme
la mort et bête à manger l'alphabet battu blanc de
l'aïeule illettrée*

La violente colère dont il est fait état dans ces lignes est instrumentalisée vers la logorrhée qui permet le réveil de la mémoire ensommeillée. Elle devient le moyen

¹¹⁹ *JdL*, p. 43.

¹²⁰ *JdL*, p. 18.

¹²¹ Pareillement, on peut lire en III2 : « la maison mère à l'écoute d'un ciel sourd où l'on vend à la criée l'article de la mort tombé dans l'oreille d'abord ourlée de bave et du verbe végétal », on admettra un parallélisme entre l'action de « l'écoute » vers la passivité du « ciel sourd », et, l'action de la « criée » vers la passivité de « tombé dans l'oreille ». Il y a donc une certaine réactualisation de l'expression populaire « ce n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd » par inversion des syntagmes, dans le but de souligner, puisque positionné en dernière instance et dynamisé par le parallélisme, l'inéluctabilité de la chute dans la réception.

d'avancer dans la *catharsis* contre le poids d'une filiation caractérisée par l'ignorance ou l'aphasie.

2.3.2 Inefficacité narrative et anthropophagie

Les proses poétiques du Jardin mettent particulièrement en avant le thème de l'anthropophagie. Cette topique est importante, dans la dynamique de l'imperfection, construite par le narrateur, car elle sert doublement la métaphore de résurgence des souvenirs : d'abord par son illustration de l'oubli, de la mémoire ensommeillée, comme une forme de barrière autocensurante contre un inconscient malsain, ensuite parce que cette dévoration de la langue sur elle-même est une manière de montrer l'inefficacité de la narration, la difficulté du projet autobiographique. On trouve là encore une certaine évolution des fragments au fur et à mesure que l'on avance dans le recueil. Ainsi en I5, alors que le texte débute ses introspections mémorielles avec son « *œil natal retourné [...] au pied des murs de la mémoire* », on peut lire ces deux avertissements : « *videz-vous de la peur de la nuit vomie violette* » et « *laissez-nous sur les prairies de poivre le cœur l'ogre rouge rassasié de la chair les feux éteints de l'orgie* ». Ces jalons posés devant la peur d'un anéantissement et d'un effondrement de l'esprit sur lui-même, serviront à montrer la voie d'une sérénité diachronique de la mémoire au-delà du chaos des souvenirs refoulés et éclairés brusquement. À ce sujet, Wolfgang Iser dit que « le texte ne peut se rapporter seulement à la réalité, car en fait il ne peut prendre en compte que des “modèles de réalité” [...] c'est en ce sens que l'on pourrait comprendre cette remarque de Roland Barthes : « [...] l'œuvre est essentiellement paradoxale, [...] elle est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire »¹²². Autrement dit on ne peut avoir accès à la mémoire du narrateur qu'à travers la construction qu'il veut bien nous en donner et celle-ci est aussi signifiante que le sens même de l'oeuvre. La résistance dans notre cas est l'anthropophagie qui tourne à l'obsession des multitudes parasites avec « *Méloé me dévore jusqu'au membre gelé dans le ventre gros de la mort* »¹²³, ou encore « *une aveugle boit ma nuit longtemps confite en moi dans sa gorge se noient les rats mangeurs de mes yeux ils y voyaient l'ordure dans le blanc les salauds* »¹²⁴. D'une

¹²² ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 131.

¹²³ *JdL*, p. 19.

¹²⁴ *JdL*, p. 28.

manière plus factuelle le narrateur nous décrira sa folie par la métaphore d'une fougère, en III2 : « (les miettes d'un nom aboli à le marteler dans le cœur comble et continu de la foison un cœur anthracite l'avale carnivore et c'est un bruit de fougères et de mâchoires dans le temple vide la chambre de plein vent », ou plus explicitement en II3 : « cendre mâchée la folie fougère crânienne consumée [...] le cœur mange les mots sur une table de vent ». Nous observons donc un métalangage sur les travers psychologiques que subit le narrateur, un métalangage dont la densité rend compte d'une forme de jeu. Demanze pense que c'est celui d'une perte et d'une redécouverte :

L'écrivain en use de ses souvenirs et de ses rêves comme d'un fétiche qu'on dissimule pour mieux s'approprier la perte, et retrouve les jeux de l'enfant. Le souvenir qu'on laisse filer pour mieux le ressaisir plus tard évoque en effet les jeux du petit-fils de Freud, qui s'amuse à éloigner une bobine de bois attachée à une ficelle, mais pour mieux la tirer à nouveau à lui, afin de maîtriser à travers le geste ludique l'absence parentale »¹²⁵.

C'est à force de tourner l'analogie dans tous les sens jusqu'à « menacer de se faire écrouler les ponts métaphoriques possibles »¹²⁶, que l'on se pose la question de la finalité d'une telle manœuvre textuelle.

Afin d'amener quelques éléments de réponse, nous soulèverons l'hypothèse d'une figuration de la lutte individuelle et douloureuse contre l'enchevêtrement et l'effacement des souvenirs. Cette explicitation passe par la répétition-variation de certains motifs clés, métaphores énigmatiques filées tout au long du recueil, et qui mettent en échec la clarté et l'efficacité de la narration. Car il s'agit bien d'un mélange de genres inédit, une prose poétique dont la teneur autobiographique respecte les lignes de la narration. Nous ne nous attarderons pas sur toutes les catégories analytiques définies par Gérard Genette dans *Figures III*¹²⁷ mais préciserons simplement que le narrateur est autodiégétique puisqu'il est le protagoniste de sa propre histoire. De plus, *Le Jardin* se distingue par de nombreuses ellipses, par un ordre chaotique où l'hermétisme des fragments ne permet pas toujours de savoir si l'on se situe dans la chronologie du récit ou dans l'anachronie, et par une fréquence événementielle perturbée par la dominance du mode répétitif (où l'on raconte plusieurs fois un événement arrivé une fois). Comme nous l'avons dit, la difficulté réside dans la profusion de métaphores plus ou moins obscures, qui reviennent

¹²⁵ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, op. cit., p. 46.

¹²⁶ MATHEWS, Timothy, *Gérard Macé, la « pensée littéraire »*, *Écritures contemporaines*, n°9, op. cit., p. 48.

¹²⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

à travers le récit sous un angle chaque fois différent car le narrateur laisse « s'épanouir une variation mémorielle plutôt [que de tenter] une exacte reconstitution de ce qui fut. [...] c'est dire que la mémoire est en mouvement, qu'elle s'élabore dans le cours du texte, qu'elle se cherche et s'esquisse dans l'entrelacs des mots »¹²⁸. Dans le premier paragraphe de cette section, nous citons deux exemples croisés entre multitudes de parasites (les rats et les méloés) et l'anthropophagie ; mais l'on peut aussi observer en II8 qu'« *une grenouille volubile [...] en épelant mes organes [...] mange la prairie*¹²⁹ », ainsi qu'en III1 où l'acte est lié à une individualité animale et où les syntagmes précédemment cités se trouvent combinés dans une disposition nouvelle :

*Cancer du sens couvant ses œufs noirs sous mille
métaphores de l'amour un crapaud bavard mange mes
organes en épelant les mots de la langue veuve et pour
le plaisir du sens la mort aussi grosse que le bœuf
encorne la nuit (retournée dans ma bouche la mort
mâche mes régions natales repas de la mémoire au fond
des larmes la dernière aube attablée sous la carie du ciel
la voûte éclairée noire d'un porche ici là ouvrant le
phalanstère des proies ou joie anthropophage dans un
tombeau d'araignées où se tissent les mots*

Enfin, la narration est mise en échec par l'alternance de fragments métatextuels, commentant ces « repas de la mémoire », et d'autres beaucoup plus centrés sur le récit de filiation mais utilisant les mêmes ficelles analogiques. C'est ainsi que s'écroule, en IV3, la cosmogonie poétique élaborée dès le début du recueil et que le père, « l'éléphant » fossilisé, entame sa réhabilitation mémorielle : « *des fraises écrasées sur le sol où tombe le ciel ce météorite d'orgueil ramassées dans les chiffons de deux mille pages à venir (l'éléphant du lutétien déterré porcelaine de la patience ne priez plus pour nous* ». Il y a effectivement une histoire racontée à travers ces textes, mais qui avance d'une façon discontinue et sans autres repères temporels que les jalons posés par la description onirique des souvenirs, que l'on voit évoluer dans une recherche quasi combinatoire. L'anthropophagie tient une part importante dans cet obscurantisme où « la saveur de la

¹²⁸ VIART, Dominique, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁹ La « prairie » reste une métaphore complexe du *Jardin*, présente aux fragments I5, II7, II8, II12, elle symboliserait un espace de mémoire libre à la vue et à la conscience, en opposition aux « forêts permises » et à la *selva oscura* de *Bois dormant*.

nomination et l'ivresse d'une parole intérieure l'emportent ici sur les aventures d'une narration entravée. Car ces poèmes dispersent une histoire intime et fragmentent un roman familial empêché, ils marquent l'impossible narration de soi et cherchent dans l'instant poétique un remède aux durées émiettées du récit »¹³⁰. On comprend alors que le narrateur construit son édifice autobiographique, et le détruit dans le même temps, par une poétique qui renvoie à la virtualité du souvenir et à l'addiction d'une mémoire retrouvée, mais incontrôlable et carnassière.

Cette seconde partie a donc été le lieu où nous avons mis en évidence les stratégies textuelles du narrateur pour faire émerger ses souvenirs et leur donner une forme. Partant d'un principe autobiographique clairement explicite, nous avons ensuite révélé l'analogie de la mémoire avec les constructions spatiales et anthropomorphiques de l'œuvre qui jouent une part importante dans la découverte du "je" narratif. Cependant, sur un troisième niveau d'interprétation, l'imagination et la mémoire paraissent entrer en conflit et provoquent une série de déséquilibres dont le résultat brise les élans narratifs, tout autant que l'hermétisme de la forme. L'objet littéraire n'en est pas moins présent, fruit d'une mémoire individuelle, qu'il importe désormais de placer en regard de la mémoire collective.

¹³⁰ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire, op. cit.*, p. 27.

3. Perspectives externes de l'objet artistique et mémoriel

L'observation des multiples réseaux de significations ne prend sens que dans la totalité du *Jardin*, qui affiche dans sa complétude, une intention détachée du singulier pour s'inscrire et prendre corps dans la mémoire du monde. Nous étudierons premièrement le questionnement métapoétique de l'œuvre par la dimension organique de son écriture et par les procédés de traduction qui ont permis cette genèse. En deuxième instance, c'est le traitement du mouvement dans une temporalité construite qui retiendra notre attention afin de faire apparaître l'efficacité d'une dialectique qui constitue l'une des finalités du *Jardin*, l'interrogation de la mémoire collective par la création artistique.

3.1 Mise en corps d'une métapoétique

Si le narrateur donne à sa création une certaine forme, qu'il l'extériorise et s'en détache en la proclamant œuvre littéraire, il nous appartient de la percevoir dans sa juste autonomie. Pour autant, *Le Jardin des langues* ne déroge pas à la règle mais sa genèse à travers la mémoire paraît avoir été un tel effort qu'il en porte les marques. Nous analyserons, dès lors, l'écriture organique des fragments et les procédés, encore apparents, d'une traduction de l'image mémorielle en mots.

3.1.1 L'écriture organique

L'écriture du *Jardin des langues* possède une dimension charnelle indéniable par les perpétuelles comparaisons aux diverses parties du corps qui sont faites au long du recueil. Ce système référentiel est un des fondements de la poétique macéenne où mémoire et chair partagent la même évolution et le même vieillissement. Nous parlerons dans ce sens d'un caractère organique de l'écrit puisque le terme est explicite dans l'œuvre et qu'il permet par sa double définition d'ouvrir au maximum le champ connotatif. En effet l'organe peut être un outil, l'élément d'une machine ayant une

fonction particulière, et de façon similaire dans le corps humain, enfin il est la voix d'un interprète, d'un traducteur, officiellement autorisé à être porte-parole¹³¹. Loin de relever toutes les occurrences corporelles du *Jardin* – il s'y trouve plus d'une centaine pour une quarantaine d'éléments différents – on se bornera à montrer que l'organe est bien le motif fédérateur de cet ensemble.

D'un point de vue instrumental, c'est la main qui illustre le mieux notre démonstration. Nous avons déjà abordé son emploi pour justifier en partie de l'écriture italique, et c'est maintenant par sa capacité à être le membre qui tient la plume, le dernier morceau expressif du corps, que nous allons le mettre en lumière. De part sa nature duelle, le narrateur a accordé à chaque côté, droit et gauche, une charge symbolique issue de l'étymon. Ainsi la partie droite va de pair avec une écriture académique, administrative, alors que la gauche est connotée par la mort comme le côté senestre. On notera que pour Demanze, « cette main incarne la part engourdie de soi et de mémoire ignorée, c'est "la moitié sinistre" (*JdL*, p. 51) de l'identité »¹³², quand pour Roudaut et dans le prolongement, son écriture est « fatalement inhabile, démunie de l'autorité accordée à la droite, mais révélatrice »¹³³. Dans le fragment I2 c'est le mot « *baisemains* » qui introduit, légèrement, la dynamique et se réfère à la rencontre parentale, puis en I3, « *leurs mains brandissant une pelle non de l'âge du fer mais de l'âge mental celle de nos huit ans à perpétuité* ». Il n'est donc pas encore ici question de l'écriture mais de l'analogie entre le jouet et l'instrument qui sera utile pour désenfourer les restes du passé. Dans les deux textes qui suivent, le narrateur n'aborde pas encore le thème de la latéralité, celui-ci mûrit lentement au fur et à mesure des emplois en contexte. On découvre positivement le contact de « *la main dans le livre des vieux mots la main refermée sur les moineaux mobiles* »¹³⁴, qui laisse par conséquent entendre que le membre s'initie aux multiples sens de l'écriture par la référence à la langue des oiseaux. À partir du texte III11 le narrateur va rentrer dans un système pluriel qui passe, dans ce fragment-ci, par la confusion entre main, l'outil doué de mobilité, et tampon, l'instrument symbole d'une écriture fixée dans la forme : « (*poème déjà périmé à lire comme on lit magyar posta [poste hongroise] dans un album deux mots étrangers pourtant quelque part d'une langue officielle tatouée de tampons (ah la hache sidérale d'un lecteur à*

¹³¹ REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *et al.*, *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 1797.

¹³² DEMANZÉ, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire, op. cit.*, p. 30.

¹³³ ROUDAUT, Jean, « Un matin de mémoire », postface dans *Bois dormant et autres poèmes en prose, op. cit.*, p. 214.

¹³⁴ *JdL*, p. 33.

quatre mains pour que saignent encore bleus ces vieux papiers ». Après cette montée théorique en puissance, trois occurrences de la main gauche suivront. D’abord en IV9, fragment, rappelons-le, qui réhabilite l’image du père après qu’il a été déterré de son sommeil fossile en IV3, « (*menuisier seul tu saurais le dernier mot mais la cheville est inutile à l’œil fermé sans toi la main gauche sous la paupière enfonce l’ongle dans l’abcès du pléonasma* ». Nous soulignons le parallélisme a contrario qui montre l’indispensabilité de l’œil pour placer la cheville, et celle du verbe paternel (« *menuisier seul tu saurais le dernier mot* ») pour l’efficacité d’une écriture “gauche” – liée à la résurgence d’une mémoire morte ou du moins ensommeillée. Dans un second temps, « *à main gauche du labyrinthe où s’ouvrent les guillemets sur les latrines de l’orthographe et la propriété des dahlias* »¹³⁵, met en évidence la latéralité comme une altérité à la langue grammairienne, ou encore académique, incarnée par les « *buffon parvenu* »¹³⁶ et « *bernardins pétrifiés* »¹³⁷. On peut là aussi ouvrir un pont avec les symbolistes et le « je est un autre »¹³⁸ rimbaldien qui, dans une autre langue de l’enfance avec *Les poètes de sept ans*, prenait plaisir à s’écarter d’une droiture confortable afin d’emprunter de nouvelles voies créatives. La dernière acception du syntagme se situe au fragment IV14, « *la main gauche qui n’écrit pas la main de mon biographe et le membre du père la même atrophie dans le trou d’une mémoire longtemps retenue* ». On revient dans ce cas, plus explicite que les précédents, à la main biographique. Mais celle-ci, comme la langue du père (« *le patois du père robinson* »¹³⁹) est marquée par l’affaiblissement du terme « *atrophie* », ce qui nous conduit à penser qu’il y a là une certaine distanciation et qu’effectivement la narration autobiographique interfère avec l’altérité de cette main poétique. L’ultime fragment fait encore usage de la main : « *ils prénomment la mort coupée des majuscules biographes de leur main morte à l’état civil* »¹⁴⁰, en dénonçant l’erreur administrative sur le nom du père.

Si l’on s’attache à présent à la voix, on ne trouvera que celle de la « *sœur liseuse*

¹³⁵ *JdL*, p. 59.

¹³⁶ *JdL*, p. 41, ce fragment fait référence au célèbre naturaliste, ici invoqué pour son passé d’intendant du roi et son souci d’une belle écriture au service de la science. Il devient donc le paradigme haï du planteur de mots vidés de leur âme dans une langue figée par ses racines. Rappelons que la principale référence botanique de ce texte est le « *sophora* », un arbre exotique d’ornement urbain qui illustre parfaitement l’artificialité de Buffon aux yeux du poète dans l’analogie flore-écriture.

¹³⁷ *JdL*, p. 42, ce fragment fait référence à Bernardin de Saint-Pierre qui remplacera Buffon au poste d’intendant des Jardins des Plantes de Paris. L’épithète « *pétrifiés* » vient du fait que ses talents d’orateur étaient bien moindres que ses qualités littéraires.

¹³⁸ RIMBAUD, Arthur, « Lettre du Voyant » à Paul Demeny, 15 Mai 1871.

¹³⁹ *JdL*, p. 57.

¹⁴⁰ *JdL*, p. 61.

d'aigle sa voix d'orthophoniste »¹⁴¹, et il faut donc souligner ce fait métonymique que pour traiter de l'écriture le narrateur passe par la thématique de la main, quand, pour commenter le langage ou la voix, il se sert de la langue sous ses déclinaisons de parler et de muscle. Ceci lui permet un jeu de va-et-vient dans la fusion, ou pas, des signifiés, comme pour cet exemple en II5, « *légumes cuits langue farcie j'ai le rêve impossible de parler cru* », où le sens est attiré par l'interprétation culinaire en début de phrase puis glisse vers une métaphore du langage emprunté dans le contexte de fin. Si l'on rend compte, d'une façon sommaire, de son emploi, on s'aperçoit qu'il n'y a pas d'évolution linéaire mais, comme pour la main, une dualité de caractéristiques. Ainsi dans la première partie du recueil, elle est « *langue morte [...] prise dans la rotative affolée du sens salivant pour rien* », ou elle devient encore la cible de la frustration du narrateur qui « *veu[t] arracher la langue de l'arrière gorge et la manger crue loin des cuisines* ». La colère et la rage qui s'exprime fortement dans ce début, ont fait dire aux critiques qu'il s'agissait d'un « écorchement littéral de la langue » car « le mot y conquiert alors une charge étonnante, faite de *vocifération* à peine contenue »¹⁴². On remarque par la suite que cette violence textuelle peut être en relation avec les premiers mouvements complexe du projet autobiographique, mais que la force d'inertie s'amenuisant, l'éclairage parental se faisant plus net, la frustration décroît aussi, même si, dans la forme, l'hermétisme reste constant. La seconde section du *Jardin* associe toujours l'organe et la mort¹⁴³ mais factuellement, par un constat du narrateur dénué de modalisation, « (*dans son ventre tombal la langue est maternelle*) »¹⁴⁴. Enfin libérée de contraintes ou d'excès émotifs, c'est dans les parties III et IV que l'on trouve la plus grande diversité de caractéristiques attachées à l'outil de la parole, qui permettent de mettre à jour les dénonciations d'un langage figé par des lois ou des théories poétiques sur la base de réminiscences familiales. À ce point on relèvera les occurrences déceptives liées à « *la botanique* »¹⁴⁵, aux temps primitifs et à une forme de grossièreté¹⁴⁶ dans la cellule familiale, à la « *langue officielle* »¹⁴⁷ et finalement à la « *langue muette* » des parents¹⁴⁸. Les acceptions positives sont en relation avec un double sens de l'écrit, donc avec l'évidence d'une profondeur fertile dans la communication : « *en langue vive au verbe ignoré organe se*

¹⁴¹ *JdL*, p. 45.

¹⁴² VIART, Dominique, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴³ *JdL*, p. 22, p. 25, p. 26, p. 29.

¹⁴⁴ *JdL*, p. 30.

¹⁴⁵ *JdL*, pp. 41-42.

¹⁴⁶ *JdL*, p. 44, où « l'utopie [...] des grammaires bourdonne des seules mouches venues de sodome [...] mais les langues mammifères et les mammoths ont fait leur temps ».

¹⁴⁷ *JdL*, p. 45.

¹⁴⁸ *JdL*, p. 55.

dit poisson lune gonflé par la mort le ciel devient alors plaisir du sens »¹⁴⁹ et « *une langue nouvelle ces flatteurs hiéroglyphes pour un nettoyeur de cadavres* »¹⁵⁰. Dans ce dernier extrait le narrateur fait autant référence à son propre travail sur les souvenirs latents de ses parents qu'à celui de Champollion sur la pierre de Rosette. En IV11 le narrateur s'approprie une « *langue en friche où ramasser les mots* », mais c'est l'ultime fragment, où le terme apparaît, qui est remarquable puisque les organes voix et mains s'y rencontrent :

*Dictionnaire la boutique bavarde des morts lui man-
queraient les mots de méricourt et la veine de la parole
entre la falaise et l'éléphant recto/verso (au bord des
mots comme à des balcons d'hlms sèche une mer morte la
morve de la langue à remanger (ostiaque et mort parlé
les langues se mangent froid dans la parole creuse où les
corps ont conservé nos manies troglodytes*¹⁵¹

Ce texte met en place une synthèse sibylline de l'organe main et de l'organe voix. « *Les langues* » et « *nos manies troglodytes* » au pluriel paraissent être la somme des contenus précédents et s'articulent autour du « *corps* » et de « *la parole creuse* ». Elle-même prend sa source dans « *la boutique bavarde des morts* » et dans ce « *bord des mots* » où « *sèche une mer morte* ». Du fait de sa place très tardive dans le recueil, on peut dire que le narrateur termine son analogie de l'écriture organique sur une note très déceptive. La triple répétition des morts (humaine, naturelle et linguistique¹⁵²), renforcée par l'adjectif « froid » et l'assonance en [o] – qui mime à la fois un dernier souffle expiré et, couplé au [R], une résonance gutturale et primitive – font ressortir le constat d'une expression fluctuante, sur la limite de l'intelligence et de la vacuité des signes. Le lecteur aura probablement un sentiment de désorientation face à cette écriture paradoxale, qui met en scène le corps par ses membres expressifs et se sert d'eux pour interroger le statut, mort ou vif, de l'expression.

¹⁴⁹ *JdL*, p. 26.

¹⁵⁰ *JdL*, p. 50.

¹⁵¹ *JdL*, p. 58.

¹⁵² On lira l' « ostiaque et [le] mort parlé » comme la langue finno-ougrienne et la langue d'un disparu, toutes deux connotées par la méconnaissance dans ce cotexte.

3.1.2 Un principe de traduction artistique

Nous essaierons de comprendre dans cette section les rapports étroits qui se nouent entre les proses mémorielles du *Jardin* et les principes de traductions, afin de vérifier l'hypothèse, parmi d'autres, que les réminiscences du narrateur nécessitent un travail interprétatif, pour prendre corps en tant que texte littéraire aux yeux de la communauté. Nous montrerons d'abord que le déchiffrement imposé par la syntaxe et le caractère énigmatique des fragments provoque chez le lecteur un effort qui est semblable à celui de l'archéologue devant une langue inconnue. Puis nous analyserons la dimension métagoétique explicite de certains fragments afin d'éclairer la confusion interprétative inhérente au *Jardin*. Enfin, c'est la parole entravée, telle une création en latence, qui nous fera nous interroger sur le travail du souvenir et les moyens de sa traduction en objet littéraire.

La plupart des lecteurs se sentent désarmés par l'écriture complexe du *Jardin des langues* et, ne parcourant le texte qu'une seule fois, en retirent des impressions mitigées d'étonnement, de séduction, d'écœurement face à la condensation et à l'égalisation hiérarchique des images et des informations. Il s'avère que lecteur intrigué doit se mettre dans la posture que le narrateur macéen s'impose à lui-même, à savoir que « les langues se marient sans cesse, et que l'écrivain est toujours un traducteur, contraint de manier sa langue comme une langue étrangère »¹⁵³. On a déjà vu précédemment que certaines insertions d'expressions étrangères étaient en caractères romain, pour les différencier de la trame en italique (« an ifern yen »¹⁵⁴, « made in japan »¹⁵⁵, « de visu »¹⁵⁶), mais on trouve encore « magyar posta »¹⁵⁷ et « l'écho de la mort étrangère dans la bouche d'autrui devenue death »¹⁵⁸. Ces différents syntagmes breton, anglais, latin, hongrois, illustrent non seulement le goût de Gérard Macé pour les langues, mais on peut y voir aussi, en gestation, *Les balcons de Babel*, autre long poème en prose dans la lignée du *Jardin*. Dans le même élan, on peut souligner, comme un paradigme du déchiffreur, la référence à Champollion¹⁵⁹, car l'auteur affiche ainsi son goût pour « les figures de logothètes ou de traducteurs, qui tentent de percer un mystère que les mots annoncent et

¹⁵³ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire, op. cit.*, p. 122.

¹⁵⁴ *JdL*, p. 51.

¹⁵⁵ *JdL*, p. 61.

¹⁵⁶ *JdL*, p. 56.

¹⁵⁷ *JdL*, p. 45.

¹⁵⁸ *JdL*, p. 35.

¹⁵⁹ *JdL*, p. 39, les fragments III6 et IV4 traiteront aussi d'égyptologie.

refusent à la fois »¹⁶⁰. Or le primo lecteur, encore ignorant des stratégies de détours du texte, devra prendre la patience de parcourir plusieurs fois le recueil afin de décrypter les innombrables réseaux de significations métaphoriques. Ce motif de la toile et d'une communauté figurant la réception est visible dans la fin du fragment II3 « où *le cœur mange les mots sur une table de vent (je n'aurai ni cave ni tombeau mais un phalanstère d'araignées* » et par ce « *phalanstère des proies ou joie anthropophage dans un tombeau d'araignées où se tissent les mots* »¹⁶¹. Le narrateur laisse donc le sens se construire au gré des textes, lentement, de façon chaotique et contradictoire, mais sans abandonner le lecteur pour autant puisqu'il lui laisse un certain nombre d'indices quant à sa propre démarche. Par ce modus operandi, il met en application l'idée « que les signes littéraires sont une organisation de signifiants qui, au lieu de servir à désigner un objet, désignent des instructions pour la production d'un signifié »¹⁶². On relèvera ici quelques éléments du texte dont la grande difficulté, rappelons-le, est de ne pas hiérarchiser l'importance des informations. Ceux-ci servent en quelque sorte d'avertissement à la lecture et distillent l'idée d'un code et d'une « opacité linguistique »¹⁶³ à lever. On comprend mieux par ce biais le segment « (*parlerie de bastille en désert où passent les pharaons* »¹⁶⁴, qui rappelle les codes utilisés par les prisonniers pour communiquer et l'obscurité première des hiéroglyphes. C'est d'ailleurs dans le même fragment que l'on trouve la référence à Raymond Roussel qui nous a mené à parler de la langue des oiseaux. Et s'il est vrai que la presque totalité du recueil n'utilise pas cette astuce, dont la recherche est épuisante, le narrateur laisse malgré tout présager, au hasard des découpages syntaxiques, une révélation phonique du type : « *le cancer du sens le panier noir renversé vidant son sable délivre le pâle inceste des mots le couple en moi de la muette et [anacoluthie] l'effraie* »¹⁶⁵. On rechignera peut-être devant les deux noms d'oiseaux, mais on lira assurément, surajouté au texte écrit, l'oralisation suivante : le panier noir renversé, vidant son sable des livres, le palimpseste des mots, etc... Cette hypothèse de lecture met encore en avant l'idée de pistes, données dans le texte, pour en comprendre les différentes strates sémantiques. Cela souligne la volonté d'accessibilité paradoxale du *Jardin* qui nous demande un double effort d'interprétation, la conversion

¹⁶⁰ DEMANZE, Laurent, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶¹ *JdL*, p. 29.

¹⁶² ÉCO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶³ DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁴ *JdL*, p. 40.

¹⁶⁵ *JdL*, p. 14.

d'une classe de signaux et celle d'une classe de sens¹⁶⁶, dans un geste équivalent à celui de la traduction.

Or si l'accessibilité au sens est paradoxale, c'est parce qu'elle subit plusieurs interférences qui brouillent son message. Nous avons déjà vu que l'hermétisme de la forme et l'ambivalence des signifiés se posaient comme obstacles à un entendement clair et précis, et pour compenser cela, le narrateur a nourri son texte d'une dimension métapoétique qui guide le lecteur. Dès le fragment I6, on s'aperçoit d'un lien entre la parole orale et écrite : « *la langue morte elle-même prise dans la rotative affolée du sens salivant pour rien le poème papier mâché le papier des forêts permises* », mais ce lien est déceptif puisqu'il associe la verbalisation à la mort, l'expression artistique à la seule production d'un liquide corporel. De plus le « *papier* » en tant que matériau est ici le comparant métonymique pour le fond du poème, sachant que « *les forêts permises* » correspondent à la partie consciente et accessible de la mémoire, on se rend compte doublement de l'ineffectivité du « *sens* » car tourné et broyé en bouche, et issu d'une inspiration déjà trop banalisée. Mais cette métonymie est remarquable puisqu'elle permet d'en revenir à l'origine du matériau papier/bois et justifie la force créatrice d'une source mémorielle. Sur la même lancée on rencontre « *le poème déjà périmé à lire* »¹⁶⁷ et « *l'anacoluthie à l'origine qui baille après poème* »¹⁶⁸. Ces occurrences disent à la fois le non-sens d'une poésie usée dans l'esprit du narrateur et conjointement le regard que ce dernier porte sur sa tentative d'exploration mnésique. Il n'abandonne pas cependant comme on peut le lire en III6 où « *mot à mot le livre modifié mars au commencement le poème recommence dans la bouche maternelle* ». Mais l'allitération en [m] souligne l'ânonnement, dans une faiblesse articulatoire qu'accentue le bâillement « *après poème* » de la citation précédente, de même que la valeur méliorative du « commencement » est annihilée par la répétition du terme. À la suite de cette vision négative sur le poème dans le recueil, il est important de montrer les emplois d'expressions métalinguistiques faisant preuve d'un peu plus d'optimisme. L'image du dictionnaire, « *la boutique bavarde des morts* »¹⁶⁹, reste macabre mais l'antithèse du lieu de passage et de la discussion légère détruit l'immobilisme que l'on pourrait lui attacher ; à l'inverse, se dégage du fragment III5 un sentiment mitigé de calme et d'inquiétude car : « *au moment de mourir je laisserai la main dans le livre des vieux mots [...] alors revient la peur de mille*

¹⁶⁶ PRIETO, Luis J., « Notes pour une sémiologie de la communication artistique », dans *Études de linguistique et de sémiologie générales*, Genève, Droz, 1975, pp. 115-124.

¹⁶⁷ *JdL*, p. 45.

¹⁶⁸ *JdL*, p. 61.

¹⁶⁹ *JdL*, p. 58.

mensonges ». Nous observons donc une perméabilité axiologique lors de la mise en abîme de l'écriture sur elle-même. Ce facteur est significatif d'une tension, d'une lutte d'intention entre ce que dit le narrateur et le jugement de ce qu'il dit. Conscient pour autant de la confusion qu'il déclenche, ses incitations à la persévérance ne sont pas absentes. En III2, « *empire inca écroulé dans le peu de bruit dans la mémoire du noyau troué d'une cerise introuvable comme si le verrou doucement tourné de la phrase ouvrait à l'œil du voyeur un champ labouré par l'antédiluvien* ». L'insignifiance exagérée du comparant de nature audible, « *empire [...] introuvable* », peine à se raccorder au comparé visuel qui paradoxalement annonce le sens derrière les portes verbales de la mémoire. Le caractère insaisissable de cette comparaison tient par conséquent à l'absence de motivation entre l'ouïe et la vue, et, souligné par l'assonance en [u], nous interroge sur la localisation d'un sens incertain de nos perceptions. Nous terminerons ce paragraphe avec « *sangsues sur l'anus (des compresses d'oignons cuits sur les mots cette mort dans le livre à répéter garamond)* »¹⁷⁰. Cet extrait met en avant le recours aux remèdes de grands-mères et le narrateur place la littérature malade et sa guérison, non pas dans une dynamique mécanisée qu'incarne la police de caractères de l'imprimerie nationale, mais dans un retour à des expédients naturels et ancestraux. Bref, ces divers exemples illustrent l'insatisfaction que le narrateur ressent à manipuler ses images mémorielles avec les instruments que lui offre l'écriture. Luis J. Prieto exprime ainsi cette difficulté : « le problème de la traduction est donc [...] celui de sa possibilité ou, du moins, celui de la possibilité de sa "fidélité" en entendant par ce terme immutabilité effective de ce qui doit rester inchangé »¹⁷¹.

Conscient de ce problème lors de sa production, le narrateur va exprimer cet empêchement de la parole par différents thèmes qui le touchent personnellement ou ceux de son entourage. Le premier d'entre eux est une forme de faiblesse liée à l'endormissement, on relève ainsi : « *il goûterait bien l'aphasie pour le plaisir de répéter crénom jusqu'à sa mort* »¹⁷², « *sous l'œil mort de l'œdipe la femelle somnambule* »¹⁷³, ou encore « *la bougie du sommeil éteint la langue retournée au ventre pour dormir à la fin*

¹⁷⁰ *JdL*, p. 54.

¹⁷¹ PRIETO, Luis J., « Sur la traduction », *loc. cit.*, il précise également : « Nous dirons donc que le sens dénotatif n'est pas le seul but de l'acte de communication littéraire. Voire, il est fréquent qu'il ne constitue en fait qu'un « faux » but dont la communication n'intéresse que dans la mesure où elle sert de support à la communication du sens connotatif. [...] Du moment que l'acte de communication littéraire possède un double but, sa traduction est contrainte à une double fidélité ». *Loc. cit.*

¹⁷² *JdL*, p. 45.

¹⁷³ *JdL*, p. 20.

entre les reins »¹⁷⁴. On comprend dans ces exemples que la langueur décrite est symptomatique d'une force d'inertie que les souvenirs latents ont développée et contre laquelle l'écriture entre en lutte. Si, dans le fragment liminaire, l'intention du poète est de se placer à part de ceux qui médisent (« *la terre n'est qu'une feuille morte* »), et de ceux réduits au silence car « *bâillonnés* », on se rend vite compte que ce projet initial ne peut être tenu. En effet lui aussi semble percevoir les entraves qui se multiplient au cours de son enfoncement mnémonique. Nous lisons en II16, « *l'horloge à marée haute engrossée du déluge c'est elle qui parle et sa mort torrentielle qui lave mes paroles c'est donc sa méduse qui me lèche [...] (et ma tête un iceberg de mille ans où sont pris les poissons céphalés* ». L'écoulement du temps, qui représente avec puissance la distance entre la mémoire inconsciente et l'énonciation, provoque ici une paralysie de la parole connotée par la référence mythologique à la tête de Méduse. De surcroît, la métaphore des souvenirs en « *poissons céphalés* », prisonniers de la glace cérébrale, accentue l'idée d'un immobilisme sans pour autant le rendre définitif. C'est pourquoi on peut considérer que le narrateur éprouve, temporairement, l'impossibilité de convertir l'objet singulier « sens » en objet singulier « signal », d'après les conceptions de Prieto. Cependant, à force de glissements analogiques, la parole parvient à se mouvoir, elle « *grouille au cœur du sophora* » et sort du cloisonnement de « *la serre innommable des grammaires* »¹⁷⁵. Cette extériorisation est sensible dans les deux extraits suivants : « *(la voilà la pluie les étoiles pissent de peur une aveugle boit ma nuit longtemps confite en moi* »¹⁷⁶ et « *une grande ourse de prose (les galaxies d'initiales ne bégaiant plus* »¹⁷⁷. Ceci montre effectivement l'irrégularité de la performance dans le travail de la résurgence. Timothy Mathews, reprenant Paul Ricœur, dresse un parallèle avec le travail du rêve qui nécessite « la transformation d'un processus primaire en symptôme, en signifiant ; travail qui provoque ainsi le travail d'interprétation »¹⁷⁸.

Il paraît donc juste de voir que la genèse du *Jardin* est acte traductif qui met en œuvre diverses stratégies textuelles de transformations, de la mémoire morte en un corps littéraire vivant. Celles-ci s'apparentent aux procédés freudiens du rêve à la différence qu'elles relèvent d'une volonté consciente et s'orientent vers une finalité artistique.

¹⁷⁴ *JdL*, p. 22.

¹⁷⁵ *JdL*, p. 41.

¹⁷⁶ *JdL*, p. 28.

¹⁷⁷ *JdL*, p. 60.

¹⁷⁸ MATHEWS, Timothy, Gérard Macé, *la « pensée littéraire », Écritures contemporaines*, n°9, op. cit., p. 45.

Enfin, s'il y a métapoétique, c'est que pareillement au travail psychanalytique, la formulation d'une écriture organique est performative d'une avancée interprétative et qu'elle permet de faire lien avec le lecteur. Toute la difficulté du style macéen se trouve dans ce pari, respecter la notion de fidélité envers sa propre mémoire, tout en la rendant accessible à la communauté.

3.2 Dialectique du mouvement

L'analyse que nous allons mener à présent concerne le mouvement et le lien indéfectible qu'il entretient avec la temporalité dans laquelle il s'inscrit. Nous soulèverons la question de l'immobilité, par rapport à l'arrêt du temps, afin d'entamer la réflexion, qui dépasse le cadre de ces pages, d'un temps, d'un déplacement mémoriel qui se situerait en marge des lois physiques. Ceci nous servira à rendre compte d'un cadre évolutif où le corps, littéraire et mémoriel, trouve pleinement sa place.

3.2.1 Physique

La photographie est un des thèmes profonds du *Jardin* et bien que cela ne soit pas explicite dans les fragments, on devine qu'il y a là un motif structurant majeur. Nous l'évoquerons dans cette section parce qu'elle permet d'illustrer avec efficacité la façon dont le texte traite le mouvement des personnages. Car si, au-delà du cloisonnement et de la parole entravée, le corps de l'œuvre prend vie, c'est parce qu'il se meut, qu'il évolue à chaque fragment et qu'à l'intérieur même de ceux-ci, le narrateur arrive à briser l'immobilité du souvenir photographique.

Nous avons déjà vu dans plusieurs fragments que la chambre était un carrefour de significations. C'est d'autant plus vrai en I4 où l'on peut lire : « *moi roulé vif l'œil à ciel ouvert dans les chambres sanglantes* ». Ce passage qui fait référence à la chambre noire du photographe mais éclairée de rouge, pour le besoin chromatique des développements, est significatif de la poétique du *Jardin*. En effet, c'est par ce processus que l'image va pouvoir se fixer sur le papier tout comme la conscience du souvenir se met à mûrir et se fixe alors en une prose poétique. On notera que cette étape est cependant soumise à l'extrême vulnérabilité des procédés chimiques, telle la sensibilité exacerbée, « *roulé vif l'œil à ciel ouvert* », du poète. D'autres occurrences de chambres et d'yeux se succèdent ensuite, transformant le lieu par des glissements progressifs. Ainsi en II2, « *la lumière*

noire » rappelle l'éclairage de la pièce et « *l'œil retourné du mort* »¹⁷⁹ évoque la vision inversée à travers l'objectif de l'appareil photo. Il semble donc que « les imaginaires, optiques et poétiques, se rejoignent »¹⁸⁰ pour faciliter l'introspection du narrateur en lui-même. C'est en II3 qu'on retrouve la chambre, « *la voûte éclairée noire d'un porche ici là c'est la bouche où se verse à crédit le prix de la peur et même le corps roué dans les chambres de joie* », cette fois-ci présentant une analogie beaucoup moins évidente car dépassée par la thématique du corps prostitué. Les glissements se poursuivent de « *chambre en chambre* »¹⁸¹, par la fixité de l'image décrite et son décalage avec la précédente, une sensation de séquençage d'un mouvement mémoriel se crée d'une manière imprévisible et obscure. La chambre du *Jardin* devient par conséquent la « matrice »¹⁸² spatiale car elle « est le lieu toujours actuel des origines, tout ensemble la chambre de la mémoire et de l'imagination où se joue le destin mortel des hommes »¹⁸³.

Or, d'une représentation par l'immobilité, on peut en venir à une forme d'immobilisme présent dans le recueil, ou plus précisément à la passivité d'un mouvement subit, et sur lequel le narrateur paraît ne pas avoir d'influence. On relève ainsi « *les tiroirs de ma tête ils étalent une valse de vieux linges et déguisements* »¹⁸⁴, où la dialectique du mouvement se place entre l'épatement dénoté par le verbe et la vivacité fluide de la danse. Pareillement, « *des vélos roulent vers prairial au dimanches bigames* »¹⁸⁵, décrit par la métonymie l'absence de celui qui produit l'action. Cela fait sens ici puisque l'objectif n'est pas un endroit physique mais deux espaces temporels dont le dernier seulement semble appartenir aux souvenirs du poète. L'immatérialité du voyage dissout, en contexte, le rôle physique de l'actant pour ne garder qu'une image partielle des circonstances. Là encore, le caractère photographique est analogiquement présent et « se constitue en véritable métalangage représentant et élucidant l'expérience poétique. Elle désigne l'origine archaïque et secrète de l'écriture, les images dormantes issues du tréfonds intime où se trament les souvenirs et les rêves »¹⁸⁶. Remarquons, de surcroît, l'absence de réaction du narrateur lorsqu'il se positionne dans une situation

¹⁷⁹ Cf. 15.

¹⁸⁰ CASTIGLIONE, Agnès, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines, n°9, op. cit.*, p. 73.

¹⁸¹ *JdL*, p. 43.

¹⁸² CASTIGLIONE, Agnès, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines, n°9, op. cit.*, p. 75.

¹⁸³ THOREL, Sylvie, *ibid.*, p. 33.

¹⁸⁴ *JdL*, p. 28.

¹⁸⁵ *JdL*, p. 60.

¹⁸⁶ CASTIGLIONE, Agnès, *Gérard Macé, la « pensée littéraire », Écritures contemporaines, n°9, op. cit.*, p. 81.

physiquement critique, « *je meurs [...] elles viendront seulement ramasser l'orange pelée de ma tête* »¹⁸⁷ ou « *Méloé me dévore jusqu'au membre gelé dans le ventre gros de la mort* »¹⁸⁸. On en revient par ces exemples à une forme d'apathie et de résignation où le narrateur, enlisé dans sa projection, ne parvient pas à trouver l'impulsion d'une mouvance ni d'un échappatoire au destin funeste.

Enfin, dans plusieurs fragments, le poète sort de son état léthargique et retrouve une liberté d'action. Cette possibilité virtuelle d'agir se combine entre trois facteurs d'expression, inextricables les uns des autres, la métaphore, le métalangage et le fantasme. Le texte suivant met en évidence la propriété oscillatoire des émotions du poète et plus généralement de l'écriture du *Jardin*, où il n'est pas possible dans la thématique du mouvement de considérer un ordre ou une progression linéaire.

*Le ciel est alors marchepied du gouffre où tremble le
sang où résonne entre les tempes la migraine battue sur
la falaise de l'os mais le rire secouant le crâne c'est la
nouvelle amoureuse elle balaie devant ma porte autruche
dont j'enlève les falbalas puis je l'envole en camisole de
noces*¹⁸⁹

On distinguera nettement les deux parties du texte, la première liée au vertige et à la douleur, la seconde euphorique, que sépare la conjonction à valeur d'opposition « *mais* ». La montée en puissance du mouvement est ici traduite par les verbes qui croissent exponentiellement, « *tremble* », « *résonne* », « *balaie* », « *enlève* » et « *envole* ». L'interprétation de ce fragment garde une part d'obscurité car même si l'on retrouve en III6 la falaise « *d'étréat mes suicides mille fois répétés* » et que l'on se doute d'un vertige suicidaire qui se résout dans l'autodérision, la fin du texte reste sujette à caution. Je propose le syntagme « *porte autruche* », une barrière mentale où ridiculement on ne cacherait que sa pensée telle la tête de l'animal s'enfonçant dans le sol. Enfin le pronom complément « *l'* » se rapporterait à « *la nouvelle amoureuse* », comparant du « *rire* », c'est-à-dire une prise de conscience soudaine guidant le narrateur vers une sortie de crise euphorique, dans un état proche de la folie par l'emploi de « *camisole* ». Le terme est cependant synonyme d'entrave physique ce qui rajoute un ultime effet de contraste avec

¹⁸⁷ *JdL*, p. 18.
¹⁸⁸ *JdL*, p. 19.
¹⁸⁹ *JdL*, p. 24.

le complément « *de noces* ». Cela mettrait donc en avant l'hypothèse d'une lutte intérieure, d'un narrateur qui au fil du texte exprime la dialectique d'un déplacement virtuel tel que le souvenir le lui renvoie. La métaphore de l'animal qui se cache, liée aux idées suicidaires, nous permettent de continuer sur le fragment I3 où l'on peut lire que « *la raison perdue de vivre entre taupe et lézard court sous ma peau plus vite que le sang* ». Outre l'évocation métaphorique des deux bêtes qui appartiennent au monde de l'enfant jouant dans un jardin, véloces à se cacher sous la terre ou sous la pierre, on notera que cet extrait se caractérise par un raisonnement déceptif, induit par l'antithèse du désespoir et de la comparaison à la rapidité du fluide vital. D'autre part, le fragment qui retranscrit le mieux le fantasme est, bien sûr, celui de l'acte sexuel imaginé avec la mère¹⁹⁰. Nous soulignons, « *j'en viens j'y retourne et je me couche* » par opposition au « *que je me voie couché* » de la fin du texte. L'extériorisation du corps par la simple vision nous conduit à un détachement de l'action en cours, une distanciation, qui intensifie l'effet conclusif et laisse présager l'immobilité du repos après l'angoisse du « *combat de coqs* ». Pour finir, nous illustrerons le déplacement, dans le métalangage du *Jardin*, par ce « *je me promène en burnous sans cacher la lettre morte à mon front* »¹⁹¹. Dans ce fragment le narrateur dénonce une fois de plus la langue administrative par laquelle le nom du père fut amputé d'une lettre, « *leur main morte à l'état civil écrivant le prénom vice versa* »¹⁹². L'insistance des pronoms de première personne s'accorde à l'exhibition fière qui se dégage de cette promenade mais « *la lettre morte* » diffracte à nouveau l'intégrité du mouvement en ancrant par un sens connotatif le sujet à la terre.

3.2.2 Temporel

L'expression de la mémoire, par la résurgence des souvenirs, ne peut se produire sans la considération du facteur temps. Or sa conception dans le recueil est paradoxale puisqu'elle mêle le concept d'un temps linéaire et chrétien à celui, païen, d'un temps cyclique. Plus que cela, il semble parfois que le temps condensé, ou extrêmement distendu, s'arrête si bien que le lecteur ne sait plus reconnaître les marques temporelles qui devraient définir l'énonciation. Le narrateur mélange ainsi les notions d'atemporalité et d'intemporalité. Nous définirons la première comme le caractère d'une existence en

¹⁹⁰ *JdL*, p. 31, commenté en 2.1.3.

¹⁹¹ *JdL*, p. 35.

¹⁹² *JdL*, p. 61.

marge du temps et la seconde comme la qualité d'un élément immuable, qui s'inscrit dans la totalité d'un temps unifié. Ces perturbations relèvent d'une incapacité ou d'une perte mémorielle, dont le texte rend compte par l'apparence d'un désordre réglé et la création d'une temporalité propre à la seule écriture.

La conception linéaire du temps peut aisément être relevée dans le fragment III7 où le narrateur pratique un enfoncement mémoriel régulier, évoquant sa situation actuelle de « *phraseur* », le souvenir de ses parents, « *la mère à gauche de la mémoire adam aux antipodes* » et enfin l'enfance studieuse « *dans la serre innommable des grammaires* ». La référence religieuse au premier homme biblique et à la fin du texte aux « révérends pères » accentue, malgré l'absence de repères temporels, la perception d'un déroulement linéaire. La cyclicité est quant à elle majoritairement présente dans le texte II9 qui débute sur l'énigme de la naissance (« dromadaire de la soif c'est langue cruelle quand les corps bossus vident leur eau »), et se termine par « un vieillard sur violoncelle disant mes engelures mésange lyre mes anges lourds mes injures et craignant mise à mort ». C'est le glissement phonique entre les syntagmes qui suggère une parole mâchée, une langue proche d'un babil enfantin et par laquelle la notion de circularité se crée, en faisant se rassembler l'âge de la vieillesse et celui des premières années. Cette notion est à mettre en lien avec le symbole de l'*ouroboros*, image circulaire du serpent qui se mord la queue, d'un raisonnement qui tourne sur lui-même. Le texte II, qui embraye la cosmogonie du recueil, en est l'exemple le plus complexe. On peut y lire, (i) que les « *empreintes lisibles* » de nos conversations sont « *des coquilles émiettés à contenance de sable* », (ii) que « *le ciel est cet envers ordurier de la terre* » caractérisé par le dessèchement, (iii) « *où roulent des coquetiers à la renverse dont la tête en bas déverse un ancien savoir* ». On observera le mouvement rotatif de la figure, dans le transfert des caractéristiques par une série d'hypallages successives, où le langage et le savoir sont comparés au coquetier et au sablier. Or la superposition de ces deux paradigmes se couple avec la création d'un univers poétique, spatialisé et habité, dont l'interprétation devient inextricable, illisible, mais non dénuée d'une certaine dynamique. On parlera donc d'une forme de « circularité tautologique »¹⁹³ ; ou encore du fait qu'« en faisant pivoter les positions du “propre” et du “figuré”, l'expression ébranlerait la primauté du “naturel” comme comparant du culturel, elle montrerait qu'une circularité infinie en fait les figurants l'un de l'autre et que seul un arrêt arbitraire dans cette circularité permet d'assigner une propriété première

¹⁹³ GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce, le corps et le texte, op. cit.*, p. 161.

à une classe de choses »¹⁹⁴. Toute la difficulté des fragments du *Jardin* réside justement dans le fait du choix, du placement, de cet arrêt, et le lecteur semble osciller par les mouvements du texte entre les deux interprétations de l'*ourobouros* : soit la futilité, la stérilité d'une pensée qui tourne rond, soit l'unité et la renaissance du cycle naturel¹⁹⁵. Cependant, la conception duelle du temps ne parvient pas à englober la plupart des fragments, car la temporalité mémorielle, fractionnée, ne répond pas à la continuité inhérente aux schémas classiques.

En effet, la volonté du narrateur de recréer un temps linéaire ou cyclique est entravée dès le départ par sa plongée mémorielle dans le passé. Par conséquent, les fragments paraissent suivre deux autres tendances, celle de l'immutabilité et celle de l'exclusion du continuum temporel. Ainsi lorsque ces « *rames de voyageurs tous en leurs mains brandissant une pelle non de l'âge du fer mais de l'âge mental celle de nos huit ans à perpétuité* »¹⁹⁶, on comprendra que le souvenir les extrait du déroulement temporel vers une situation d'atemporalité. Cette notion est analogique à la photographie, dans le principe, car elle capture une image du monde et, outre le vieillissement matériel d'un support, on peut accepter que cette capture ne soit plus soumise à aucun déroulement d'aucune sorte. L'intemporalité au contraire inscrit l'événement ponctuel dans une globalité, c'est le cas des « *tiroirs de ma tête ouverts ils étalent une valse de vieux linges et déguisements les tiroirs de ma tête où sont rangés plusieurs nuits* »¹⁹⁷ ; le meuble figurant la construction mnémonique laisse au souvenir la possibilité de s'individualiser par rapport au tout ensemble. Certains textes dont la portée est essentiellement métalinguistique vont aussi trouver une valeur intemporelle qui cette fois-ci paraîtra être un pur artifice du narrateur comme la construction métaphorique suivante : « *mais dans nos monuments de siècles au nombre de quarante ou plus je me promène* ». L'intérêt de cet exemple réside dans le fait que le poète façonne le temps à la manière d'un espace géographique ce qui lui donne, malgré la virtualité du métalangage, une propriété physique. On lira de même : « *des vélos roulent vers prairial* »¹⁹⁸ (neuvième mois du calendrier républicain), et l'inverse, « *la mort vieillie d'années-lumière* » où l'on trouve une distance à la place d'un élément temporel. Ce procédé, révélateur de l'écriture macéenne, trouve sa finalité dans la création du mouvement au cœur de la résurgence

¹⁹⁴ JENNY, Laurent, *La parole singulière*, op. cit., p. 31.

¹⁹⁵ Certaines expressions comportant deux éléments antithétiques semblent posséder les mêmes valeurs que l'*ourobouros*, tel le « ventre tombal » du texte III12 (p. 30), mais l'on considèrera que l'idée de circularité ne peut se produire qu'à partir de trois éléments.

¹⁹⁶ *JdL*, p. 13.

¹⁹⁷ *JdL*, p. 28.

¹⁹⁸ *JdL*, p. 60.

mémorielle. Il permet ainsi un ultime détachement de l'œuvre en lui donnant une forme de vie artificielle, liée à l'imagination et à la modification des structures temporelles du souvenir, ce qui préserve l'intégrité des images.

Conclusion

Pour clore cette démonstration, qui semble bien incomplète, mais lance une réflexion qui sera poursuivie en master 2, nous revenons brièvement sur les grandes lignes de ce développement.

Notre objectif principal était d'éclairer les rapports entre les résurgences mnémoniques du *Jardin* et les procédés du travail de création, qui utilisent les ressources de l'imagination pour s'accomplir. L'hermétisme premier de la forme, sur lequel s'est tenu notre propos, a mis évidence une stylistique du cloisonnement, analogiquement à l'état d'une mémoire endormie. Le narrateur, utilisant pour cela les masques de techniques occultes, s'est servi dans le même temps des procédés du rêve pour libérer la masse chaotique de ses images mémorielles. Notre seconde partie s'est voulue parcourir les différentes stratégies textuelles qui ont permis la conversion de la matière souvenue, singulière au narrateur-poète, en une expression littéraire construite. Les aspérités d'un texte racontant l'enfance et sa famille, la recherche de sa propre langue, sont apparues et ont révélé les déséquilibres qui font du *Jardin* l'histoire bancale d'une quête vers l'acceptation du passé. Enfin, l'observation d'une analogie entre le corps et l'œuvre, et celle d'un mouvement recréé par le narrateur dans une nouvelle temporalité, nous ont conduit à reconnaître dans le texte même un concept de vie.

Nous ne chercherons pas plus en avant, sans l'emploi d'autres outils tels que ceux de la psychanalyse de la création, pour éviter l'impasse d'un cercle vicieux. J'espère, par ce travail avoir éveillé l'intérêt, avoir réhabilité un jardin où il est difficile de pénétrer en profondeur, où l'on se perd facilement, dans l'errance ronde d'un questionnement sur le sens de la mémoire et de l'oubli, d'un serpent qui se mord la queue.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus premier

1.1 Œuvres de Gérard MACÉ parues en volume :

Le Jardin des langues, préface d'André Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974 (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002)

Les Balcons de Babel, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977 (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002)

Ex Libris (Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen), Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980

Leçon de chinois, Fontfroide, Fata Morgana, 1981 (repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001)

Rome ou le firmament, Fontfroide, Fata Morgana, 1983 (repris dans *Rome l'invention du baroque*, 1997)

Bois dormant, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1983 (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002)

Où grandissent les pierres, Fontfroide, Fata Morgana, 1985 (repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001)

Les Trois Coffrets, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1985

Le Manteau de Fortuny, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1987

Le Dernier des Égyptiens, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1988 (coll. « Folio », 1997)

Les Petites Coutumes, Fontfroide, Fata Morgana, 1989 (repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001)

Vies antérieures, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1991

La Mémoire aime chasser dans le noir, Paris, Gallimard, 1993

Choses rapportées du Japon, photographies de Pierre Alechinsky, Fontfroide, Fata Morgana, 1993 (repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001)

Cinéma muet, dessins de Pierre Alechinsky, Fontfroide, Fata Morgana, 1995 (repris dans *L'Art sans paroles*, 1999)

L'Autre Hémisphère du temps, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1995

Rome, l'invention du baroque, photographies d'Isabel Muñoz, Paris, Marval, 1997

Colportage I, Lectures, Paris, Le Promeneur, 1998

Colportage II, Traductions, Paris, Le Promeneur, 1998

Le Singe et le miroir, dessins originaux de Sam Szafran, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998 (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002)

L'Art sans paroles, Paris, Le Promeneur, 1999

La Photographie sans appareil, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001

Un Monde qui ressemble au monde, Paris, Marval, 2001

Colportage III, Images, Paris, Le Promeneur, 2001

Un détour par l'Orient, Paris, Le Promeneur, 2001

Le Goût de l'homme, Paris, Le Promeneur, 2002

Bois dormant et autres poèmes en prose, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002

Mirages et solitudes, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003

Illusions sur mesure, Paris, Gallimard, 2004

Leçons de choses, Paris, Gallimard, 2004

Écrivez, on vous répondra, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005

Filles de la mémoire, Paris, Gallimard, 2007

Je suis l'autre, Paris, Gallimard, 2007

2. Corpus second

2.1 Autres œuvres littéraires :

ARAGON, *Le Mouvement perpétuel* ; (précédé de) *Feu de joie* ; (et suivi de) *Écritures automatiques*, Paris, Gallimard, 1970

CARTIER-BRESSON, Henri, *L'imaginaire d'après nature*, préface de MACÉ Gérard, Fontfroide, Fata Morgana, 1996

GHIL, René, *Le vœu de vivre et autres poèmes*, textes choisis et présentés par BOBILLOT Jean-Pierre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

NERVAL, Gérard de, *Les Chimères* ; (suivi de) *La bohème galante* ; (et de) *Petits Châteaux de Bohème*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005

SAINT-POL-ROUX, *De l'art magnifique* ; (suivi de) *Réponses* ; (et de) *Petit traité de déshumanisme*, texte établi par MACÉ Gérard, Mortemart, Rougerie, 1978

SAINT-POL-ROUX, *Les Reposoirs de la procession. La rose et les épines du chemin*, préface de MACÉ Gérard, Mortemart, Rougerie, 1980

TARDIEU, Jean, *L'accent grave et l'accent aigu : poèmes 1976-1983*, préface de MACÉ Gérard, Paris, Gallimard, 1986

2.2 Études sur l'œuvre de Gérard Macé :

ASSO, Françoise, « Détours. Gérard Macé : lecture, rêve, mémoire » dans *Écritures contemporaines*, n°1, Caen, Éditions Minard-Lettres modernes, 1998

DEMANZE, Laurent, « Gérard Macé, une écriture en miroir », *Roman 20-50*, n°35, 2003

- « Biographies orphelines », *Otrante*, « Vies imaginaires », n°16, 2004

- *Gérard Macé, l'invention de la mémoire*, Paris, Librairie José Corti, 2009

GROS, Karine, « "L'habit d'emprunt" : Gérard Macé/Victor Segalen » dans *Ce que le poème dit du poème*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2005

ROUDAUT, Jean, « Un matin de mémoire », postface dans MACÉ Gérard, *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002

Gérard Macé, la « pensée littéraire », *Écritures contemporaines*, n°9, textes réunis et présentés par VIART Dominique, Caen, Éditions Minard-Lettres modernes, 2007

2.3 Ouvrages critiques :

ABRAHAM, Nicolas, *Rythmes : de la philosophie, de la psychanalyse et de la poésie*, Paris, Flammarion, 1999

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'oeuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, 1996

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. DARIA Olivier, Paris, Gallimard, 1978

BELLEMIN-NOEL, Jean, *Vers l'inconscient du texte : essais*, Paris, Presses universitaires de France, 1996

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littéraire : de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck : Du Bellay, Laforgue, Jarry, Saussure, Barzun, Duchamp, Tzara, Hausmann, Schwitters, Albert-Birot, Cummings, Artaud, Benveniste, Lacan, Luca, Lyotard etc...*, Romainville, Al Dante, 2003

- *La Momie de Roland Barthes : éloge de la modernité*, Montpellier, Cadex, 1989

BORDAS, Eric, *Les chemins de la métaphore*, Paris, Presses universitaires de France, 2003

CHAMPEAU, Serge, *Ontologie et poésie : trois études sur les limites du langage*, Paris, J. Vrin, 1995

CLANCIER, Anne, KALMANOVITCH, Jeannine, *Le paradoxe de Winnicott : de la naissance à la création*, essai suivi d'entretiens avec Alby Jean-Marc et al., Paris, In Press, 1999

DELEUZE, Gilles, « La Littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993

ÉCO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Avec la participation de RORTY Richard, CULLER Jonathan, BROOKE-ROSE Christine, Trad. COMETTI Jean-Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, 1995

- *Les Limites de l'interprétation*, Trad. BOUZAHER Myriem, Paris, B. Grasset, 1992

Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, 1970, Paris, Gallimard, Seuil, 2001

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, 1900, Paris, Presses universitaires de France, 2005

FISH, Stanley, *Respecter le sens commun : rhétorique, interprétation et critique en littérature et en droit*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence (LGDJ), 1995

- *Is there a text in this class. The authority of interpretive communities*, Trad. CITTON Yves, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éd. du Seuil, 1996

GEAR, Maria Carmen, LIENDO, Ernesto César, PRIETO, Luis J. *Sémiologie psychanalytique*, Trad. TULIEN Marie et GLAUSER Daniel, Paris, Éditions de Minuit, 1975

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

GÉRARD, Michèle, *Les cris de la Sainte : corps et écriture dans la tradition latine et romane des Vies de saintes*, Paris, H. Champion, 1999

GROSSMAN, Evelyne, *Antonin Artaud : un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006

- *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996

GUILLAUMIN, Jean et al., *Corps création : entre lettres et psychanalyse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980

GUILLAUMIN, Jean, *Le Rêve et le moi : rupture, continuité, création dans la vie psychique : sept études psychanalytiques sur le sens et la fonction de l'expérience onirique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), Bruxelles, Mardaga, 1985

Innovation - expérimentation en poésie, Textes rassemblés par BOBILLOT Jean-Pierre, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2005

JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990

JULIEN, Philippe, *Psychose, perversion, névrose : la lecture de Lacan Jacques*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2000

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

La mémoire, Corps écrit, Paris, presses universitaires de France, 1984

La ponctuation, Textes réunis et présentés par DÜRRENMATT Jacques, Poitiers, UFR Langues et Littératures : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000

LAZZARATO, Maurizio, *Les révolutions du capitalisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2004

Le Signifiant graphique, Paris, Larousse, 1983

- L'écriture*, Corps écrit, Paris, Presses universitaires de France, 1982
- L'Espace et la lettre : écritures, typographies*, Paris, Union générale d'éditions, 1977
- MESCHONNIC, Henri, *Jonas et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981
- MOULINIÉ, Véronique, *La chirurgie des âges : corps, sexualité et représentations du sang*. Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1998
- MURAT Michel et BERRANGER Marie-Paule, *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992
- PERRIER, François et al., *Les Corps malades du signifiant : le corporel et l'analytique*, Textes établis par MAHAUT NOBÉCOURT Mathilde, Paris, Inter éditions, 1984
- PORGE, Erik, *Les noms du père chez Jacques Lacan: ponctuations et problématiques*, Ramonville-Saint-Agne, Érès DL, 1997
- PRIETO, Luis J., « Notes pour une sémiologie de la communication artistique », dans *Études de linguistique et de sémiologie générales*, Genève, Droz, 1975
- « Sur la traduction », article ronéotypé, université de Genève, 1987
- Psychisme et création : le lieu du créer, topique et "crise"*, Sous la dir. MASSON Céline [avec les participations de ALLEN David F., ASSOUN Paul-Laurent, BORGNIS-DESBORDES Emmanuelle et al.], Le Bouscat, l'Esprit du temps, 2004
- Regard, espaces, signes : Victor Segalen*, Colloque organisé par FORMENTELLI Éliane, [avec la collaboration de EMMANUEL Pierre, MACÉ Gérard, ROUDAUT Jean, BOUILLIER Henry et al.], Paris, l'Asiathèque, 1979
- RICÉUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000
- RORTY, Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, Trad. DAUZAT Pierre-Emmanuel, Paris, Armand Colin, 1993
- SEGAL, Hanna, *Délire et créativité : essais de psychanalyse clinique et théorique*, Trad. de l'anglais par VINCENT-CHAMBRIER Josiane et VINCENT Claude, Paris, Des Femmes, 1987
- SPIRA, Marcelle, *Créativité et liberté psychique*, Lyon, Césura Lyon Éd., 1985

VEGLIANTE, Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Paris, Université de la Sorbonne-nouvelle, 1991

2.4 Ouvrages usuels :

BEAUZÉE, Nicolas, *Grammaire générale*, 2 volumes, Paris, Fr. Fromman Verlag, Stuttgart-Bad, 1767, réédité en 1974

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, coll. « Lettres 128 », 2001

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003

REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *et al.*, *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, réédité en 2004

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* ; publié par BAILLY Charles et SÉCHEHAYE Albert; avec la collaboration de RIEDLINGER Albert; édition critique préparée par DE MAURO Tullio; postface de Calvet Louis-Jean, Paris, Payot, 1995

Résumé des mots clés :

Mémoire, hermétisme, prose poétique, écriture organique, occulte, temporalité, anthropomorphisme, traduction, rêve, Œdipe.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BERNARD PRENOM : François

DATE : 27/06/2011

