



HAL
open science

Poétique de l'errance et de l'altérité dans l'œuvre de Guy Viarre

Simon Guichard

► **To cite this version:**

Simon Guichard. Poétique de l'errance et de l'altérité dans l'œuvre de Guy Viarre. Littératures. 2020. <dumas-03369184>

HAL Id: dumas-03369184

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03369184v1>

Submitted on 7 Oct 2021

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.



HAL Authorization



UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE

UFR LETTRES, CULTURE & SCIENCES HUMAINES



MÉMOIRE DE MASTER I & II DE LITTÉRATURE,
POÉTIQUE ET CRÉATION

DISCIPLINE : LETTRES MODERNES

**POÉTIQUE DE L'ERRANCE ET DE L'ALTÉRITÉ
DANS L'ŒUVRE DE GUY VIARRE**

PAR
SIMON GUICHARD

SOUS LA DIRECTION DE
NATHALIE VINCENT-MUNNIA

SOUTENU EN
NOVEMBRE 2020

MEMBRES DU JURY :
NATHALIE VINCENT-MUNNIA
CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX

UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE

UFR LETTRES, CULTURE & SCIENCES HUMAINES

MÉMOIRE DE MASTER I & II DE LITTÉRATURE,
POÉTIQUE ET CRÉATION

DISCIPLINE : LETTRES MODERNES

**POÉTIQUE DE L'ERRANCE ET DE L'ALTÉRITÉ
DANS L'ŒUVRE DE GUY VIARRE**

PAR
SIMON GUICHARD

SOUS LA DIRECTION DE
NATHALIE VINCENT-MUNNIA

SOUTENU EN
NOVEMBRE 2020

MEMBRES DU JURY :
NATHALIE VINCENT-MUNNIA
CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier profondément toutes les personnes qui ont participé à faire de cette étude une œuvre de sincérité et d'hommage.

Tous nos remerciements vont à Nathalie Vincent-Munnia, Hugo Hengl, Jean-Pierre Sintive, Cédric Demangeot et Victor Martinez.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Guy Viarre est né le 23 juin 1971 à Albert dans la Somme. À la suite de ses études, et alors qu'il obtient un poste d'enseignant en Lettres en 1996, il démissionne aussitôt après avoir pris ses fonctions près de Montpellier. Dès lors il se voue entièrement à l'écriture. Son activité poétique confidentielle aboutit de son vivant à un faible nombre de publications, notamment en revue – *Encres Vives*, *Le Mâche-Laurier*, *Rivaginaires*. Ayant vécu toute sa vie à Tarbes dans les Hautes-Pyrénées, il y côtoie les petites maisons d'éditions qui, semble-t-il, ont élu domicile en grand nombre en Occitanie. Il est proche de Jean-Pierre Sintive, fondateur des éditions Unes basées à Draguignan, autour desquelles se développe une identité poétique forte avec des auteurs importants comme Bernard Noël, Jean-Louis Giovannoni ou encore Patrick Wateau. En 1999, Jean-Pierre Sintive publie deux ouvrages de Viarre avant de le recommander à Yves di Manno, directeur de la collection de poésie chez Flammarion, qui accepte aussitôt de prendre en charge le manuscrit de *Tautologie une*. Dans la foulée, et en parallèle de ses nombreux travaux, Viarre est invité à participer à la revue naissante *Moriturus*, aux côtés de Cédric Demangeot, Brice Petit et Lambert Barthélémy. Il meurt dans des circonstances incertaines le 17 octobre 2001, à l'âge de trente ans, sans avoir pu voir achevé le premier numéro de la revue. Son ami Cédric Demangeot, à partir des manuscrits et brouillons laissés par Viarre – importante masse que l'on désigne souvent par *fonds de Tarbes* –, édite et publie l'œuvre entre 2004 et 2015, d'abord dans les pages de *Moriturus* puis avec sa maison d'édition, Fissile. Les hommages posthumes et les travaux universitaires encore discrets n'ont fait qu'augmenter avec les années, suivant l'étoffement de la bibliographie publique de Viarre. L'admiration suscitée par l'œuvre du poète réunit toujours plus de critiques et de lecteurs qui entendent bien faire reconnaître son importance dans la littérature contemporaine.

à E.

INTRODUCTION

Je suis celui qu'on a désigné parmi les défunts
parce que j'enrageais de n'être pas debout et
historique.¹

Guy Viarre est un poète qui s'est situé dans l'histoire, qui a dû s'inscrire indéfectiblement dans la trace du monde. Nulle coupure d'avec le réel, nulle échappée imaginaire ou exaltation inconsciente ; il est du monde, fatalement, et en dit les déchirures, les limites, les percées, tout ce qui l'y retient ou l'invite à le quitter, toujours tenant une lourde et instable station de la vie. La poésie et la vie, se distinguant et s'assimilant, provoquent et souffrent du *dire*, celui qui advient dans le monde et le refait à chaque fois, à chaque poème. À chaque fois lui ôte l'évidence de son histoire, de sa linéarité. Si la mort précoce du poète semble indiquer un abandon – peut influencer la lecture de ses textes –, il faut nuancer cette « préméditation », l'élément biographique ne faisant pas toujours cas d'argument. La mort dans l'écriture et passée par elle, a élevé les mots afin de montrer la tension, inévitable, et l'équilibre qu'induit toute volonté d'être au monde, de la vie et de la mort, l'une et l'autre étant partie du tout, partie de l'autre. Pour Cédric Demangeot, ami et éditeur du poète, il s'agit de « *l'incarnation d'un impossible. Celui d'être au monde en l'ayant déjà quitté* »². Le geste poétique de Viarre explicite ce lien difficile à vivre, à formuler et – pour nous – à lire. C'est la mort dans la vie, la mort vécue tout le temps qu'on a été vivant. Nulle préméditation pour ce qui a toujours déjà été présent à soi. Alors traiter de la poétique, et de l'éthique nécessaire à une telle posture discriminant l'homme – le poète – par rapport aux attentes normées de la société, c'est toucher à ce qui paraît de prime abord contradictoire, c'est tenter d'expliquer la double posture du poète, partagé *entre le monde* qui est un et multiple à qui en fait l'expérience profonde. Viarre, à jamais inscrit dans l'histoire du monde, est aussi celui qui de son vivant a tenu à montrer le négatif de cette présence, son autre versant ; son écriture a été l'expression d'une fuite – vaine, peut-être – de l'histoire en elle-même. Ainsi l'Histoire, et la forêt qui commence :

Et puis l'Histoire, la majuscule, c'est ja-
mais qu'une forêt qu'un débarras de grands
hommes et de petits c'est si fragile sa pla-
ce dans la forêt c'est fini l'Histoire c'est
la forêt qui commence.³

1 Guy Viarre, *Descriptions du petit*, Fissile, « Cendrier du voyage », 2011, p. 35.

2 Préface « À nous rien, de dire... », in Guy Viarre, *Tautologie une & autres textes*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2007, p. 10.

3 Guy Viarre, *June*, Fissile, Les Cabannes, 2006, p. 7.

De poétique qu'en est-il ? Il semble que la poésie de Viarre a assimilé les conflits théoriques qui ont marqué le XX^e siècle, pour venir se placer à l'extrême pointe d'une réflexion qui ne s'affiche pas en revendication et appartenance officielle. Il est loin des disputes quant à l'avenir de la poésie : ce qu'elle doit être, formellement et spirituellement, sa place dans le débat social et culturel, il ne revendique pas de filiation théorique au néo-structuralisme, au néo-lyrisme. La poésie est l'affaire d'une vie – d'autant plus sérieuse qu'on ne répète rien après elle –, le creuset intime où les débats officiels ne doivent pas interférer. Sa poésie dénude, ne s'arrête pas à une énumération finie des objets extérieurs du monde, de la société, mais traverse tout un chacun pour toucher le point vif du tragique – le tragique inhérent à toute vie, auquel on choisit de donner voix ou pas – et en faire aussitôt l'expérience. En ceci, les écrits de Viarre sont réflexifs, méditatifs, mais figurent le bouleversement d'une telle expérience – par nature impossible : rhétorique et figures n'ont pas lieu d'être ; chez Guy Viarre la pensée est fragmentée, discontinue, le vers abrupt, sans chute, il ne débouche sur aucune élévation ou éclaircissement, la métaphore est pauvre ou inexistante. « Un segment de sens négatif sans direction – qui emporte tout pour déboucher sur rien [...] . »¹ Pas une poésie philosophique comme il est courant d'en voir depuis les années soixante, mais une poésie de l'expérience négative, qui s'annihile en même temps qu'elle se fait. Si bien qu'à la fin, il ne reste rien, et il reste tout. Le poème chez Viarre laisse la trace de l'expérience de sa finitude². Le poème est à recomposer, parmi les fragments, les éclatements de phrases ou de vers, il est même à relier entre les œuvres qui, comme chez Mallarmé, figurent un chaos tout trompeur³ ; l'architecture globale de l'ensemble de son œuvre est toute mentale et abstraite, à recomposer à l'infini. Dans le réseau que forment les *tentatives* de sur-vie, il y a à voir des événements qui font histoire, l'histoire particulière du poète, allant de la vue d'un fruit à la découverte du « génial » des choses, des gestes d'une mère à l'abîme ontologique dans lequel le temps n'a plus cours. Au-delà des ses recherches stylistiques et formelles qui sont nombreuses lors de sa courte entreprise d'écriture (moins de dix ans) qui s'achève subitement en 2001, il y a un geste éthique qui est tenu jusqu'à la fin de sa vie, et qui soude son œuvre. Entre le long poème « Le livre des parois »⁴ et les derniers textes éclatés en phrases isolées – du moins en apparence –, il y a des liens, des correspondances : un mot par-ci, une idée par là, repris tels quels ou modifiés, laissent entrevoir des mutations qui sont de l'ordre du

1 Préface *Tautologie une*, *op. cit.*, p. 14.

2 « Le poème est au fort quand il est au bord de lui-même ; pour pouvoir tenir, il s'appelle et se fait revenir sans relâche de son déjà-plus dans son toujours-encore. » in Paul Celan, *Le Méridien & autre proses*, Jean Launay (trad.), Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2002, p. 75.

3 Nous pensons ici aux *Divagations* dont l'avertissement sous-entend l'idée d'une architecture à reconstituer virtuellement. « *Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture* », in Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 79 pour la citation et note p. 476.

4 Guy Viarre, *Le livre des parois*, Montpellier, Grèges, 2005.

vivant. La poésie de Viarre se veut vivante et non fixée dans le temps ; l'événement qu'est la mort du poète n'aura pas raison de la résistance de sa poésie à ne pas se laisser historiciser. L'abandon de l'homme, s'il en est, se distingue de la ténacité de sa poésie à vivre. Ainsi sa poésie se déplace, et déplace en même temps son centre ; comment distinguer sur le plan du poétique un fragment de *Devant le sel*¹ (1999) à un autre de *Restes noirs*² (2001) ? Aucun *a priori*, le geste est le même : observer – ou provoquer l'observation de – la vie se mêler à la mort, inextricablement. On peut tout rapprocher et redispoker à l'infini, son œuvre n'ayant plus ni début, ni fin, ni centre. À nous de recréer encore et toujours un centre, d'y voir alors le détail, principiel et primordial, le détail qui toujours nous échappe, et semble être précisément la trace d'une expérience particulière – l'expérience poétique.

L'œuvre me bouleverse où le détail est synecdochique de tout. D'aucuns disent : mais on ne le sait qu'à la fin ? Précisément on ne le sait pas à la fin, on le sait *pendant*³, au moment du détail.⁴

Car ce dont le poème cherche à faire l'expérience, c'est l'infini, et chez Viarre le constat est qu'on ne peut, inévitablement, approcher l'infini qu'au moyen du mortel car telle est la condition humaine. Comme l'écrivait Paul Celan qui fut l'une de ses influences : « La poésie : cette parole qui recueille l'infini là où n'arrivent que du mortel et du pour rien. »⁵ Ainsi, l'infini ne s'attrape qu'à condition de retomber tout de suite après coup dans le déceptif lot terrestre, toujours plus proche de sa fin, de sa mort. Le poème, une respiration suspendue.

La poésie de Viarre – en ce sens lyrique pourrait-on dire – n'a donc pas pour visée un apprentissage ou une initiation, on n'y trouve pas de réponses aux questions posées, sauf si l'on travaille à comprendre que toute chose pouvant être comprise comme sa propre totalité – négative et positive –, la question peut contenir en elle la réponse, si bien que c'est dans la manière de poser les termes, se suffisant à eux-mêmes, que l'on trouve nécessaire de faire l'économie d'un nouveau discours : « [J]e me rends compte [...] à quel point les “réponses” que le philosophe apporte sont peu dignes des questions que l'homme a posées. »⁶ Cette recherche du précis par le bref, le lapidaire, on la retrouve dans les centaines de pages monostiques ou monophrastiques qui constituent les manuscrits du poète – on pense notamment à l'édition de Flammarion qui réunit trois manuscrits et leurs variantes⁷. L'œuvre de Viarre, si elle ne se positionne pas ouvertement entre l'un

1 Guy Viarre, *Devant le sel*, Draguignan, Unes, 1999.

2 Guy Viarre, *Restes noirs*, Fissile, « Collection pire », 2008 (il s'agit d'une publication posthume, mais il est probable que le texte a bien été composé dans l'année 2001. Voir les notes à la fin du volume).

3 Nous soulignons.

4 Guy Viarre, *Les jours s'en vont, je demeure*, Fissile, « Collection maigre », 2007, s.p.

5 *Le Méridien & autres proses*, op. cit., p. 81.

6 *Descriptions du petit*, op. cit., p. 10.

7 *Tautologie une & autres textes*, op. cit.

des deux courants desquels on a tendance à réduire la poésie en France, à savoir l'un dit ontologique, l'autre formaliste, peut néanmoins correspondre à certaines caractéristiques qui permettraient de mieux la cerner. Mais nous ne chercherons pas à la définir totalement selon cette taxinomie. Par ailleurs, un article de Nathalie Riou, « En poésie la bataille précède la formation des rangs »¹, nous laisse penser qu'il est légitime de voir la porosité observée entre les deux camps comme l'indice d'une reconsidération nécessaire quant à cette séparation². Viarre pourrait s'inscrire dans l'une et l'autre de ces catégories, les transgressant largement, comme il est en fait le cas pour nombre de poètes. Son œuvre a opéré un rapprochement de diverses influences. Son ontologie épurée et incisive (au hasard : « Involution : redéploiement // Solitude s'ajoute à rien. Deuxième fois un³ »), notamment due à la note comme modèle d'écriture, rencontre à la fois les influences de « l'écriture blanche » des années soixante-dix et quatre-vingt (Anne-Marie Albiach, Blanchot, du Bouchet), et du néo-lyrisme apparu dans les années quatre-vingt (Salah Stétié, et Jude Stéfan par exemple, à qui est dédié *Échéances du mort*⁴). Pour autant sa poésie, formellement, est sans cesse retravaillée. Mais cette recherche de la forme le rapproche plus d'un Mallarmé que de la poétique combinatoire d'un oulipien. Si l'on retient surtout « la disparition élocutoire du poète » et le Mallarmé d'*Un coup de dés*, on oublie souvent qu'il a aussi été question du « poème, énonciateur », ouvrant la voie à une poésie qui idéalement réparerait la fracture entre Matière et Esprit. On ne saurait ici apporter un éclaircissement quant à cette séparation, mais la singularité d'un Guy Viarre nous permet au moins d'affirmer que le débat ne peut être réduit à une question de fond et de forme ; les objets de l'esprit et ceux du monde ne pouvant faire à eux-seuls isolément qu'une poésie gratuite et stérile⁵. *Quid* de la prose chez Baudelaire ? du vers libre chez Rimbaud ? de la métrique chez Aragon ? Autant d'entremêlements de la pensée et du mot, qui ne se bornaient pas qu'au seul élargissement des possibilités du texte, de la page, mais qui s'ouvraient à une réflexion sur le monde et l'homme. Nous voulons montrer qu'il existe bien une synthèse entre les objets séparés de la poésie, que « l'explication orphique du monde » s'élabore chez un poète comme Viarre à partir d'un choc d'avec les objets de la langue, la grammaire et la syntaxe, sans rester prostré dans le

1 Nathalie Riou, « En poésie la bataille précède la formation des rangs », *French Forum*, vol. 37, n^{os} 1-2, winter-spring, University of Nebraska Press, 2012, pp. 69-81.

2 En prenant l'exemple de Ghérasim Luca et de Jacques Roubaud, N. Riou tente de démontrer que les aventures individuelles des artistes peuvent les amener à créer selon des modes que leur position théorique est censée nier. Ainsi Luca peut user de formalisme quand on le dit lyrique, et Roubaud de lyrisme quand on le dit formaliste ou textualiste.

3 Guy Viarre, *Finir erre*, Unes, 1999, p. 11.

4 Guy Viarre, *Échéances du mort* suivi de *Bâillon clair*, Fissile, « Collection Pire », 2008.

5 « [M]a langue maternelle, définissait Hannah Arendt, est celle où *je me permets des choses*. Sans la « casser » par malentendu ou ignorance. Autrement dit les questions de forme et de fond sont « radicalement » indivises, et l'autotélie d'un formalisme replié sur lui-même fait diversion », in Michel Deguy, « La poésie en débat », in Béatrice Bonneville-Humann, Yves Humann (dir.), *L'inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2014, p. 139.

formalisme. C'est ce que constate Patrick Wateau dans *Semen-contra*¹ ; la modernité du XX^e siècle ayant maîtrisé au plus haut point la « dyssyntaxie », nous a menés à une singularité qui a affecté la poésie : la syntaxe s'étant émancipée d'elle-même, « l'hiatus du sens devient sens du hiatus »². Et Viarre, inspiré par les « poètes du sens », en vient à renverser le sens lui-même. Au sujet d'un fragment de *Tautologie une*, Wateau écrit :

Un sens intervient dans la dérivation de l'ordinaire compréhension ; un sens soumis à de multiples transformations de mouvements. Par sa réversibilité même, un tel déplacement rend compte du fait qu'il ne s'agit plus de comprendre ou d'incomprendre.³

C'est en ceci que Viarre apparaît comme une singularité dans le paysage poétique français ; si l'on pouvait encore le rapprocher de l'écriture blanche, et de la poétique d'un Emmanuel Hocquard où la poésie est dépsychologisée, démythifiée, on se rend compte que dans ce type d'écriture Viarre marque le retour d'un *je* fort presque rilkéen, en dialogue avec tous les *je*, de potentiels sujets à initier aux effets du poème. Le retour du poème moderne⁴ ; le poème qui sans appui théorique extérieur se suffit à lui-même, se clôt à l'infini sur lui-même, bouleversant sans cesse son sens, suivant le mouvement circulaire d'un ouoboros. « Ourobouros, un prénom par lequel je jouirais de m'entendre appeler. »⁵ C'est l'un des arguments d'Henri Meschonnic dans *Célébration de la poésie*⁶. Le poème a trop longtemps été laissé de côté ou n'a été qu'un simulacre : l'activité du poème est de *faire* la poésie et de *faire* le poète, sans jamais être tourné vers la connaissance, l'imitation, l'adoration de la poésie ; il se dégage de l'histoire pour ne pas s'imiter indéfiniment⁷. Le poème redevient cet espace où la vie et le langage se transforment l'un l'autre, où la pensée poétique est vitale. Pour Viarre ce lien vital prend la forme d'une compensation de la vie par la poésie, identifiée à la verticalité formelle du poème : « Ce que tu ne rejoins pas dans le corps / s'en fut / verticalement. »⁸ L'ontologie chez Viarre se dégage alors tout à fait d'une affirmation d'un sujet lyrique ou philosophique, elle opère dans les mots pour devenir une expérience de la poésie elle-même. Il s'agit de l'intériorité de la poésie, de son propre sujet : la poésie revient à elle par le biais de l'espace-poème. Cet état de la poésie qui « ne sort pas d'elle-même », est évoqué dans un propos de Pierre Alferi :

1 Patrick Wateau, *Semen-contra*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2004.

2 *Ibid.*, p. 35.

3 *Ibid.*, p. 36.

4 Le poème comme chez Mallarmé, qui suggère et qui nourrit lui-même une pensée qui n'est jamais délimitée. Et non pas un poème autotélique, comme par exemple dans *Un test de solitude* de Emmanuel Hocquard, puisque nous le mentionnions, où une pensée prédétermine et porte le poème. Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude*, Paris, P.O.L., 1998.

5 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 11.

6 Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.

7 *Ibid.*, pp. 33-34.

8 Guy Viarre, *Bâillon clair, op. cit.*, p. 96.

[L']expérience ne passe que dans une phrase : c'est la phrase qui s'impose comme expérience. Elle ne relate pas une expérience, mais « invente une expérience » qui ne livre aucun indice de l'« inadéquation » du langage, pas plus que de son « adéquation ».¹

Cependant, il semblerait que chez Viarre il y a cet « indice de l'inadéquation du langage » ; sa poésie donne à voir l'impossible de la langue, comme l'avait fait en son temps Paul Celan. La poésie devient l'impossible travail de trouver un « détour »². Ce détour consiste à au moins expliciter l'« inadéquation » de la parole à défaut d'autre chose, sur le mode d'un *dire* au sens fort du terme, c'est-à-dire d'un *faire* : la poésie de Viarre ne dit pas simplement l'indicible, elle le fait, et ce au moyen d'une dégénérescence nécessaire de la syntaxe, de la ligne et du sens.

Aussi n'importe quel mot de notre dictionnaire peut se voir soudain menacé dans son intégrité, dès le moment où il apparaît dans un vers de Guy Viarre : de se trouver là il ne va plus de soi. La page devient ce lieu – infrequentable, dangereux – d'éternel retour du néant, de ce néant à l'œuvre au cœur même d'un monde dont écrire, simultanément, sollicite et nie la présence.³

On comprend alors que la poésie de Guy Viarre n'est pas exempte de brillance, qu'elle n'est pas que ce trait noir tiré vers le néant. Sa poésie a une part de lumière grâce au détour qu'elle a pour visée. L'impossible, le rien et la mort peuvent être contournés, les sens sont volontiers abandonnés lorsque le détour nécessite *autre chose* : « Perds la vue ici. »⁴ Le détour auquel croit Viarre est une lueur d'espoir quant à la capacité du poème à se placer au plus près des parois du connu, pour faire l'expérience de l'inconnu et de l'altérité : « Proximité d'aller à cette mort par cette mort. »⁵ C'est un travail d'usure du réel par le réel par lequel le poète cherche l'inconnu dans le connu. Ses poèmes ne vont pas se casser tout droit – pas toujours – contre le néant, pour prendre la forme d'une expérience de l'échec. Et lorsque sa poésie n'est pas échec, elle est approche – infime – d'une vérité. D'une vérité perçante, sous la peau du connu, qu'il faut aller chercher profondément. Et une fois observée, constatée – comme une question, non résolue et rien de plus – il y a déjà connaissance : « Qui parle ? Quel rentrement / du rentrement / qui a dehors des lances. »⁶ La connaissance ne peut être que pauvre, à nu, et repliée sur elle-même, sinon il y a le risque de former un système, une philosophie à travers des développements. D'où la note, le lapidaire et le vif qui constituent l'écriture de Guy Viarre. La connaissance ne peut être plénière, puisqu'elle est le fruit de l'expérience de l'impossible-à-dire : l'au-delà (ou plutôt l'autre côté), la mort. Quand Viarre écrit :

1 Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, cité dans Philippe Charron, « La visée tautologique et contradictoire », *French Forum*, *op. cit.*, p. 105.

2 Viarre ouvre son *Livre des parois* par une citation de Paul Celan : « cela existe-t-il vraiment un détour ? », *op. cit.*, p. 73.

3 Préface *Tautologie une*, *op. cit.*, p. 15.

4 Guy Viarre, *Échéances du mort*, *op. cit.*, p. 71.

5 *Ibid.*, p. 40.

6 *Finir erre*, *op. cit.*, p. 18.

« On n'est pas fait pour être »¹, il réfute l'être-au-monde de Heidegger ; d'où l'importance de la mort dans la vie (*moriturus*² – nom de la revue qu'il aida à voir le jour). Il veut se placer du côté du non-être, faire l'expérience noire – quand on est vivant – de ce qui, de l'autre côté, est sans doute lumineux. Bernard Noël écrivait dans *L'outrage aux mots* : « Si les morts pouvaient écrire, pas un vivant n'écrirait [...] »³ C'est dans cette perspective que l'écriture de Viarre n'est pas excluante, elle est tournée vers l'Autre, à condition que celui-ci accepte aussi de se détourner autant qu'il lui est possible du connu. Alors dans cette relation ontologique entre un Je et un Tu, l'esprit devient « le Dire qui toujours se fraye un passage du Même à l'Autre, là où rien n'est encore commun »⁴.

Il s'agira alors pour nous d'explicitier cette tension, de montrer comment se constitue une poésie dont le principe fondamental est la négation – d'être, de s'écrire, de s'assumer. Cette mort dans la vie apparaît comme le premier principe fondateur dont la poétique de Guy Viarre a besoin pour exister à l'écart des philosophies et des dogmes poétiques. C'est pourquoi il nous semble primordial de replacer de prime abord l'œuvre de Viarre dans le contexte de la poésie contemporaine française. Nous nous en tiendrons donc à trois livres publiés de son vivant : *Devant le sel et Finir erre*, publiés en 1999 chez Unes, et *Tautologie une*, accepté de son vivant par Yves di Manno, directeur de la collection de poésie chez Flammarion, qui est finalement publié en 2004 après le décès de Guy Viarre. Nous montrerons le caractère hétérodoxe de son œuvre en en décelant la modernité (notion qui nous servira en effet à établir des distinctions entre différentes pratiques poétiques), en la confrontant à la fracture binaire de la poésie française. Ce sera l'occasion d'affilier son œuvre à certaines influences qui semblent être passées outre les grands débats poétiques du siècle. Des noms reconnus comme Paul Celan et Bernard Noël, mais aussi les poètes hétérodoxes que Viarre a connus : Giovannoni, Wateau. Ce premier mouvement consistera aussi à présenter les premiers aspects de la poétique « noire » de Viarre à travers la place du poème et ses effets. Nous nous attacherons à montrer les traits essentiels de cette face de sa poétique qui, par le motif du corps blessé et la notion de négation, paraît être un refus de l'habitation poétique et de l'autre. Mais nous montrerons dans un second mouvement que l'ambiguïté à l'égard de l'autre – lui refuser la lecture, la compréhension, lui refuser la reconnaissance – peut être éclaircie par une analyse du discours politique et éthique de la poésie de Viarre. Chez lui, une réflexion sur et par le corps qui prend la forme d'une biopolitique, semble s'inscrire dans un courant – une pratique – significatif d'une partie de la poésie contemporaine. L'œuvre de Viarre est donc susceptible d'être lue à la lueur du collectif. Ainsi nous tâcherons d'opérer des rapprochements entre sa poétique et celles de la revue

1 *Ibid.*, p. 14.

2 *Moriturus*, cinq numéros publiés par les éditions Fissile entre 2002 et 2005.

3 Bernard Noël, « L'outrage aux mots », in *Le Château de Cène*, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 1990, p. 164.

4 Emmanuel Levinas, *Noms propres*, Fata Morgana, 1976, p. 12.

*Moriturus*¹, projet collectif qui renforce l'idée d'une conscience collective particulière du politique et de l'éthique. Cette ligne de recherche tend à démontrer qu'une ouverture à l'autre est envisageable, mais qu'une tension du rapport entre l'individu et la collectivité, la singularité et la communauté est inévitable. C'est à l'endroit de cette difficulté poétique, politique et philosophie que l'importance du discours poético-politique prend tout son sens, dépassant le seul élément biographique ; *Moriturus* et Viarre tirent leur singularité du déploiement d'une telle poétique de l'errance et de l'altérité : l'irréductibilité des singularités et de leur lien avec la communauté de l'autre – la Cité politique – ne semble pouvoir être dépassée que dans la logique du discours. Enfin, dans un troisième mouvement nous explorerons la relation indécidable entre l'un et l'autre au travers du traitement philosophique de la poétique de Viarre. L'aspect ontologique de son écriture prenant la forme d'une obsession et d'une tautologie, questionne autant qu'elle expérimente la question de l'être. En prenant en compte à la fois la posture de refus de Viarre et son potentiel d'ouverture, il semblerait que sa poétique puisse exprimer la recherche phénoménologique et métaphysique d'une invisible vérité. Cette attention particulière à la langue, qui comme objet obsessionnel le rapproche des morituriens, est le nom que l'on peut donner avec une précision bancaire à la recherche d'une vérité, d'un Dieu. Une fois encore c'est au niveau discursif que la puissance poétique nous permet de démêler les tensions et difficultés à l'œuvre dans une telle recherche. En tant que cette langue de l'ouverture ne cesse de chercher sa vérité, il y a bien quelque chose dans l'œuvre de Viarre de l'ordre de l'indicible, de l'invisible et de l'infini. La philosophie phénoménologique, notamment d'Agamben, Heidegger, Levinas et Henry, est l'un des moyens d'explorer le *cela* qui appelle et motive le dire poétique. Ainsi, la poésie de Viarre ne se montrerait pas soit comme un *trait noir tiré sur le néant*, autrement dit une haine de la poésie, soit comme une ouverture à l'autre, faisant du poème un espace de rencontre et d'apprentissage, mais elle aurait cette faculté inouïe et vraiment singulière de démontrer la puissance du poétique : recherche infinie d'une vérité où l'humain s'estompe et résiste derrière ce qu'il ne possède pas en propre : le langage.

1 *Moriturus* n° 1, « Voir noir & rien savoir », juin 2002, Fissile.

PARTIE 1 : À LA RECHERCHE D'UNE POÉTIQUE

« Ô malheur ! je me sens frémir, la vieille terre,
Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond
Ce n'est rien : j'y suis ; j'y suis toujours »

Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Paris,
Mercure de France, 1931, p. 9.

1.1. Contextualisation de la poésie « contemporaine »

1.1.1. La Matière et l'Esprit, genèse d'une fracture

Contextualiser la poésie contemporaine, en montrer les traits les plus visibles, ne va pas sans méprise et caricature. Il s'agit de ne pas réduire chaque donnée temporelle, biographique et littéraire à une histoire linéaire dont la chronologie suivrait la succession des générations d'écrivains. Si en France l'on considère comme notre contemporaine la littérature produite à partir des années cinquante¹, il faut prendre en compte que ce que l'on nomme ainsi porte en lui une nature double et contradictoire. Nécessités historique et temporelle obligent, nous nommons un cadre temporel pour mieux le distinguer des autres épisodes de notre littérature ; il s'agit ni plus ni moins d'identifier le « contemporain » comme une époque. Et en même temps, le contemporain, notion que l'on peut rapprocher du présent temporel, est précisément ce que l'on vit, actuellement, et qu'on ne peut saisir dans son immédiateté. C'est ce que souligne Henri Meschonnic dans *Célébration de la poésie*², lorsqu'il écrit d'une part : « On est un mauvais témoin, quand on est embarqué. La poésie, et française, et contemporaine, on ne la voit pas du dehors »³, et d'une autre, une fois que « les choses s'inversent » : « Peut-être qu'on ne voit jamais mieux que de l'intérieur d'un combat. Du dedans d'un présent. C'est toute la contradiction du contemporain. Inévitable. Son double statut : sujet et objet. »⁴ Le contemporain littéraire demande alors, soit une reconsidération quant à son statut d'époque – il est en expansion et en mutation, on ne peut donc encore le clore –, soit une reconsidération quant à son caractère protéiforme. L'époque contemporaine est en fait indissociable d'une pratique de la poésie qui réfléchit sa modernité. À travers un aperçu de la poésie depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1990, nous voulons montrer qu'une confusion a pu apparaître entre les notions de contemporain et de modernité, la première étant une lecture déformée de la seconde, passant alors pour un genre en soi⁵, la seconde étant une posture – poétique mais pas seulement – ayant pour particularité de proposer un regard lucide quant à l'écriture comme réinvention des normes et de ses critères⁶. Sans trop vouloir nous attarder sur la relative diversification de la poésie

1 Parce que le clivage qui se met en place à ce moment-là, « entre poètes laborantins et poètes métaphysiciens » – clivage que nous nous proposons ici de questionner – est encore présent de nos jours, et influence directement la façon (celle des écrivains mais aussi de leurs publics) de concevoir la poésie. La citation est tirée de Christine Andreucci, « La poésie française contemporaine : enjeux et pratiques », Conférence Faculté de Lettres de Porto, 16 mai 2003, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4370.pdf>, [consulté le 19 octobre 2018], p. 29.

2 *Op. cit.*

3 *Ibid.*, p. 84.

4 *Ibid.*

5 Nous développons plus loin cette idée de Meschonnic (cf. page 42 de notre mémoire).

6 Nous insérons ici un passage ouvrant *Célébration de la poésie*, point de départ à notre réflexion : « Une réflexion sur la poésie contemporaine, n'a de compte à rendre qu'à la recherche de ce qui fait le conflit entre la modernité et le contemporain », in *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 8.

française qui, dans les années quatre-vingt, s'accélère avec la sortie des grandes idéologies – le débat théorique s'apaise, l'on peut dorénavant exercer le style d'écriture que l'on souhaite du moment que vive la poésie¹ –, nous voudrions adopter une lecture plus resserrée du XX^e siècle en articulant les œuvres autour de la notion de modernité comme elle est développée chez le critique Henri Meschonnic. Il s'agira alors de passer outre les notions de générations littéraires – et leur héritage direct aux générations successives – comme elles sont communément acceptées : selon une vision linéaire. La notion de modernité nous permet alors de lire un Guy Viarre à l'aune des bouleversements poétiques les plus marquants, qu'ils l'aient précédé d'un siècle ou de quelques années, et ainsi de montrer la singularité que représente son œuvre. Car comme nous le développerons, conjointement avec la réflexion de Meschonnic, la pratique moderne de la poésie reste bien souvent limitée, marginale. L'équation modernité/hétérodoxie semble bien alors être le signe d'une singularité poétique. Nous pensons pouvoir la déceler chez Guy Viarre.

Le romantisme semble avoir introduit dans la littérature une dimension spirituelle *vivable* par le vers, ou pour le dire autrement, le romantisme advient au moment d'un glissement d'une ère de la *tekhne* à une ère de la *méditation*. Le commentaire de Lamartine à son poème « L'Isolement » est à ce titre significatif ; le poète vient de lire Pétrarque, dont les vers « sonnaient mélodieusement à l'oreille, mais faux au cœur » et il s'en revient à la nuit tombée, se remémorant comme un motif musical les vers qu'il a composés :

L'instrument pour moi, c'était l'impression. Je brûlais d'essayer l'effet du timbre de ces vers sur le cœur de quelques hommes sensibles. Quant au public, je n'y songeais pas, ou je n'en espérais rien. Il s'était trop endurci le sentiment, le goût et l'oreille aux vers techniques de Delille, d'Esménard et de toute l'école classique de l'Empire, pour trouver du charme à des effusions de l'âme [...].²

Cette méditation, c'est un pouvoir accru de l'identité individuelle conjointement à une revalorisation du lyrisme comme forme privilégiée de l'expression du moi. Comme le rappelle John E. Jackson :

[L]a compréhension moderne du « lyrisme » dérive pour une grande part d'un renversement qu'on peut lier, par commodité, au nom de Jean-Jacques Rousseau : le renversement qui va placer le sujet individuel au centre du foyer littéraire. Le lyrisme moderne naît avec l'affirmation du Je poétique comme valeur. Là où avaient pu prévaloir auparavant la complexité

-
- 1 C'est le sujet d'un article de Michel Deguy, « La poésie en débat », peut-être trop alarmiste, dans lequel le poète et essayiste fait de l'année 1986 et notamment de la tribune en faveur de la poésie faite par le périodique de Gallimard *Le Débat*, un moment de rupture où « [l]a poésie quitta [...] la possibilité de participer au combat intellectuel et spirituel général, se "dérimbaldisa" définitivement [...] », et ce à cause d'une défense trop faible de Jacques Dupin, dont la « poétique du retrait » n'a pas permis de convaincre de la nécessité de la poésie dans le champ social. Michel Deguy, « Le débat », in Béatrice Bonneville-Humann, Yves Humann (dir.), *L'inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2014, p. 132.
 - 2 Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques », 2006, p. 75.

ou la précision narration (l'épopée), l'élévation religieuse du propos (les cantiques spirituels, l'imitation des psaumes), voire encore l'ambition souvent mythisante d'une récollection nationale (le poème historique) va désormais s'imposer « l'entretien d'une conscience – et d'une âme – avec elle-même » (Hegel).¹

La première génération de romantiques français exalte dans le poème un double rapport réciproque : « la conscience que le moi lyrique prend de lui-même fonde la possibilité même de son affirmation poétique. Et réciproquement : c'est par le biais du poème, et par lui seul, que le Je advient à la conscience de soi. »² Ce nouveau rapport, c'est aussi celui qui sacralise le Je poétique ; ainsi pour Lamartine l'homme est Dieu qui se souvient des cieux, sa parole est haute quête, mais de fait excluante puisque c'est uniquement le poète qui est élu. « Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ? / Il n'est rien de commun entre la terre et moi »³ lit-on chez ce même Lamartine, dont les *Méditations poétiques*, en 1820, suscitent un grand émoi chez ses contemporains, et ouvre la voie à une autre manière de concevoir la poésie⁴. C'est également durant la prolifération du romantisme que la figure du poète, profondément renouvelée, subit une mutation ontologique de premier ordre : il va et vient entre le monde poétique et le monde social, mais ne peut réunir absolument les deux. Le Je poétique devient l'expression d'un malaise, celui d'une individualité prise entre la sphère privée et le groupe social. Et certainement est-ce là une piste pour comprendre la cohabitation, au cours du XIX^e siècle, des deux Hugo – l'un élégiaque, l'autre politique. Distinction identitaire que ne manqueront pas de relever les surréalistes : « Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête. »⁵

La modernité poétique du XX^e siècle semble bien plutôt trouver racine dans le second XIX^e siècle, notamment avec ceux qu'on a parfois appelés les « petits romantiques » – pas tant pour leur importance seconde du point de vue des romantiques eux-mêmes que pour, aux yeux de ceux qui suivront, leurs spécificités poétiques qui les sortent à proprement parler du romantisme. Ainsi Baudelaire, Nerval, Mallarmé et Verlaine, parmi les plus reconnus. Ces poètes, à leur manière, donnent à lire une poésie habitée par l'inquiétude, qui était déjà constitutive du lyrisme allemand dès Hölderlin et Goethe. John E. Jackson remarque que l'auto-réflexion de la poésie française – qui inspirera un fort courant autotélique – l'amène à nier la valeur si durement élevée du lyrisme. Chez Baudelaire par exemple et ses *Fleurs du Mal*, « le lyrisme vit littéralement de son échec » :

1 « Le lyrisme », in John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, « Les essais », 2001, p. 104.

2 *Ibid.*, p. 105.

3 « L'Isolément », in Lamartine, *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 73.

4 Ce changement de paradigme se fera d'ailleurs sans Lamartine qui, bien que précurseur en France (on rappelle que le romantisme allemand touche déjà à sa fin après plusieurs décennies d'existence), ne réussira pas à dépasser son propre modèle. En dépit de similitudes et de traits distinctifs entre les auteurs, le romantisme est l'avènement de la figure particulière de l'auteur où l'imitation n'a plus lieu d'être.

5 *Premier Manifeste du surréalisme*.

Le poème est devenu [...] le théâtre sur lequel l'Histoire affirme violemment sa force aliénante à l'endroit d'un sujet lyrique qui n'est que le porte-parole d'une humanité dépossédée d'elle-même qui, à son tour, renvoie au Je mille formes allégoriques de soi.¹

Le lyrisme est retourné sur lui-même, et le poème devient le lieu où l'on éprouve les limites – surtout les limites – de la poésie. Des années avant le mot d'Adorno, et uniquement sur le plan poétique, la littérature elle-même forçait la question : comment continuer à écrire ? À l'image d'*Aurélia* de Nerval qui apparaît « comme la mise à l'épreuve de la littérature par l'expérience de la folie autant que le combat mené contre la folie par la littérature »², on reconnaît au Je une puissance de métamorphose qui plonge le moi du poète dans un désarroi définitionnel. « Il est significatif, comme l'écrit John E. Jackson, que les deux grandes réponses que la France donnera à la question angoissée posée par Baudelaire sur la possibilité de l'avenir de la poésie se fondent sur une subversion du sujet lyrique »³. Ainsi Mallarmé et Rimbaud, transitoires. À cette angoisse, Philippe Jaccottet bien plus tard ne lui opposera-t-il pas la « confiance accrue » ?

Les deux noms de Mallarmé et Rimbaud marquent un tournant décisif dans l'histoire de la poésie française à la fin du siècle. Jouant sur la perte de repères définitionnels due au statut du sujet énonciatif – et ontologique –, ainsi qu'aux explorations formelles qui n'ont d'autre but que de tester les limites du poétique – vers-librisme, poésie en prose –, Mallarmé et Rimbaud vont laisser germer l'idée d'une opposition entre forme et sens. On parle d'une fracture entre la Matière et l'Esprit, fracture qui trouverait son origine dans les œuvres de Mallarmé et de Rimbaud à la fin du XIX^e siècle. C'est le sujet du fameux *Crise de vers* de Mallarmé : « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale. »⁴ Une fois la poésie libérée de la métrique⁵, Mallarmé annonce le primat de la sonorité, du Verbe et de la lettre, c'est-à-dire de la Langue passant avant le poète et son statut ontologique :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés [...]⁶

Quant à Rimbaud, dans sa correspondance appelée par la suite « Lettres du Voyant », c'est semble-t-il l'Esprit qui se fait le phare du poète et de la poésie. La poésie de Rimbaud l'entraîne dans les profondeurs du moi, l'invite à sonder l'inconnu, il « assiste à l'éclosion de [sa] pensée », il regarde

1 « Le lyrisme », *op. cit.*, pp. 110-111.

2 « À propos d'*Aurélia* », *ibid.*, pp. 52-53.

3 « Le lyrisme », *ibid.*, p. 111.

4 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 247.

5 Après la mort de Hugo : « Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale », *ibid.*, p. 248.

6 *Ibid.*, p. 256.

et est à l'écoute de « la Symphonie [qui] fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène »¹.

Cependant, il est trop réducteur d'attribuer à chacun d'un Mallarmé et d'un Rimbaud une partie de l'Un brisé (« l'Un indéfait » ou la « présence indéfaite de la réalité immédiate »² que l'on retrouve bien des décennies plus tard dans les réflexions de Yves Bonnefoy). La rupture de la Matière et de l'Esprit, s'il en est une, n'entraîne pas encore, en cette fin de XIX^e siècle, de compartimentation de la poésie – notamment parce que ces deux aventures poétiques n'ont pas encore suscité d'héritage théorique. Mallarmé et Rimbaud ont en commun d'avoir opéré un déplacement ontologique de premier ordre en modifiant les fondements de la poésie. Pour Mallarmé, « la disparition élocutoire du poète » est à rapprocher du « poème, énonciateur »³ : le poète se soustrait bien à la voix du poème (au contraire d'un Hugo qui « était le vers personnellement »⁴) mais ne disparaît pas pour autant, car c'est *la disparition élocutoire du poète* qui *cède l'initiative aux mots*. Il s'agit plus d'une question d'énonciation, du positionnement de celle-ci, que de la présence même du poète. Et cette nouvelle énonciation change la voix dans le poème. Ce qui est inédit dans l'histoire de la poésie française, c'est que le poème (énonciateur) a désormais sa propre voix. Cette voix n'est plus celle d'une allégorie, d'une nature subjectivée ou d'un Je lyrique – celui qui recevait par ses sens la parole du monde, de Dieu –, elle est un dialogue intemporel entre un Je et un Tu aux identités multiples ; déjà l'on est dans la modernité poétique où le poème a la capacité de se refaire encore et toujours, à chaque lecture, où il est inépuisable. C'est la possibilité de placer la vérité dans le poème, et non plus d'en faire seulement un moyen d'atteindre la vérité. C'est un trait fondamental (si ce n'est le plus important) de la poésie moderne alors que le poète n'est plus capable (avait-il jamais été nécessaire d'être capable ?) de porter sa parole jusqu'à Dieu⁵. Tout ceci est d'une grande richesse pour la pratique de la poésie, et apparaît aux yeux de Mallarmé comme un dévoilement, une sorte de révélation qui amène la poésie à être plus en adéquation avec le vrai car enfin dotée d'une parole propre : « Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré. »⁶

Pour Rimbaud, l'idée est sensiblement la même lorsqu'il écrit « Je est un autre »⁷. La voix du poème n'est plus confondue avec le sujet lyrique, elle s'éloigne du poète par le dérèglement des

1 Lettre à Paul Demeny, in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 343.

2 Yves Bonnefoy, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Galilée, « Lignes fictives », 2007, pp. 27 et 39.

3 « Crise de vers », in *op. cit.*, p. 366.

4 *Ibid.*, p. 248.

5 Idée qui traverse les articles sur Bernard Noël de Michel Surya, *Excepté le possible*, Fissile, « Cendrier du voyage », 2010, et qui nous servira pour aborder la morale négative dans notre seconde sous-partie.

6 « Crise de vers », in *op. cit.*, p. 252.

7 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 340.

sens qu'il opère, pour se rapprocher de l'inconnu. Et c'est cette expérience qui est source de connaissance, qui donne une vue au poète¹. Par ailleurs Rimbaud connaissait bien la poésie de Baudelaire, et comment ne pas songer à l'un des derniers vers des *Fleurs du Mal* : « Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! »² Il est aussi intéressant de constater que, sans directement le dire comme Mallarmé, Rimbaud met la poésie en crise. Il la met en crise car il entrevoit, « *Voyant* »³ qu'il est, le futur absolu de la poésie. Mais si l'un et l'autre poètes ne forment pas l'idée sur le même ton, tous deux ont un regard prospectif sur la poésie. À la différence que Mallarmé signale une crise *actuelle*, donc contemporaine, qui de toute évidence ne peut qu'éclater au grand jour puisqu'elle a rendu irréversiblement contestable la poésie canonique, et que Rimbaud, lui, vivant la poésie, vivant selon ses fluctuations les plus sensibles, est passé par cette crise qu'il a en plus de l'avoir annoncée, sentie, et a donc donné l'impression d'incarner à lui seul cette crise. C'est ce qui fait dire à un Pierre Michon que la personnalité de Rimbaud – et ses lettres enflammées, relevant de l'ego personnel et biographique, au contraire du poème – a supplanté sa vision poétique pour devenir une exclusion de l'autre, pour être « *le vers personnellement* »⁴. Rimbaud, malgré sa réputation posthume de poète « totalitaire » à la manière d'un romantique (Poète-mage, Poète-philosophe, etc. comme Hugo), et le mythe rimbaldien qui entrave souvent la lecture de ses œuvres, a véritablement été moderne, en ceci qu'à travers sa pensée poétique la poésie n'a plus été perçue comme allant de soi, que sa pratique devenait justement impraticable.

Nous voulons montrer que sous cet angle la séparation de la Matière et de l'Esprit n'est jamais totale. Rimbaud encore écrivait à propos de l'avenir qu'il supposait de la poésie : « Cet avenir sera matérialiste. »⁵ Ce dernier mot prête à confusion. Par là, il faut comprendre non pas que la Matière primera sur l'Esprit, mais que les deux seront pleinement réunis : ce sera le « *Nombre* » et « *l'Harmonie* »⁶ selon la tradition pythagoricienne⁷. Mais ce que nous avons ici survolé brièvement, cette fracture initiale due à une perturbation de la valeur poétique, est le point de départ d'une histoire littéraire qui est restée jusqu'à nos jours inchangée. À partir de ce moment-là, la poésie en France se conçoit exclusivement à partir du divorce entre une pratique « littéraliste » (Matière) et

1 « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. [...] [I] cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à *l'inconnu* ! », *ibid.*, p. 344.

2 « Le voyage », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Balzac, 1922, p. 262.

3 « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* [...] », in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 344.

4 Cité dans Jean-Claude Pinson, « Structure de la poésie contemporaine », in Daniel Guillaume (dir.), *Poétiques & poésies contemporaines*, Le temps qu'il fait, 2002, p. 63.

5 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 346.

6 *Ibid.*

7 Voir note 12, *ibid.*, p. 993.

une pratique « littéariste » (Esprit) selon les mots de Jean-Claude Pinson¹. Les lectures théoriques ont mené la quasi totalité du XX^e siècle à séparer la poésie selon ces deux « vérités ».

1.1.2. Surréalisme et héritage

Le début du XX^e siècle, s'il est marqué par ce schisme, n'est pas pour autant séparé en deux camps théoriques. Il apparaît que jusqu'aux années cinquante, le débat théorique est en quelque sorte confisqué par la présence exclusive des avant-gardes. Alors que cubisme, futurisme, dadaïsme et surréalisme se succèdent au cours de cette période, tous ces mouvements, s'ancrant sur le principe de rupture, « entend[ent] rénover de fond en comble la poésie, au point qu'être poète s'est confondu avec la révolte contre tout ordre préexistant, social comme littéraire »². Mais dans leur révolte contre l'académisme, les aventures avant-gardistes sont de courte durée, malgré la volonté de suivre les idéologies de leurs manifestes – devenus emblématiques de ces mouvements ultra modernistes. Pourtant, le mouvement surréaliste se distingue par sa longévité et son influence qui, si elle se nuance à la suite du *Second Manifeste du surréalisme* en 1930, du fait que le programme affiché s'éloigne des premières pratiques du groupe et d'une partie de ses membres (Desnos et Aragon par exemple), ouvre néanmoins la voie à un nouveau champ de travail sur la poétique. Soit dit en passant, on sait la grande influence qu'a eu le surréalisme après-coup, à l'international, comme en Amérique latine où il trouve écho dans une situation politique troublée, mais aussi en Belgique³. D'ailleurs, le chef de file du surréalisme mexicain, Octavio Paz, définit remarquablement ce que fut à travers la figure d'André Breton le mouvement surréaliste : « Toute sa recherche [à Breton], autant et plus qu'exploration de territoires psychiques inconnus, fut la reconquête d'un royaume perdu : la parole du commencement, l'homme antérieur aux hommes et aux civilisations. »⁴ *A contrario*, il est intéressant de voir se dessiner, dans ce numéro de la *NRF* consacré à Breton, un portrait du surréalisme assez différent de celui voulu au moment des manifestes. Alors qu'au début des années vingt on fait feu de tout bois pour condamner l'académisme, le maniérisme littéraire affilié à une posture bourgeoise ainsi que la morale, Etienne voit bien plutôt en Breton « un beau classique » :

1 Jean-Claude Pinson, « Lyrisme et littéralité », in *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, « Collection Recueil », 1995.

2 Christine Andreucci, *op. cit.*, p. 29.

3 Bien entendu, le surréalisme « importé » s'articule sur les spécificités intellectuelles, artistiques et culturelles de chaque pays, le rendant bien différent de celui qu'on connaît en France.

4 Octavio Paz, « André Breton ou la recherche du commencement », Roger Munier (trad.), in *La Nouvelle Revue Française*, « André Breton et le mouvement surréaliste » n° 172, 1^{er} avril 1967, NRF, p. 606.

Soit l'écriture automatique. Quand Epiménide l'Inspiré s'abandonne au XVIII^e siècle à sa logorrhée, à son hémorragie encyclopédique, à son monstre des monstres, il est cohérent dans son incohérence. Mais Breton ? Trouvez-moi un théoricien plus rigoureux, plus rationnellement systématique dans ses exposés, que le champion de l'écriture automatique. En cette indiscipline, admettons qu'il ait vu un équivalent de ce que Bergson appelait [...] l'intuition : l'unité enfin retrouvée ; l'union quasi mystique. Il s'est gardé d'en faire l'essentiel de son œuvre. Toute la part lisible de Breton sera celle précisément où il traite le langage avec la prudence et le respect requis ; celle dont la forme dément le contenu.¹

Il est vrai qu'il est surprenant, chez celui qui porta le chaos des happenings dadaïstes et qui bâtit son mouvement sur ces mots : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau »², de voir ce que devint l'entreprise surréaliste. Par son fonctionnement interne, sa politisation et sa logique – que pourtant déniait le premier manifeste –, Etiemble voit Breton formuler « quelques-uns des postulats d'une rhétorique : la plus classique de notre histoire, et du monde »³. André Masson avance de même un avis mitigé, mais compatissant, sur ce que fut l'aventure surréaliste. Il pointe tout d'abord l'échec de l'action concrète dans la cité, qui ironiquement n'amena que le mouvement à s'embourgeoiser, et dont le fameux appel à tirer au hasard avec un revolver sur la foule n'« attira pas les foudres du pouvoir » :

L'indignation des surréalistes provoquée par cette société malade « d'entre deux guerres » était, certes, sincère. Malheureusement la force de l'agression surréaliste se mesurait mal à l'esprit peu combatif de l'adversaire. Tout au plus bagarres et polémiques de presse. Il fallut peu de temps pour que nous ayons comme soutiens les éléments les plus intelligents des sphères socialement élevées.⁴

Et puis, un autre échec, qui occasionna cependant une ouverture dans la poétique, ouverture toujours actuelle :

Un mouvement propose de changer les valeurs. Il échoue. Ce qu'il ne propose pas (du moins en premier) : une esthétique obsédante, d'influence planétaire, réussit. Soyons beaux joueurs ; bien que le surréalisme n'ait pas créé un *nouvel ordre*, nous dirons quand même que le surréalisme n'a pas été sans importance si l'on accepte qu'il peut y avoir pour animer une existence autre chose que les impératifs de la raison. »⁵

La recherche d'une existence qui se déprendrait de la raison, c'est ce qu'a représenté le surréalisme à travers le langage poétique comme unique médium et moyen d'illumination. C'est ce côté de l'entreprise surréaliste qui fait sens dans l'histoire de la poésie française moderne, et qui témoigne d'une continuité, depuis le post-romantisme jusqu'aux années 1990 qui virent un Guy Viarke faire

1 Etiemble, « Breton ? un beau classique », *op. cit.*, p. 843.

2 *Premier Manifeste surréaliste*, in Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 319.

3 « Breton ? un beau classique », *op. cit.*, p. 846.

4 André Masson, « Le surréalisme quand même », *ibid.*, p. 904.

5 *Ibid.*, p. 905.

passer dans l'écriture la même angoisse qui relie une large génération d'auteurs, de Baudelaire à Noël, Bonnefoy et Bataille, de Rilke à Frénaud, de Dupin à Demangeot.

Revenons à Octavio Paz, dont le mot cerne très clairement à notre sens l'enjeu surréaliste. Le travail surréaliste consiste en un travail sur la langue comprise comme essence ; il convient à travers l'écriture d'en remonter l'histoire jusqu'au point de brisure, là où précisément s'abolit toute histoire. C'est une recherche naturaliste – dont l'on trouve déjà la trace chez les décadents du siècle précédent avec certains symbolistes, Mallarmé en tête, Huysmans, Mirbeau et Bounine qui est un bon exemple de cette quête originelle, bien que contemporain des surréalistes. Dans la pureté retrouvée de la langue il y a également un monde vierge où l'Idée n'est pas formée, c'est-à-dire que la raison n'impose aucune logique. La poésie devient la seule forme littéraire acceptable puisqu'elle apparaît comme irréductible aux genres ; il y a de la poésie en toute chose, en l'occurrence ce n'est plus un genre mais un universel. « Recouvrer le langage naturel, c'est revenir à la nature, avant la chute et l'histoire : la poésie est le témoignage de l'innocence originelle. »¹ Il s'agit pour les surréalistes de se dégager de la logique du logos. Au moyen de l'écriture automatique par exemple, c'est la pensée, directement, qui se manifeste. La parole ainsi conçue est celle qui réduit le moi – produit de la raison – « dans la réalité plus vaste et plus puissante de la langue »². On retrouve là une notion romantique, celle de la « bouche d'ombre », mais dont on aurait abandonné la dimension sacrée. On ne sous-entend pas qu'il y a une parole poétique élue, pour un poète particulier, mais plutôt que la langue est universelle en sa qualité de maladie de l'esprit : « L'homme, même sous sa forme avilie par le néo-capitalisme et le pseudo-socialisme de nos jours, est un être merveilleux parce que, de temps en temps, il *parle*. »³ Le logos pour le surréalisme doit prendre la forme d'une méditation ; en ce sens il n'y a pas une intériorité incarnée par le moi, qui entre en relation avec un dehors – la réalité – mais une synthèse interne du moi et de la parole vraie qui donne accès à la sur-réalité. On peut expliquer l'écriture automatique comme l'expression de cette parole profonde, qui n'est pas régie par une logique extérieure – celle du monde, de la société, des croyances. Comme l'écrit Blanchot : « [P]enser est toujours déjà le dire. »⁴ Cependant, si la révélation n'est qu'envisagée virtuellement, c'est parce qu'un absolu problème demeure irrésolu : partir de la langue pour la nier – parce qu'on cherche à atteindre son abstraction –, pose, de fait, la langue au commencement de toute œuvre surréaliste. Le problème concrètement insurmontable est le même qui fonde l'écriture automatique ; laisser écrire l'inconscient, c'est encore partir d'un concept – en l'occurrence de la pensée de Freud qui impressionna grandement les surréalistes. Il y a toujours Idée

1 « André Breton ou la recherche du commencement », *ibid.*, p. 610.

2 *Ibid.*, p. 608.

3 *Ibid.*, p. 607.

4 Maurice Blanchot, « Le demain joueur », *ibid.*, p. 870.

en amont du geste. L'angoisse suscitée, peu importe la forme qu'elle prend, demeure encore chez un Yves Bonnefoy pour qui la « dénonciation du concept [se fait] par le concept »¹ comme le souligne Arnaud Buchs. Paradoxe, et pour nous, preuve d'une continuité profonde du souci de la langue jamais brisée qu'en apparence.

Plus concrètement et du point de vue qui nous intéresse dans l'immédiat, celui de la poétique, l'originalité du surréalisme s'explique dans l'usage de l'image, en grande partie façonné par la redécouverte de Lautréamont², et de l'interprétation de certaines formules prophétiques de Rimbaud. Lautréamont, le « travailleur noir », le poète oublié dont l'arrachement du moi au monde se dit dans une langue de la vision et du rêve, mêlant cruauté, humour et gravité informe très certainement son œuvre autour de cette question que nous rappelle Blanchot : « *La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?* »³ La poésie pour contrer la médiocrité. De Lautréamont, le surréalisme récupérera le principe de différence qui s'explique en ces termes : le primat du visuel répond à l'attente d'un inconnu, d'un surréel que l'on ne peut atteindre qu'en faisant se heurter des réalités communes mais opposées. Tenter le rapprochement le plus audacieux, le plus i-logique d'images, c'est d'une part douter de la réalité, mais c'est aussi en montrer l'arbitraire construction. Si bien que la métaphore et la comparaison sont poussées au maximum – Aragon parle d'ailleurs du « stupéfiant *image* »⁴ –, et l'analogie est étirée selon des rapprochements d'images inédits⁵. Il s'agit de déstabiliser l'esthétique et la morale en touchant à l'harmonie. *Les Chants de Maldoror* annoncent ce projet qui prend forme dans les accouplements salutaires de Maldoror avec tout un bestiaire, allant du pou au requin. Ainsi peut-on voir l'« hideu[se] » mais nouvelle (révolutionnaire ?) relation des mots, à travers le rapprochement du requin et de Maldoror :

1 Arnaud Buchs, « Le miroir de Zeuxis. Yves Bonnefoy entre poésie et poétique », in Daniel Guillaume (dir.), *Poétiques & poésies contemporaines*, op. cit., p. 102.

2 On sait que dès les années 1880, l'œuvre de Lautréamont est redécouverte en France, notamment par Remy de Gourmont, Huysman et Jarry. Mais l'on peut volontiers croire à la découverte, isolément, de Soupault, Aragon et Breton, dont on imagine fort bien pour ce dernier, alors tout jeune écrivain, quel dut être l'engouement à la lecture des *Chants*.

3 Note 1, « Le demain joueur », in op. cit., p. 869.

4 « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers », in Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1926, p. 82.

5 Nous retiendrons ces mots de Jean Paulhan, qui ramènent à considérer le travail sur le surréel comme non pas une négation pure et simple du réel, mais comme un processus *partant* de ce dernier : « Pour qu'une image nous semble inattendue, encore faut-il que les deux objets qu'elle rapproche nous soient familiers. Nous pouvons être émus de voir un cheval qui vole, parce que nous formons déjà du cheval et des ailes une idée familière, et comme un lieu commun. Si le cheval nous est de tous points étonnant, nous ne serons pas plus surpris de le voir voler que courir », in Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1941, p. 161.

[I]ls se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux !... Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie !... Elle avait les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour !¹

Dans l'image de l'accouplement il y a la reconnaissance de l'altérité absolue, qu'aucune norme ne peut aliéner. Le thème érotique est alors senti comme constitutif d'un mouvement naturant :

C'est qu'il s'agit de vivre où la vie est encore capable de provoquer la convulsion ou la conversion générale sans avoir recours à autre chose qu'à la reproduction des phénomènes naturels² ;

et cosmogonique :

L'amour sera. Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour.³

(Alors que Breton avait toujours condamné l'esthétique, Etiemble doute que Breton ait échoué à faire, bien malgré lui, de *L'Amour fou* « un très beau livre [...] conçu, composé, figolé pour glorifier l'amour par la beauté »⁴.) La transgression métaphorique à l'œuvre chez les surréalistes est aussi souvent cause d'un ton ironique, hilare, qui dit l'irrévérence et la révolte quotidienne des poètes. Révolte quotidienne, car la moindre sortie dans le monde – dans la cité –, est prétexte à déranger l'ordre établi de la réalité ; somme toute rien de bouleversant ni de révolutionnaire dans l'immédiat, mais une dévalorisation constante, par petits faits, de la morale et du bon sens – un épuisement perpétuel de la réalité. On trouve fréquemment ce ton chez Aragon, qui s'amuse à faire du poème un rien qui s'immisce dans la vie du quidam. À l'image des épingles qu'il accroche à tous les passants croisés, comme des marques traçantes et visibles :

Je prends des épingles sur la pelote
D'épingles
J'en fais cadeau le long des boulevards
A tous les revers de pardessus
Je saute d'un refuge à l'autre
J'éclabousse de rire les passants⁵

Le poème peut aussi devenir le lieu de sa propre dérision ; on cherche à « écrire un poème immortel / À la gloire des Petits Beurres LU » mais la pensée d'une femme « met un frein à

1 « Chant Deuxième », in Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Presses de la Renaissance, « L'univers des livres », 1977, p. 88.

2 André Breton, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1996, pp. 48-49.

3 *Ibid.*

4 « Breton ? un beau classique », *op. cit.*, p. 844.

5 « Le rêve bleu », in Aragon, *Le Mouvement perpétuel* précédé de *Feu de joie*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1970, p. 128.

l'inspiration / Du moment »¹. Le vers peut y être également réduit au point de ne figurer qu'une onomatopée, ou une lettre. Dans le premier cas, il dessert la prosodie de poèmes sentis comme chansons : « BROUF / Fuite à jamais de l'amertume »², et joue sur la décomposition des vocables pour susciter une polyphonie trompeuse : « Mais le baiser la nuit où sombre / *Mais* sous ses robes de scrupule / M-É mé tout est aimé »³ Et dans le second cas, l'isolement de la lettre, qu'un titre rend signifiant, vient souligner la distinction du son et du sens, ce qui, à notre sens, est tout à fait annonciateur des courants poétiques travaillant directement sur les objets linguistiques, remplaçant ainsi le primat du sensible au profit de la mécanique signifiante de la langue – on pense au lettrisme d'Isidore Isou et à l'influence structuraliste sur la littérature française dès les années soixante. Un exemple chez Aragon, en 1924 – nous conservons dans la reproduction le titre qui fait partie intégrante du poème :

SUICIDE

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z⁴

Toutes les interprétations sont possibles : vanité de l'alphabet, de l'entreprise d'écriture littéraire, arbitraire de l'organisation d'une langue, infinité insurmontable des possibles.

La période surréaliste précipite et ancre la poésie française dans une ère moderne, en ceci qu'elle approfondit bien ce que déjà l'on pressentait chez un Rimbaud, mais aussi un Nerval et « une partie du Hugo visionnaire »⁵ : la nouvelle perception de la langue qui devient une fin en soi est « de l'âme pour l'âme », l'importance donnée au mot et à l'image qui s'émancipent de la déité comme source de la parole, de l'illusion d'une certaine réalité donc. « L'explication orphique de la terre » dont parlait Mallarmé peut enfin être envisagée à un niveau qui excède l'inspiration romantique : le poète ne dépend plus des Muses, il s'octroie sa langue pour ne plus la porter au ciel, mais à lui-même. « Donc le poète est vraiment voleur de feu. »⁶ Mais l'entreprise surréaliste, en accentuant la nécessité de faire de la poésie une *issue*, réactive les problématiques apparues à la fin du siècle précédent : que peut le poème et que peut le lyrisme ? Étrangement, l'anti-lyrisme de la fin du XIX^e

1 « Très mauvais », in *La Grande Gaité*, in Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

2 « Secousse », in *Feu de joie*, *op. cit.*, p. 38.

3 « La route de la révolte », in *Le Mouvement perpétuel*, *op. cit.*, p. 94.

4 « Suicide », *ibid.*, p. 83.

5 Jean-Marie Gleize, *A noir : poésie et littéralité, essai*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1992, p. 96.

6 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 346.

siècle incarné par un Jules Laforgue, ainsi que la spiritualité en poésie trouvent tous deux une pérennité dans le surréalisme. Du surréalisme naissent sans doute les germes d'un pan littéraire qui voit en l'œuvre une abstraction et une virtualité ; ce que Blanchot nomme « [l]e désœuvrement, l'absence d'œuvre »¹, comme contre-savoir, contre-livre, pour répondre de l'inconnu. L'on peut dans une certaine mesure justifier ainsi l'émergence de la poésie sonore et du lettrisme. En parallèle, bien que l'influence surréaliste soit souvent reniée par la suite, une génération importante de poètes – surréalistes dans leur jeunesse – poursuit l'ambition révélatrice, illuminatrice de la poésie. Le discours prospectif et prescriptif du noyau dur du surréalisme trouve une continuation dans les groupes-revues des années soixante et soixante-dix – dont beaucoup s'autoproclament avant-gardes –, qui prennent au pied de la lettre le programme total où se mêlent quête de la Vérité et du destin social. On retrouve le vœu d'un *désœuvrement* surréaliste accompagné d'un « désarrangement »² de la société. Cette concomitance est fortement réactivée à l'heure des politiques émancipatrices des décennies soixante et soixante-dix, où l'on entrevoit dans la fin – désirée – d'un système économique-politique, la fin de l'Histoire – d'une Histoire – comme elle est proposée dans la pensée hégélienne que Breton assimila tout à fait³.

L'épisode surréaliste précède l'émergence de ce que l'on considère comme les débuts de la poésie contemporaine. Celle-ci est marquée par l'opposition revendiquée entre un modèle ontologique (ou néo-romantique, néo-lyrique) et un modèle textualiste qui porte en triomphe la méthode structuraliste. Ce binarisme s'affiche alors pleinement à partir des années soixante pour demeurer encore de nos jours, malgré des nuances à partir des années quatre-vingt. Les deux tendances adoptent une posture semblable à celle de l'avant-garde littéraire du premier XX^e siècle, et en sont en ce sens les héritières. Cependant entre ces deux périodes, quelques phénomènes singuliers montrent une atténuation de la coupure entre forme et fond. Ce moment, rattaché aux années quarante, nous paraît intéressant pour certaines pratiques qui s'y élaborent et qui nuancent grandement la coupure de la poésie qu'entreprendront par la suite deux décennies de débats théoriques.

De nombreux poètes s'étant illustrés dans la Résistance durant la Seconde Guerre Mondiale, la poésie a eu un rôle civique, la sortant en quelque sorte de la sphère littéraire pour en faire une force de l'agir. C'est ce lien singulier qui fait dire à Jean-Marie Gleize, dans *A noir : poésie et littéralité*⁴,

1 « Le demain joueur », in *op. cit.*, p. 886.

2 *Ibid.*

3 Octavio Paz : « Recherche orientée, non vers le futur ou le passé, mais vers ce centre de convergence qui est, simultanément, l'origine et la fin des temps », in « André Breton ou la recherche du commencement », *op. cit.*, p. 606.

4 *A noir : poésie et littéralité*, *op. cit.*, p. 96.

que « la poésie retrouve “fonction” (la formule hugolienne reprend ici du service), celle de dire une souffrance collectivement ressentie, et d’exprimer des aspirations collectives »¹. Parlant même d’une poésie « de circonstance », Gleize avance que celle-ci « renoue [...] avec des formes rhétoriques éprouvées [...], et des formes prosodiques classiques, ou si l’on préfère pré-modernes », et qu’« [e]n ce sens, on pourrait la dire régressive, quels que soient les chefs-d’œuvre qu’elle ait pu provoquer »². Cette idée met en avant, une fois de plus, la dissociation du fond et de la forme, du sens et de la lettre, sur fond de modernité régressive ou mise entre parenthèse le temps de quelques années historiquement bouleversées. La remarque de Gleize nous permet de tester un point de vue théorique directement hérité des années soixante et soixante-dix, où la séparation fond/forme (Esprit/Matière) est considérée comme la lecture exclusive de la modernité. Gleize qui tient une position « textualiste », ou plutôt « littéraliste », ne peut interpréter cette lyrique (car cette poésie de circonstance « nécessit[e] une posture lyrique »³) des poètes-résistants que comme une régression, le retour à des formes « classiques » et l’usage d’un « langage simple »⁴ étant selon lui un abandon du formel au profit d’un chant lyrique ancien. Pourtant, cet argument peut être dépassé dans le cas d’Aragon par exemple. L’usage de l’alexandrin et de la rime est justement senti comme une union du formel et du lyrique, sans jamais se complaire dans l’imitation des Anciens ; le premier usage n’imitant pas les pratiques classiques mais les dépassant – Aragon aurait inventé la rime enjambée par exemple –, le second adaptant le chant du poème à la situation historique et aux sentiments collectifs. Cette situation du milieu du siècle est intéressante en ceci que la pratique de la poésie, délaissant peu à peu les dogmes surréalistes, s’engage sur une voie où les voix individuelles mesurent, à l’aune des événements historiques, une parole poétique qui annonce une certaine réconciliation de la fracture initiale de la poésie. Ce rapprochement ne consiste pas en une synthèse idéale de la Matière et de l’Esprit, mais consiste à nuancer le regard porté à chacune des parties pour les rendre plus poreuses. C’est ce que l’on voit très bien chez Paul Celan, bien qu’il différencie lui-même les lyrismes français et allemand. Dans son célèbre poème *Todesfuge (Fugue de mort)*, on peut précisément voir la fin du chant lyrique ; car celui-ci est incapable de se présenter comme tel. Et le propre du lyrisme est de poser dans le chant une conscience du chant : je dis dans mon chant que c’est par lui que la relation entre moi et Dieu se réalise, que notre dialogue est possible. Le chant lyrique, seul moyen de me transcender, est une auto-célébration en même temps qu’il est une célébration de Dieu qui ne fait pas qu’apparaître dans le chant, mais qui est lui-même le chant. C’est pourquoi l’on a longtemps prétendu que le poète lyrique ne parlait pas avec sa propre bouche, mais

1 *Ibid.*, pp. 96-97.

2 *Ibid.*, p. 97.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 96.

qu'il se faisait l'écho d'une parole divine. Mais pour revenir à Celan, son chant se nie comme tel¹. Face à l'inédit événement de violence des camps de concentration, la parole poétique fait l'expérience de sa finitude ; elle ne peut réitérer un événement aussi extrême, et se retrouve à parler sur le mode de l'indicible – du « barbare » dirait Adorno –, à sortir de la communicabilité pour tenter de dire l'expérience d'un impossible-à-dire. Le chant est dépassé par ce qui ne pourrait être qu'un thème – la violence extrême –, mais qui se présente en fait comme le point de rupture de la langue connue : avec ce que l'on sait (chanter), on ne peut rendre compte de l'expérience vécue. Il y a donc, dans une posture contradictoire, l'utilisation du lyrisme et sa négation en pratique. Prouvant par là qu'un poète lyrique, s'il est moderne, cherche à aller au-delà du modèle qu'il utilise² – et que sa parole est politique, d'une manière ou d'une autre.

Dans l'immédiat après-guerre se produit une mutation de l'espace poétique que Jean-Marie Gleize désigne par « une sorte de vide apparent », ou plutôt « une redistribution de l'espace », ou encore « une pulvérisation de l'espace (par rapport à la très relative homogénéité de l'avant-guerre) »³. En effet, l'après-guerre se distingue de l'homogénéité jusque-là imposée par le surréalisme, pour une nouvelle fois troubler les repères définitionnels de la poésie. La recherche de la modernité, de la définition formelle de la poésie continue d'être le fer de lance de toute pratique poétique, au point même d'accorder plus d'importance à la poétique, à la science de la littérature qu'à sa pratique concrète. Les années cinquante et soixante sont marquées par les premières publications des poètes nés dans les années vingt ; il s'agit notamment d'Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Jacques Dupin, Michel Deguy, Jacques Roubaud. Leurs œuvres sont composées dans une certaine ambiguïté, du fait que la plupart d'entre eux s'inscrivent dans les lignes directives de leurs groupes-revues, tout en conservant une relative singularité à travers le développement de poétiques individuelles. Les événements que sont par exemple *Air* en 1951 par du Bouchet, et *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* en 1953 par Bonnefoy, viennent s'ancrer dans un processus plus général : les deux poètes spéculent dans la revue *L'Éphémère* sur une visée commune de la poésie, et approfondissent en parallèle, des années durant, le même geste dans leurs

1 « *Todesfugue* (Fugue de mort) est le paradigme de la contre parole (*Gegenwort*) qui ne tente à aucun moment de retrouver la sérénité d'une émotion poétique en synchronie avec la symbolique des gestes et du rituel », Danielle Cohen-Levinas, « En temps de manque. Langue poétique et verset biblique chez Paul Celan », in Béatrice Bonneville-Humann, Yves Humann (dir.), *L'inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, op. cit., p. 52.

2 Nous ajoutons que le tragique de cette situation d'aphonie, de non-chant, est clairement montrée dans les exhortations à chanter et à jouer que rien, si ce n'est le Mal, ne peut obliger à faire : « er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz » (« il nous commande allons jouez pour qu'on danse ») ; « Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt » (« Il crie enfoncez plus vos bêches dans la terre vous autres et vous chantez jouez ») ; « Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland » (« Il crie jouez plus douce la mort la mort est un maître d'Allemagne »), in Paul Celan, *Choix de poèmes*, Jean-Pierre Lefebvre (trad.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1998, pp. 52-55.

3 *A noir : poésie et littéralité*, op. cit., p. 99.

ouvrages ultérieurs. Une certaine ambiguïté naît de cet écartèlement où ne sait pas clairement si le poète propose deux faces : l'une partagée, déterminée par le groupe et l'autre parfaitement singulière et détachée. Pour autant, cette sorte de dissociation rend possible la conception de revues divisées, diversifiées voire éclectiques où le rassemblement dans un même volume ne signifie pas forcément que chaque texte est soumis à une poétique déterminée et identifiée. Au début des années 2000, la revue *Moriturus* en sera un excellent exemple, avec ses pages où chaque auteur *porte sa solitude*. Nous étudierons plus loin le cas de cette revue dans laquelle Guy Viarre a été publié.

Les années soixante et soixante-dix sont la scène d'une confrontation entre les deux tendances susnommées, représentées par les revues *Tel Quel*, *Change* et *L'Éphémère*, pour ne citer qu'elles (nous aurions pu évoquer également *TXT*, *Action poétique*, *Po&sie*, *Cahiers du sud* entre autres). Nous rappelons ici quelques caractéristiques de chacun de ces trois groupes-revues qui ont influencé durablement le paysage poétique français. Ce faisant, nous voulons souligner que la participation d'un écrivain à une revue peut relever d'un projet totalisant, mobilisant aussi bien une réflexion éthique que politique. L'inscription d'un poète dans l'entreprise d'une revue, la relation qu'il entretient avec l'identité de celle-ci sont autant de facteurs qui nous renseignent sur la poétique d'un poète. Un rapide aperçu de revues influentes peut être intéressant pour préparer une analyse ultérieure du travail de la revue *Moriturus*.

La revue *Tel Quel* est emblématique d'une idéologie qui réfute la poésie ; en donnant voix au modèle structuraliste, la revue axe ses recherches sur les notions de texte, d'écriture, d'hypostase, considérant que la littérature peut être lue comme une grille structurelle. Les poètes, minoritaires au sein de la revue, tendent à une réformation profonde de la poésie pour déboucher sur une a-poésie ; on pense à Francis Ponge qui privilégie l'objet au sujet, et à Denis Roche dont toute l'œuvre de poésie écrite (car pour lui qui s'adonne par la suite à la photographie, entre autres arts visuels, la poésie est ailleurs que dans le texte, elle est autre chose) est programmée pour se détruire. Ainsi en 1975, *Le Mécrit* clôt son projet avec cette sentence : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. »

La revue *Change*, fondée huit ans après *Tel Quel*, en 1968, se considère comme à l'opposé de celle-ci. Tout aussi théorisante et dogmatique (pour Gleize, « on ne peut nier que ces poètes aient fortement dogmatisé leurs points de vue, ni qu'ils n'aient écrit dans un contexte où pesait l'énorme poids d'un surmoi scientifique »¹), *Change*, « contrairement à sa rivale, n'est pas le lieu d'une systématique remise en cause de la poésie comme genre »². Elle est le lieu d'une « réanimation ou

1 *A noir : poésie et littéralité*, op. cit., p. 107.

2 Jean-Marie Gleize, « Parnasses contemporains », in *Poétiques & poésies contemporaines*, op. cit., p. 73.

réinvention formelle de la poésie impliquant à la fois l'abandon des formes caduques, le réinvestissement des formes anciennes ou lointaines non épuisées, et l'expérimentation de formes nouvelles »¹, dont les principales figures sont Jacques Roubaud et Danielle Collobert. La poésie, pour ces poètes, est réinvestie sur le plan formel. La lecture de Mallarmé et d'*Un Coup de dés* renforce chez eux la pratique de la combinatoire, du ludique et du hasard dans la composition d'un poème.

L'Éphémère, qui donne voix notamment à Bonnefoy, Dupin, Jaccottet et du Bouchet, se situe comme le représentant pourrait-on dire ontologique de la poésie qui ne renie pas sa capacité à révéler au sujet pensant une vérité profonde. En témoigne un extrait de la note d'intention du premier numéro :

L'Éphémère a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet où cet au-delà se dérobe.²

La poésie renoue avec l'expérience mystique pour non pas découvrir un au-delà surréel, mais pour habiter poétiquement le monde. On ne cherche pas le dérobage mais la Présence, à travers les choses – telles qu'elles sont – du monde. Cette habitation ramène le poète à l'élémentaire, au terrestre et au corporel. Le travail de du Bouchet est représentatif de la sensation du terrestre qui permet au poète de faire l'expérience, patiente, du monde et de son moi. Donnant une autre interprétation du *Coup de dés*, ses poèmes, marqués par les blancs typographiques et la langue rudimentaire, figurent l'universalité de l'expérience du monde : « [...] *dans le poème c'est mon histoire, et mon histoire n'est pas l'histoire* »³ et « *quand il est écrit, un poème n'est pas fini* », il appelle un acte, celui « pour chacun, [de] pouvoir le reconduire à sa propre histoire, s'il en a une »⁴. Par exemple, cette double page extraite de *Air* :

Aussi bref

que – de l'autre côté – tel
souffle de l'air que je n'ai
pas respiré.

Le glacier aussi – de l'autre côté
– comme au sol, plus haut – ce souffle.

J'ai entendu le torrent où je suis.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 72.

3 Daniel Guillaume, « Déplacement des glaciers. Récit d'entretiens avec André du Bouchet », *ibid.*, p. 126.

4 *Ibid.*, p. 132.

Et, de nouveau, au même sol
– mais après.

– plane

Je suis sur le visage où l'air est séparé.¹

Ces deux décennies reproduisent le modèle des avant-gardes modernistes en niant tout ce qui s'oppose à l'idéologie imposée. Il s'agit d'une période où le discours dominant culpabilise le poète qui ne se soucierait pas de la poétique – quand on ne le culpabilise pas de faire de la poésie. Jean-Marie Gleize avance que c'est le structuralisme, sous Jakobson, qui a très certainement laissé sur le côté tout écrivain qui ne participait pas à la science de la littérature. Et il rappelle cette citation de Jakobson, de 1960, au combien excluante :

Un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà l'un et l'autre de flagrants anachronismes.²

Et si à ce propos Henri Meschonnic ajoute « qu'un écrivain n'est pas un spécialiste de la littérature »³, l'on peut nuancer la citation de Jakobson en disant que la modernité de la littérature, telle qu'elle s'est formée au cours du XIX^e siècle, a tant rendu inopérante les définitions de la poésie, qu'un écrivain, désormais, peut difficilement participer à la modernité sans se soucier de l'espace reconfiguré dans lequel est la littérature. Non plus un espace stable et défini, mais un espace mouvant, prompt à s'appuyer sur sa propre réflexivité. Les outils de la linguistique ont permis à la langue d'être réfléchie autrement au sein de la littérature. Et si l'on admet une limite à l'utilisation de la linguistique dans la poésie, elle se place probablement là où la littérature et l'écriture diffèrent ; pour Meschonnic « [le] langage, l'écriture ne s'opposent pas à la vie, ils sont la vie. C'est pourquoi l'écriture n'est pas la littérature »⁴. Faut-il reconnaître là une impénétrabilité de la tekhnè et du sensible ? une séparation entre la théorie et la pratique ? Nous citerons seulement Wittgenstein selon qui « “pour établir une pratique, les règles ne suffisent pas, il faut aussi des exemples. Nos règles laissent des échappatoires ouvertes et la pratique doit parler pour elle-même” »⁵.

1 André du Bouchet, *Air*, extrait tiré de *L'Éphémère* n° 12, hiver 1969, Paris, Éditions de la Fondation Maeght, pp. 460-461.

2 *A noir : poésie et littéralité*, op. cit., p. 107, sans référence pour la citation. On peut retrouver cette phrase clauseule dans l'édition Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 248

3 Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, « Écriture », 1985, p. 74.

4 *Ibid.*

5 Cité dans Philippe Charron, « La visée tautologique et contradictoire. Capacité langagière chez Emmanuel Hocquard et Jérôme Mauche », in *French Forum*, op. cit., p. 110. Citation de Wittgenstein extraite de *De la certitude*.

Il faut également considérer les deux décennies comme une période de transition qui voit la critique se transformer. L'essor de la traduction, le regard différent sur les littératures étrangères et sur ce qui nous était devenu étranger à force de siècles et d'oubli : le baroque, la poésie médiévale ; l'aplanissement de certains reliefs : on descend le surréalisme de son piédestal. Autant de changements qui vont faire coïncider une nouvelle sensibilité critique avec un besoin, de plus en plus pressant à l'orée des années quatre-vingt, de reconnaissance de la poésie. Dans la mesure où l'on croit la poésie en danger – nombre d'acteurs garantissant l'épanouissement de l'activité poétique disparaissent faute de moyens –, les querelles sont relayées à un second plan (mais toujours présentes donc) pour concentrer une défense de la poésie, dans une visée démocratique¹. De ces mutations étalées sur vingt années, Henri Deluy a l'idée de faire une anthologie qu'il justifie en ces termes :

Cette anthologie est née [...] [d]u sentiment que j'ai eu, dans les années soixante et dix, qu'il se passait quelque chose, là, de neuf, décisif peut-être pour le cours de notre poésie, pour l'évolution de notre prosodie. Ses effets sur le discours poétique lui-même. Son insertion dans l'économie mondiale du poème.²

Les choix de Deluy mettent alors côte à côte des poétiques fort différentes, qui pourtant relèvent toutes, selon ses mots, du formalisme. S'il fait directement référence au formalisme russe et à la redécouverte d'avant-gardes éclipsées par « l'hégémonie surréaliste »³, le « formel » dont parle Deluy désigne surtout « le déploiement des libertés d'allure acquises, l'ouverture sur les chants du monde entier »⁴. Il y a toujours « l'allure », certes, mais il y a – encore – aussi le « chant ». En ceci, l'anthologie de Deluy est représentative de la poésie française au tournant des années quatre-vingt : diverse et ouverte. S'y côtoient la prose autotélique et « en chantier » où la narration est tout à la fois celle du texte présent et de celui *absent* d'un Michel Deguy, les explorations de l'être d'un Bernard Noël, d'un Gérard Arseguel, l'anti-poésie d'un Denis Roche et le lyrisme d'un Jean Daive, les textes à multiples possibilités de lecture d'un Jacques Roubaud et les *blocs* aérés d'un Claude Royet-Journoud.

Cependant le formel n'est pas un terme anodin, et en ami de Roubaud, il prend un tour bien particulier dans l'utilisation qu'en fait Deluy. Le formel fait référence à tout ce qui, dans ces années-là, tend à sortir des cadres consacrés de la poésie : ainsi la poésie sonore mais aussi la combinatoire dont Roubaud et le groupe de l'Oulipo sont les principaux représentants. La logique de la

1 C'est dans les années quatre-vingt que naissent la Maison de la poésie, les Frac qui accueillent des récitations notamment, et en 1990 le Centre international de poésie *Marseille* (cipM).

2 Henri Deluy, *L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie, 1960-1982 : trente poètes*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1983, pp. 12-13.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 *Ibid.*

combinatoire en poésie reposant sur le principe mathématique, disjoint le sens poétique de son support. Chez les oulipiens, la langue existe concrètement comme objet linguistique indépendamment de l'arbitraire du sens poétique. C'est pourquoi un sonnet peut être transgressé : on remplace certains mots, on coupe et déplace des fragments, et au final il y a toujours le texte. Aucune concession n'est faite au sens profond, à la recherche de la présence de l'Être. Le sens poétique à la rigueur est approché sous son aspect purement fonctionnel, mécanique. Telle figure, tel mot, employés de telle ou telle façon donnera tel résultat. Cette approche formelle se considère comme un travail – de démythification – du poétique plutôt que comme une quête spirituelle ou une recherche philosophique. Avec le palindrome, la saturation sémantique, le caradec, l'abécédaire, et des dizains d'autres contraintes oulipiennes, l'écrivain *maîtrise* le texte, et quand il y a hasard, celui-ci est *ludique*¹. Cette pratique dite formelle est à l'opposé des poètes de *L'Éphémère*, par exemple, où la poésie n'a justement rien de prévisible. Dans le numéro douze de 1969, on peut lire une citation de William Blake :

J'ai écrit ce Poème sous une Dictée immédiate, à raison de douze et parfois de vingt à trente vers à la file, sans Préméditation et même contre ma Volonté.²

L'économie mondiale du poème qu'évoque Deluy, signifie pour la poésie être présente dans le débat social et être en prise avec « ses conditions concrètes d'existence »³. Le politique devient une composante très sensible et prégnante du poétique. La dimension financière – précaire – des éditeurs et écrivains décide souvent de la composition et de la lecture de tel texte ou telle revue. Il est significatif de relever la quantité, en pages, d'un texte en fonction du tirage et du nombre de lecteurs. Si l'on s'attend la plupart du temps à un nivellement vers le bas, un exemple comme celui des cinq numéros de *Moriturus* montre qu'aller, numéro après numéro, vers une augmentation remarquable des pages et des participants, et ce en dépit d'une fin précoce attendue, est un aspect nouveau à considérer dans les poétiques contemporaines. Dans sa précarité, la poésie *fait face*, bon an mal an.

1 L'on rajoutera cette remarque personnelle sur la combinatoire considérée à travers la *reproductibilité* comme l'entend Walter Benjamin. Si la langue est considérée comme un objet tangible chez les oulipiens – on la cherche là où elle existe comme telle ; dans les dictionnaires et les grammaires – il n'est pas étonnant qu'ils fassent parfois du texte un « hors-texte ». Rendu objet concret. *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau en est un parfait exemple. On transforme le texte combinatoire en objet-livre où le mécanisme des poèmes est véritablement concrétisé, par le biais de la main qui recompose, selon des possibilités vertigineuses, les fragments de poèmes. Si la combinatoire permettait une démultiplication des possibilités d'un texte, celui-ci était toujours sérié puisque obligé de suivre les propriétés linéaires du livre. Mais l'objet-livre de Queneau semble correspondre à la définition de l'œuvre d'art qu'en donne Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. L'unicité et l'aura de l'œuvre semblent bien être réappropriées dans les propriétés offertes par le livre combinatoire : selon la sensibilité, le hasard, le lieu et le moment, chaque lecteur fait une expérience différente et unique de l'objet. Il est intéressant de voir là se recouper littérature combinatoire et littérature « inspirée » (où se joue l'esprit, la vérité), alors même que leurs moyens sont différents, voire opposés.

2 *L'Éphémère* n° 12, *op. cit.*, p. 496.

3 *Ibid.*, p. 16.

L'économie mondiale du poème fait aussi référence à la situation internationale de la poésie. Plus que jamais elle s'échange, s'influence de part et d'autres et transgresse les frontières. La traduction de poésie par des poètes suscite un engouement qui débouche sur une sorte de tiers-poésie, à mi-chemin entre les deux langues concernées, où l'on cherche plus à retrouver le geste originel qu'un équivalent linguistique¹. L'on retient les traductions en français de Hölderlin et Celan par André du Bouchet, et toutes celles, parfois inédites, pour lesquelles Henri Deluy consacre de nombreuses pages de sa seconde anthologie : Anna Akhmatova, Borges, Dante, Pound, Pessoa, Rilke, Tsvétaïéva...² Les échanges forment parfois un cercle où le point de départ est parfaitement déraciné, donnant lieu à des poétiques multiculturelles. Les échanges au cours des années soixante et soixante-dix entre le surréalisme français et la littérature américaine, et notamment *beat*, donnent lieu à de curieuses situations. Un exemple parmi d'autres : des auteurs hispaniques comme Roberto Bolaño se réclament de la poésie avant-gardiste française de Matthieu Messagier, alors même que le *Manifeste électrique aux paupières de jupe* (1971) de ce dernier est indistinctement influencé par les *Champs magnétiques* (1919) et les techniques d'écriture des Américains Burroughs et Ginsberg. Les influences littéraires ne suivent pas les délimitations des frontières terrestres, elle se réalisent dans des détours incessants et parfois surprenants.

Si depuis les années quatre-vingt le débat a pu s'apaiser – on admet que la poésie est multiple et on laisse ouverte la question « qu'est-ce que la poésie ? » –, les échecs quant à définir la poésie et sa visée ont laissé place à un sentiment de profonde inquiétude ; la poésie est en *crise* (c'est le mot le plus souvent employé), et ce, en dissociant la poésie du social. Cette situation traverse la fin du XX^e siècle et s'inscrit encore vivement aujourd'hui dans la poésie. Pour beaucoup, la crise actuelle de la poésie est affaire de représentation médiatique. Plusieurs voix sont revenues sur cette idée pour la nuancer. Michel Deguy rappelle qu'en 1986, lorsque le périodique de Gallimard *Le Débat* s'est penché sur le rôle de la poésie dans la société « [s]ur le ton implicite : “Et alors la poésie ? Quoi de la poésie ? Qu'a-t-elle à dire dans toute l'affaire ?” »³, c'est Jacques Dupin, partisan d'une « poétique du retrait »⁴, à qui l'on a fait appel. Et Deguy de poursuivre : « La poésie quitta en 1986 la possibilité de participer au combat intellectuel et spirituel général, se “dérimbaldisa”

1 À ce sujet, voir l'article de Claire Placial, « “Seul un poète peut traduire la poésie” – Vraiment? », *Langues de feu* [en ligne], 20 juin 2015, <https://languesdefeu.hypotheses.org/814>, [consulté le 19 août 2019]. Nous ajouterons que ce processus de « remontée » dans l'œuvre à traduire, chez Bonnefoy – puisqu'il est fréquemment pris comme exemple de cette façon de faire –, peut également fonctionner pour les propres écrits du poète-traducteur. Bonnefoy se livre ainsi à ce qu'il appelle une *anamnèse* d'un de ses poèmes, trop ancien pour qu'il se souvienne clairement de son « premier » sens. Dans Yves Bonnefoy, *L'écharpe rouge*, Paris, Gallimard, « Folio », 2018.

2 Henri Deluy, *Poésie en France, 1983-1988, une anthologie critique*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1989.

3 Michel Deguy, « Le débat », in Béatrice Bonneville-Humann, Yves Humann (dir.), *L'inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, op. cit., pp. 131-132.

4 *Ibid.*, p. 132.

définitivement (allusion à la pensée de Sartre qui l'avait déjà poussée sur le bas-côté). »¹ C'est la poésie comme ayant partie liée avec le social qui interroge et qui inquiète dès les années quatre-vingt. Dans les années quatre-vingt-dix, plusieurs ouvrages se faisant l'écho de l'inquiétude généralisée dans les cercles littéraires quant au statut de la poésie, prennent la défense de celle-ci et de la place du poète dans la société, en en faisant une figure d'opposition au système économico-politique régnant : *Ceux qui merdRent* (Christian Prigent, 1991) ; *Habiter en poète* (Pinson, 1995) ; *Qu'est-ce que la poésie ?* (Bernard Noël, 1995) ; *Poésie, etcetera : ménage* (Roubaud, 1995) *À quoi bon encore des poètes ?* (Prigent, 1996) ; *La poésie malgré tout* (Maulpoix, 1996) ; *À quoi bon la poésie aujourd'hui* (Pinson, 1999) et récemment *La poésie sauvera le monde* (Jean-Pierre Siméon, 2016). Mais ce serait là historiciser un moment de la poésie, celui de l'extrême contemporain en crise sociale et politique, et ce serait à proprement parler sortir de la poétique. *A contrario*, Henri Meschonnic s'oppose à toute séparation du social et du poétique, autrement dit de la vie et de la poésie. Le « divorce » de la poésie et du groupe social relève du cliché selon lui². Le social n'est pas un champ à (re)conquérir par le poète, un champ entièrement identifié à sa forme du moment (actuellement c'est sous la forme de la marchandisation mondialisée qu'on l'identifie), qui combat la poésie, ou inversement. Penser ainsi, ce n'est pas considérer la poésie comme une abstraction – ce qu'elle est quand il ne s'agit pas d'un genre –, mais comme une entité agissante, une idéologie, à la fois *au service de*, et en même temps obérant la pensée poétique qui ne saurait se réduire à une intention idéologique³. C'est ce qu'on peut lire chez Jean-Pierre Siméon dans *La poésie sauvera le monde* ; la poésie n'est qu'une intention qui prend la forme de « la plus simple, la plus nette et la plus droite objection au modèle dominant qui amoindrit chaque jour davantage la conscience que nous avons du réel [...] »⁴. La poésie ne peut être ici que distincte du réel, de la vie, dans la mesure où l'on omet la mise en pratique de celle-ci : le poème. Pour Meschonnic, la poésie est « l'activité d'un poème »⁵. L'activité d'un poème c'est de faire la poésie, et pas l'inverse.

Quand un poème s'invente et réinvente la poésie contre toutes les poétisations, dans et vers son propre inconnu. La poésie est alors l'activité spécifique d'un poème qui est un poème, pas quelque chose qui fait tout pour y ressembler.⁶

C'est en ce sens que Meschonnic ne sépare pas la poésie de la vie : « [L]a poésie, comme activité d'un poème est un des universaux du langage. Anthropologiquement. »⁷ Cette définition « fait du

1 *Ibid.*

2 *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 113.

3 Meschonnic pointe le fait qu'il est typique du contemporain de considérer la poésie par rapport à d'autres domaines en crise, comme l'écologie, bien qu'il n'y a pas de rapport selon lui, *ibid.*, p. 114.

4 Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde*, Le Passeur Éditeur, « Hautes Rives », 2016, p. 34.

5 *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 34.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

poème une éthique en acte, en acte de langage. Inséparablement du fait que le poème est ce qu'un corps fait au langage »¹. Autrement dit, il s'agit de considérer le poème avant tout comme discours et non comme travail de la langue. Dans le second cas, on méconnaît le poème en en faisant « un acte de résistance »², par exemple contre l'oppression d'« une époque qui est plus contraire qu'aucune autre à ce que manifeste la poésie »³. On n'a qu'une *intention* poétique où le poème ne peut que *parler de* (dans le cas où il s'identifie à la « crise » sociale, il désigne, nomme celle-ci). Alors que dans le premier cas, celui où le poème est discours, il y a l'invention d'un sujet, celui du poème. Et le sujet du poème, qui n'est pas un individu, ni un sujet philosophique, est l'activité même de subjectivation d'un discours, d'une pratique⁴. Le poème peut alors, non pas *parler de*, mais *dire* au sens fort du terme. C'est pourquoi le poème est « l'invention d'un rapport à soi, aux autres et au monde »⁵, son sujet « une parabole des autres sujets »⁶. C'est pourquoi il donne la possibilité à chaque individu de devenir sujet (avec son histoire, n'importe laquelle, pas nécessairement une qui se situerait dans une situation sociale « en crise » par exemple).

De cette manière nous voulons montrer qu'il est possible d'appréhender autrement les formes récentes de la poésie française. La pensée de Meschonnic met en lumière ce qu'il considère comme l'erreur du primat de la langue selon le modèle structuraliste, autrement dit le primat de la sémiotique. Ce qui nous amène à lire le XX^e siècle selon une séparation entre ce qui est de l'ordre de la poésie et ce qui est de l'ordre de l'imitation (ou de la célébration) de la poésie. Cette lecture permet de questionner les notions de modernité, de contemporanéité et de génération.

1.1.3. Le Moderne et le contemporain : une autre lecture possible du XX^e siècle

Une constante du XX^e siècle en poésie a été la confusion entre la modernité, comme universel, et le modernisme comme il a été pratiqué par les avant-gardes. Ce dernier serait plus à comprendre comme un phénomène littéraire, déterminé par une superstructure poétique d'où se développeraient des poétiques particulières (dada, surréalisme, etc.). Sous une allure iconoclaste, le modernisme héritait en fait de l'ancienne dialectique des Anciens et des Modernes, et en cela il programmait son propre dépassement, les successions d'avant-gardes n'ayant été qu'une illusion. Dans la logique de dépassement, ce sont les modèles avant-gardiste et moderniste qui devaient prendre fin, et pas leurs

1 *Ibid.*

2 *La poésie sauvera le monde, op. cit.*, p. 47.

3 *La poésie sauvera le monde, op. cit.*, p. 17.

4 *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 36.

5 *Ibid.*, p. 37.

6 *Ibid.*, p. 13.

courants pris individuellement. L'on peut supposer que cette tension est ce qui a suscité une coupure dans la poésie française entre des poètes qui se pensaient modernes, mais selon des pratiques différentes – nous les avons évoquées, elles apparaissent sous diverses appellations : entre Esprit et Matière, Être et formalisme, expérimentalisme (voire « laborantisme ») et ontologisme, et récemment littéarité (ou néo-lyrisme) et littéralité. Mais l'héritage moderniste post 1950 se base en fait sur le principe de rupture, dont la théorisation de Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne* (1956) a été importante, ce qui a poussé à créer une poésie bicéphale. Meschonnic rappelle que Friedrich ramène notamment la rupture au niveau de la langue. La langue de la poésie moderne tient de « l'incompréhensible », de l'obscur, et s'oppose au langage ordinaire¹. Ce qui revient pour Meschonnic à mettre la poésie moderne dans le signe, et donc à confondre « herméneutique et poétique, au bénéfice de l'herméneutique »².

Prise ainsi, la poésie est mise dans une notion de la modernité qui l'oppose à toute poésie antérieure. Alors que les formalistes russes avaient montré dès les années dix que toute la poésie opère, et a toujours opéré, une distanciation. Et qu'en ce sens la modernité ne s'oppose pas au passé : la modernité est un universel. La modernité de la modernité consiste à le reconnaître.³

La logique de rupture, structurée par des groupes littéraires fortement réglementés et dogmatisés, a mené naturellement à la formation de générations. Il a été nécessaire – et légitime – pour elles de se créer une identité, mais celle-ci s'est faite à travers la langue. Le travail sur la langue, ou « mémoire de la langue ». C'est ce qui a produit, d'après Meschonnic, une répétition des aventures littéraires, qu'elles soient groupées ou individuelles. La poésie située dans le travail de la langue a renforcé l'idée que « la poésie naît de la poésie », ce qui est « une vérité partielle » et de « muséographe »,

[p]uisque historiquement la poésie n'arrive que quand on rejette la poésie, le déjà poétique. Quand on ne sait plus ce que c'est. La notion de langue a réduit la poésie à l'expérience de la langue, à l'expérimentation sur la langue. C'est-à-dire à des effets. L'effet-Artaud, l'effet-Michaux, Joyce, etc. On a seulement oublié la vie. De Ponge à Derrida, on s'est mis à recopier des dictionnaires, puisque c'est le seul endroit où la langue existe. (Car pour le reste, même dans les grammaires, il n'y a que du discours.)⁴

1 *Ibid.*, p. 171. Meschonnic explique ailleurs que la « difficulté » attribuée à la poésie et à l'art moderne tient à une différence de stratégie, de traitement de la langue pour la poésie : d'un côté la recherche de l'intelligibilité, « les conceptions critiques, tournées vers l'infini du langage, découvreuses de problèmes », avec notamment Saussure, Benveniste, et d'un autre côté les stratégies de domination, « tournées vers les totalisations » avec Heidegger, Habermas « [s]ur un modèle hégélien ». Il y a dans cette deuxième stratégie la confusion entre les références qui sont fermées à nous, du fait qu'elles ont été perdues (par exemple la poésie de L'Arioste qui a influencé Goethe, Keats et Byron), et l'illusion du facile et du difficile qui s'inscrit dans « une relation d'historicité ». « Les compréhensions perdues sont donc la face cachée, oubliée, des compréhensions nouvelles [...]. Seule une nostalgie historiciste – [...] qui confond le sens, son infini, avec les conditions limitées de production de sens – en développe le regret, comme la face inverse à son tour d'un refus et d'une incompréhension du moderne ou du contemporain. » Les citations vont toutes à l'édition de Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, pp. 82-84 et suivantes.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Les états de la poétique, op. cit.*, p. 185.

Ce qui nous amène à un double constat. La poésie héritée des modernistes a été largement une célébration de la poésie, d'après l'expression de Meschonnic, c'est-à-dire qu'elle a prolongé une écriture déjà identifiable, sans la remettre en cause (l'on parle même de « patrons d'écriture reconnaissables »¹). S'est mise en place, paradoxalement, une tradition de l'avant-garde². Ensuite, cette situation montre que la lecture linguistique faite de la poésie moderne, en se focalisant sur la langue, méconnaît d'autres dimensions de la poésie (comme celle du sujet) que nous allons aborder. La conséquence en est une tension puis une rupture entre forme et sens. Henri Meschonnic, mais aussi Gérard Dessons, privilégient une lecture fondée sur le discours où le poème est presque « du *sémantique sans sémiotique* »³. Avec cette vision l'on peut reconsidérer les notions de moderne et de contemporain en dehors du cadre temporel linéaire⁴.

Selon Meschonnic, certains bilans de la fin du siècle ont montré, de manière symptomatique, que le contemporain « n'est plus seulement une condition transitoire d'époque » mais « un genre littéraire »⁵. Ce qui légitimerait à croire qu'une poésie contemporaine (et de l'extrême contemporain) est *ipso facto* moderne si elle considère les noms qui l'ont précédée dans une perspective progressiste (aujourd'hui est toujours plus moderne qu'hier)⁶, et si elle se rattache à l'héritage expérimentaliste de la langue qui de façon toute hégélienne tend – ce que disait Friedrich – à s'obscurcir toujours plus. Dans cette logique, « [p]lus [le contemporain] est extrême, plus il est néo-classique »⁷, car il ne sort nullement de la tradition. Alors, considérer la poétique sous l'angle du discours, c'est dégager ce qui est véritablement moderne, dans les moyens utilisés (et non dans les procédés⁸) depuis Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, ainsi que ce qui est universellement moderne, et c'est enfin dégager une génération – informe – de poètes modernes, qui par leur pratique sont contemporains les uns des autres, en dépit du temps qui inscrit « la notion de

1 *Ibid.*, p. 193.

2 On a opposé « commodément [...] la transgression à la convention, l'invention à la tradition », on a oublié « qu'il y a, depuis longtemps, un académisme de la transgression comme il y a un académisme de la tradition. Et [...] dans les deux cas, on oppose le moderne au classique », *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 253.

3 *Ibid.*, p. 37.

4 « Le rejet des dogmatismes, des répétitions, ne se confond nullement avec l'anti-modernisme dont parle Habermas [...]. Il est nécessaire au rapport prophétique de l'écriture à la société, à l'invention continue de ce que Hugo disait, en écrivant à Baudelaire : “Vous inventez un frisson nouveau” », *ibid.*, p. 74.

5 *Ibid.*, p. 181.

6 On peut considérer d'un côté une « poésie d'“héritiers” » dans la mesure où le lien n'est pas rompu avec les pratiques poétiques passées, et ce consciemment ou pas selon Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète, op. cit.*, p. 12. Ou l'on peut considérer une posture radicale du contemporain où l'ancien est toujours compris comme dépassé ; on pense à Witold Gombrowicz parlant de Dante et des poètes s'inscrivant dans sa filiation : « Je leur suis supérieur, étant né plus tard et sur un palier plus élevé de l'évolution », in Witold Gombrowicz, *Contre les Poètes*, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1988, p. 14.

7 *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 185.

8 Citant Reverdy, Meschonnic voit à travers le *moyen* la possibilité pour une pensée poétique de se former, et dans le *procédé* la source de création pour le ludique sans pour autant faire poésie – en prenant pour exemple l'Oulipo, *ibid.*, p.120.

génération littéraire [...] dans la successivité, la linéarité pour manuels d'histoire littéraire »¹, et qui oublie que le contemporain peut échapper au facteur biologique².

Considérée comme discours, la poésie s'établit en un dialogue incessamment renouvelé, entre le sujet du poème et les sujets en devenir que sont le créateur et le lecteur. Ce dialogue n'est pas à sens unique, et toutes ses parties échangent en même temps. Aussi, comme nous l'avons déjà précisé, le poème est le produit et la production d'une pensée poétique, et cette pensée-là est nécessairement propre à toute poésie moderne, c'est-à-dire à toute poésie qui réinvente la poésie. Henri Meschonnic avance que « la pensée poétique advient, imprévisiblement, quand et seulement quand une forme de vie transforme une forme de langage et quand une forme de langage transforme une forme de vie »³. De plus, il définit la pensée poétique par « ce qui transforme la poésie par un sujet et un sujet par la poésie »⁴. Et précisément, ce sujet, spécifique au poème, « [c]'est l'activité même de subjectivation d'un discours, d'une pratique. Quand cette pratique est maximale, intégralement subjectivée »⁵. La pensée poétique est indissociable d'un *faire*, d'une transformation de la vie, en même temps qu'elle est indissociable de sa pratique de subjectivation des individus. C'est pourquoi l'on peut parler de dialogue simultané, car la poésie est transformée par le sujet qu'elle transforme en même temps (elle le subjectivise). Ce dialogue est constitutif de la poésie moderne ; quand « le sujet du poème se diversifie infiniment »⁶, la poésie crée sa propre historicité qui est celle de subjectiver, à tout moment de l'histoire, un individu, ce qui déconstruit l'histoire académique de la poésie : on ne peut plus parler de la poésie de tel ou tel siècle, on peut seulement parler de la poésie qui a réussi à produire un sujet (au contraire de celle qui est une imitation de la poésie car dépourvue de ce sujet spécifique). En ce sens, la dialectique des Anciens et des Modernes devient inopérante, il n'y a pas une modernité et un passé, seulement une pensée de la modernité qui parcourt le temps. Mais l'on admettra que cette idée peut être comprise à certains égards comme un programme théorique, difficilement applicable aux poésies antérieures qui méconnaissent la modernité comme notion de la poétique. Toutefois, appliquer cette vision de la modernité au XX^e siècle nous permet d'avancer que

1 *Les états de la poétique, op. cit.*, pp. 69-70.

2 À ce titre l'anthologie de Bernard Noël, *Un certain accent*, dite de « poésie contemporaine », part de Jarry pour finir avec Pennequin, en privilégiant les « correspondances » entre les poèmes choisis plutôt que les noms. Ainsi chaque poème, avec le nom de son auteur faisant office de titre, compose un ensemble plus large : le « poème des poèmes » qu'est l'anthologie. Les noms ne sont donc pas singularisés ni historicisés ; tous sont la matière d'un seul livre dont la date de publication ne peut que signifier un certain état de la critique, à un moment donné. Bernard Noël, *Un certain accent. Anthologie de poésie contemporaine*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants/CNDP, « Poèmes à dire », 2002.

3 *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 35.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 36.

6 *Ibid.*

l'œuvre de Guy Viarre, à la fin du siècle, est bel et bien moderne, bien qu'inassimilable avec les courants et pratiques dominants.

Comment juger de la modernité de l'œuvre de Guy Viarre ? Bien que nous adhérions à la pensée de Meschonnic, force nous est de constater que les effets d'une œuvre moderne ne peuvent être observés concrètement qu'à travers l'influence qu'elle a eue sur ses contemporaines biologiques, ou à venir – nous ne les connaissons pas encore¹ –, et à travers des témoignages individuels et personnels, sous la forme de compte-rendu de lecture, ce qui nécessiterait pour chacun un grand recul critique et temporel quant à l'ensemble de son expérience personnelle de la poésie. Cependant, plusieurs approches de la poétique peuvent nous permettre d'explorer la modernité de Viarre. Toujours en considérant le primat du discours sur la langue, les ébauches d'une théorie de la manière de Gérard Dessons et quelques pistes de réflexion sur le dialogue dans le poème nous amènent à observer une pratique moderne de la poésie chez Viarre.

1.1.4. Modernité dans l'œuvre de Guy Viarre

La poésie de Viarre est située dans l'histoire, il le sait. Alors qu'il commence à publier en revue dans la deuxième moitié des années 1990, Guy Viarre semble ignorer l'ambiance angoissée prénante dans la poésie dite en crise, ainsi que les réinventions poétiques auxquelles s'adonnent ses contemporains (on proclame le néo-lyrisme, la possibilité d'un nouveau chant). Il se rapproche de poètes de trente ans ses aînés, presque inconnus. Les « poètes du sens » comme les appelle Jean-Pierre Sintive, fondateur des éditions Unes et premier éditeur de Guy Viarre. Il s'agit notamment de Jean-Louis Giovannoni dont le fameux *Garder le mort*, texte qui en 1975 reste la seule publication pendant un long temps de son auteur, rapproche bien des poètes par la suite et façonne une identité de la poésie hétérodoxe : poésie et poètes discrets, écriture saisissante, poèmes concis², et surtout une approche « réaliste » de la mort. Bernard Noël explique que cette écriture cherche non plus un « dedans » mais une « réalité qui est là, sous la main », à laquelle on n'accède que par « la blessure, la mort, la décomposition »³. La mort devient le double de l'écriture, la mort que l'on entretient, pas que l'on évite. Faisant écho à son *Château de Cène*, Bernard Noël insiste sur la violence que suscite cette poésie ; toujours elle doit inquiéter, déranger, repousser les acquis de la morale : « Tout livre

1 Si Patrick Wateau et Cédric Demangeot citent souvent le nom de Viarre dans leurs propres œuvres, son influence est plus celle d'un « frère », d'un ami en écriture que celle d'un « maître à penser ».

2 On pense à Guillevic pour qui la forme brève est une forme de risque en poésie, au contraire du *beau vers* qui est une « faiblesse », in Guillevic, *Vivre en poésie ou l'épopée du réel*, Paris, Le Temps des Cerises, 2007, p. 160.

3 Bernard Noël, « Le mort sur le vif », in *Garder le mort*, Jean-Louis Giovannoni, Fissile, « Collection pire », 2009, p. 7.

qui nous violente, c'est le mort en nous qu'il violente, mais pour que ce maniement réveille le vivant. »¹ Cette tension particulière entre vie et mort, Guy Viarre en hérite. Lui aussi n'échappe pas à cette règle : « [D]ans tout texte, le "mort" est toujours l'auteur "gardé" par lui-même. »² Se situer à la fin du siècle, en surplomb des grandes aventures poétiques passées ne fait pas de Viarre un « contemporain », au sens où nous l'avons décrit. Il se sait dépositaire d'un passé qui – tout jeu de mots gardé – n'est pas dépassé. Les aînés sont toujours présents, avec leurs préoccupations. Ce sont les « maîtres sans sommeil », pour qui un « nous » poursuit la nidification « dans la tempête mendicante », « pour imposer le ciel / pour imposer l'étau », humblement, en jeûnant, pour ne pas consommer, ou « réveiller les fruits »³. Et à travers cette image du fleuve, qui ne va pas sans rappeler Rimbaud, apparaît une immobilité bien différente de la descente fiévreuse du bateau ivre :

Au fond du fleuve pas de place
pour l'inconséquent
aucune pour l'étonnement.⁴

Ni fruits nouveaux, ni étonnement, juste un être toujours-déjà ancien :

Ce que c'est d'être ancien
et de n'éviter pas sa peau de mort
quoi d'autre rencontré ?⁵

Ces constats ne semblent pas annoncer une pratique nouvelle, moderne, qui dépasserait les premiers modernes. Mais l'on peut s'apercevoir que les constats et affirmations de Viarre, qui répondent du négatif, de l'impossibilité, opèrent en fait un dépassement, dans les faits, de ce qu'ils disent. La notion de *manière* que développe Gérard Dessons rend possible cette lecture⁶. La manière, ce n'est pas la façon ni le style. Il s'agit pour un auteur de développer une écriture qui invente son mode de signification, c'est-à-dire sa propre sémiotique. Chaque œuvre peut présenter ses propres signes de la manière, qui ne sont individuants et signifiants que dans l'œuvre susdite ; ailleurs, ils sont d'autres signes (p. 88). « La manière déplace et refait les catégories de la langue [...], elle invente les siennes propres, qui sont catégories de signifier et de penser. Elle fait que l'individuation littéraire est fondamentalement vision du monde » (p. 90). Citant Meschonnic, Dessons insiste sur le fait que la grammaire d'un poème devient alors personnelle, comme sa syntaxe, sa sémiotique et

1 *Ibid.*, p. 8.

2 *Ibid.*, p. 7.

3 Guy Viarre, *Devant le sel*, *op. cit.*, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 35.

5 Guy Viarre, *Finir erre*, *op. cit.*, p. 7.

6 Gérard Dessons, « La manière est le poème même », *Littérature* n° 100 [en ligne], *Persée*, 1995, pp. 81-91, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_100_4_2386, [consulté le 15 octobre 2018]. Les pages correspondantes aux citations sont indiquées dans le corps de texte.

sa prosodie. Et malgré la constitution d'une « personnalité » (p. 90), la manière spécifiante peut, couplée avec la sémiotique qui elle n'est pas spécifiante, donner une littérature à la fois individualisante et universalisante (p. 91). On voit là se dessiner l'idée de subjectivation à travers le poème, comme l'avance Meschonnic. L'historicité interne à l'œuvre, aux poèmes, réfère spécifiquement à son propre système – dimension individuelle –, et crée en même temps sa propre valeur qui fait la singularité de l'œuvre au sein de la littérature, et qui peut influencer cette dernière – dimension universelle (p. 51). Guy Viarre investit par exemple la donnée autobiographique – il la transfigure – pour dire quelque chose du chant, de la poésie. Quand il dit l'impossibilité du vivre (de l'être), il dit aussi l'impossibilité d'écrire, et pourtant ces deux points convergent vers la même direction, celle du poème. Ils sont en cela création d'un chant individuel et universel : l'expérience du poète et la condition générale de la poésie débouchent sur un tiers qui est le poème de l'impossible-à-dire/impossible-à-vivre :

On fait dans sa main pour mourir
l'impossibilité d'écrire
ou de chanter avant.

Le visage est clair
il cite la mort.¹

Ce *visage qui cite la mort*, c'est l'enjeu même de la poésie de Viarre : dépasser la mort. Autrement dit, dépasser une situation inerte du rien-à-dire, en ne désignant pas seulement cette mort, mais en la vivant. Le poème est alors le lieu où le Nom se dérobe, où la place est laissée à un devenir. Le poème est une ouverture où le poète n'est plus créateur (la donnée autobiographique n'est plus dès lors spécifique), mais où il rentre en dialogue avec tous les sujets – avec toutes les représentations, toutes les histoires (au contraire d'une lyrique autocentrée sur le poète).

On ne peut mourir que de jour. Mourir est diurne.

La mort n'a pas de représentation. Mourir les a toutes,
toi, moi, tout toujours.²

La manière, comme vision du monde, est décelable chez Viarre à travers la constante démonstration, qui traverse toutes ses œuvres, de l'inexprimable. Patrick Wateau définit l'inexprimable par la considération de l'inconnu sur la base d'une non-persistance des limites de la poésie³. Et face à l'inconnu, « [s]oit le poète cède son énergie aux mots de passe, soit il fait monter

1 *Finir erre, op. cit.*, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 Patrick Wateau, *Semen-contra, op. cit.*, p. 63.

les enjeux dans les couches internes de l'inexprimable, et détermine le seuil critique au dessous duquel cet inexprimable disparaît »¹. Dans les deux cas, il s'agirait de poursuivre désespérément l'achèvement d'une parole commencée, sa vie durant. Dans cette logique, l'inexprimable ne peut déboucher que sur « l'aphonie propre comme phase monophasique de l'apophasie »². Cette apophasie ne peut être qu' « un discours cataphatique inversé, doublement bavard »³, autrement dit une « parole de retranchements multipliés [qui] risque de devenir le tourment même de l'inexprimable »⁴. Mais Wateau ajoute que « ce tourment exprime au plus près lorsqu'il est donné au terme d'une simplification, et que l'ineffable informe le langage, non pour en tirer quoi que ce soit ou pour lui demander sa participation, mais pour lui imposer une loi secrète »⁵. Alors il ne s'agit plus de « croire un poète sur sa parole » mais de voir dans celle-ci « l'espérance d'une rencontre rare : celle d'un silence qualifié [...] d'une autre espèce que le silence le plus pur de l'inconnissance »⁶. Patrick Wateau considère que certains poètes comme Viarre ne reconnaissent pas totalement la prééminence de ce silence. Leur incertitude se donne alors dans une écriture qui « s'obtient en partant d'une nature d'arrachement »⁷. C'est pourquoi Viarre, qui correspondait avec Wateau, aurait de son propre aveu cherché à faire une poésie impossible, faite de silence et de lucidité. C'est selon cette perspective que le poème, simple et fulgurant chez Viarre, transforme n'importe quel thème ou donnée autobiographique pour en faire des universels de l'impossible. La mère figure dans l'œuvre de Viarre la tension entre vie et mort, dire et aphonie. Elle est un trop-plein de vie qui empêche, qui gêne celui qui veut *dire*, comme dans ces deux suites où la naissance du poète semble s'être évanouie pour donner place au surplus de vie de la mère :

Ma génitrice la tombe de mon actualité
 la tombe de ma stratégie elle
 qui s'est installée comme une chambre
 autour de rien-moi neuf mois durant
 s'est complue à délirer à s'affermir,⁸

*

autour de rien-moi à s'affirmer autour
 de ma rétention autour de mon ex-

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 64.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 65.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 66.

8 Guy Viarre, *June, op. cit.*, p. 20.

pulsion génitrice jeteuse, jeteuse de-
hors jeteuse de sort, neuf mois à m'en-
sorceler et par un jour de Juin 71 out
« Erhaus » mère vivante diagnostic mère
vivante,¹

C'est une singulière omniprésence qui poursuit le vivant comme victime d'un « enfermement dehors »². « Recouvert on l'est du vagin / toute la journée. / Pas du tout de Dieu. »³ Un vivant qui aurait plus vécu que nous, et après la mort de celui-ci, on resterait toujours plus inerte que lui.

Oui le mort est une mère.
On perd toujours une mère.
Ce qui reste vivant reste un veau.⁴

Et le mort, plus mort que nous, qui nous ôte les mots en voulant dire par-delà la mort :

être mort et continuer de bouger et de cuire

les doigts dedans la bouche
comme des prunes et des figues
avivant le désir de dire
dans la bouche⁵

La distinction mallarméenne entre suggérer et nommer est pour Meschonnic et Dessons un indicateur de modernité en poésie. La subjectivation réussie chez Viarre nous montre qu'il ne s'adonne pas à la séparation fond/forme – dans le travail de transformation d'une forme de vie par une forme de langage et inversement, Viarre n'a pas que retenu « tantôt [...] la forme de vie seule, le moi pris pour le je, d'où un énoncé seul, tantôt la forme de langage seule, qui s'est prise pour de l'expérimental »⁶. Le *suggérer* est selon Meschonnic et Dessons la pratique qui, en poésie, permet d'inventer une valeur. Ainsi, non plus le rapport forme/sens, mais le rapport forme/valeur. Loin de se tenir comme une herméneutique, le suggérer n'est pas de l'ordre du « mot de passe » comme l'écrivait Patrick Wateau, mais de l'ordre d'une invention des catégories de la langue propres à l'œuvre. L'œuvre qui échappe au diktat du temps, de l'époque, échappe également à toute définition, c'est-à-dire au consensus de la majorité sur ce que doit être la poésie d'une époque. Meschonnic avance que « la valeur n'est autre que la réalisation plénière, maximale, de la

1 *Ibid.*, p. 21.

2 Cédric Demangeot, « Page un », in Bernard Noël, *Sonnets de la mort*, Fissile, « Collection pire », 2012, p. 7.

3 *Finir erre*, *op. cit.*, p. 27.

4 *Ibid.*, p. 23.

5 *Tautologie une & autres textes*, *op. cit.*, p. 27.

6 *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 190.

définition, dans son historicité radicale »¹, et l'historicité du poème, nous l'avons dit, transgresse les époques pour être toujours une rencontre avec de futurs sujets. La valeur ainsi considérée fait alors apparaître l'œuvre moderne en dehors de l'époque : « [Q]uand on reconnaît au maximum la somme des définitions antérieures, qui définissent une "attente", [on] a la définition même d'une non-œuvre. *Le critère est la disparition des critères* »². L'œuvre moderne se place donc devant toute attente, et en cela dépasse celles qui, prises dans l'époque, ne peuvent faire qu'une poésie de l'époque, et non une poésie de l'avenir. Meschonnic rappelle d'ailleurs ces mots de Bernard Noël : « L'avenir de la poésie est d'être source d'avenir parce qu'elle est un perpétuel commencement »³. C'est pourquoi Mallarmé est exclu de son temps : il n'est pas de son temps mais il le *fait* en le refusant. La nomination apparaît alors comme la pratique d'intégration maximale à la poésie de son temps. Nommer revient à utiliser « les "bons sentiments" [qui] n'ont pas renouvelé ce *dont* ils parlent. Parce qu'ils ne font qu'en parler »⁴. Le poème subjectivateur *dit* au sens fort, nous le rappelons, et ne *parle pas de*. Nommer c'est donc être de son temps, c'est utiliser des images de son temps, vite éculées, vite devenues des lieux communs. C'est pour Meschonnic, non pas faire de la poésie, mais célébrer la poésie en la confondant avec le sacré. Mais la poésie peut se dégager du sacré si elle sait le réinventer. Pour Guillevic, le poète « donn[e] à vivre le sacré »⁵. Meschonnic commente ce rapport particulier :

[Il s'agit dans sa poésie d'un] vivre qui n'est "ni pour le pouvoir ni pour l'argent". D'où cet effet surprenant : même la poésie qui dit le mythe cosmique, et qui croit au sacré, qui se croit dedans, n'est pas du côté du sacré si elle est créatrice de valeurs, de subjectivité. Elle est historique quand elle fonde un sujet. Ce que les poètes ont dit, avant les linguistes, depuis "*Je suis l'autre*" de Nerval, le "*ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi*" de Hugo, au "*Je est un autre*" de Rimbaud.⁶

Le nommer selon Meschonnic est alors une « variété naïve du réalisme » qui suffit « pour croire que *la chose est là* »⁷. Sont directement visés les poètes de la présence, comme Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy mais aussi André du Bouchet. Pour les deux premiers, c'est le descriptivisme et le narratif à outrance qui leur sont reprochés. Pour du Bouchet, l'utilisation du blanc typographique déplace le problème d'après Meschonnic : « [V]oulant enfermer le maximum d'indicible dans le poème, ce discours s'est fourvoyé sur l'indicible, qui est, de toute manière, toujours, poème ou pas, dans ce qui est dit, et pas dans ce qui n'est pas dit »⁸. Cette écriture qualifiée de « blanche », qu'on retrouve

1 *Célébration de la poésie, op. cit.* p. 44.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 45.

4 *Ibid.*, p. 42.

5 *Vivre en poésie ou l'épopée du réel, op. cit.* p. 158.

6 *Les états de la poétique, op. cit.*, p. 218.

7 *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 191.

8 *Ibid.*, p. 197.

chez Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud par exemple, dit pourtant quelque chose de l'inexprimable que nous évoquions avec les propos de Patrick Wateau. Car, chez un du Bouchet – une référence de Viarre – il n'est pas question de l'ineffable qui relève du mystique¹ – pas de transcendance du langage, pas de sacré chez lui –, mais bien de l'inexprimable à travers le silence. Le silence s'oppose au bruit, et figure une humilité : puisqu'on méconnaît, on parle peu. Son écriture ne figure pas l'inexprimable, elle le dit. Les blancs typographiques ne figurent rien, ils créent, en liaison avec les mots chargés de sens, seuls, d'autres accentuations du chant, de la langue. Et chez Royet-Journoud, le blanc de la page vise, non pas à appliquer une esthétique de l'absence et du manque, mais à dégager une épistémologie nouvelle, « à dévoiler les illusions langagières au profit d'une re-configuration du réel »². Le texte blanc, ou plutôt « troué », chez Royet-Journoud, tente d'exprimer avec ses lacunes l'entremêlement d'« une multiplicité de traumatismes, individuels et collectifs »³. Le silence n'est donc pas disparition ou soustraction, mais le moyen d'expression pour des événements traumatiques relevant du « non-scriptible et [du] vainc »⁴ ; il est pour eux une langue adéquate :

Le blanc de la page de Royet-Journoud, loin de toute résurgence métaphysique, est un *blanc sémantiquement dense*, engendré par un programme cognitif de prise en compte du réel à l'intérieur de l'écriture, une écriture vouée à réactiver de façon lacunaire le bruit de fond de l'histoire individuelle et collective, une double histoire enterrée dans l'indicibilité du traumatisme.⁵

La parole lacunaire, ainsi conçue, nous renvoie à l'écriture de Viarre, qui est tendue entre la représentation de l'individualité et la représentation de l'Autre, de l'universalité, ainsi qu'à une certaine reconfiguration du réalisme lyrique. Aussi, si pour Guillevic « le silence, c'est le vase où recueillir l'instant »⁶, le silence est aussi une chose que l'on acquiert non pas en se taisant, mais en chantant :

Le chant, bien sûr, est une façon d'être. Vivre en poésie, c'est vivre le chant et porter le niveau de la vie quotidienne, de la vie biologique, à un niveau supérieur. Donc, ce chant qui accompagne la vie, qui est la vie, c'est aussi une façon de pénétrer dans le silence.⁷

Mais la nomination, si elle est faite contre la poésie, peut assimiler certains effets du suggérer et s'opposer à la tendance de l'époque. Si des poèmes de Viarre relèvent de la suggestion, d'une certaine obscurité,

1 Voir note 1, *Semen-contra*, op. cit., p. 63.

2 Alessandro De Francesco, « Narrations multi-linéaires et épistémologies poétiques chez Jean-Marie Gleize et Claude Royet-Journoud », in *French Forum*, op. cit., p. 115.

3 *Ibid.*, p. 124.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 125.

6 *Vivre en poésie ou l'épopée du réel*, op. cit., p. 164.

7 *Ibid.*, p. 163.

Il faut qu'un puits soit fermé
et pollen
et qu'il se crispe sous la caresse de l'assassin.¹

sa position quant au réalisme de la mort, héritée de Giovannoni, de Patrick Wateau, fait apparaître une singulière relation entre réalisme et abstraction ; il faut incorporer dans le monde, dans le quotidien et le réel son versant négatif et méconnaissable. La mort. À travers cette relation, ou plutôt cette rencontre, Viarre ne peut pas effacer la nomination. Il ne cherche pas une présence comme un Bonnefoy, mais il doit passer par les choses du monde pour les confronter à leur négativité. La nomination ne relève pas de la facilité, c'est une difficile approche de ce qu'on connaît qui perd toujours et encore son sens au contact du négatif, de la mort palpable. C'est pourquoi il écrit :

le plus nominatif possible
la bouche rouge dentée entourée mangée comme²

La comparaison est bloquée, impossible. Comme quoi ? Comme la mort. Comme ce qui n'est rien mais qui blesse quand même. Là où il y a rencontre entre vie et mort, il y a silence. Mais pas un silence clos, plutôt ouvert sur un devenir.

Nous nous taisons et quelque chose
redevient long dans l'arbre
c'est seulement que la tempête en a été chassée
que l'histoire l'a chassée.³

La tempête chassée de l'arbre, c'est le bruit parti, c'est la possibilité d'un chant silencieux. Donc, non pas une ouverture sur le néant mais sur un commencement. C'est ce qui fait dire à Paul Klee que l'artiste préfère à la nature « naturée » la nature naturante. Par elle, s'imprime en l'artiste, non pas une image finie de la nature, mais l'image de la création comme genèse. « [L]a genèse comme durée continuée »⁴. Car « Se taire. Mais qu'est-ce que se taire. Sinon empiéter sur l'ébullition »⁵. Le silence, donc l'inexprimable, peut aussi prétendre avoir un droit sur la syntaxe, sur l'organisation de la langue. Meschonnic oppose l'asyntaxie de la nomination par le silence et le blanc à l'esprit « syntaxier »⁶ du suggérer mallarméen. Pourtant, la nomination chez Viarre est créatrice de valeur

1 *Devant le sel*, op. cit., p. 7.

2 *Tautologie une*, op. cit., p. 45.

3 *Devant le sel*, op. cit., p. 34.

4 Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Pierre-Henri Gonthier (trad.), Denoël, « Bibliothèque Médiations », 1985, pp. 28-29.

5 *Devant le temps*, in *Tautologie une & autres textes*, op. cit., p. 141.

6 *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 195.

comme pour ce qui est du suggérer, toutes deux peuvent transformer la syntaxe : « syntaxe un droit de l'antilèvre »¹.

Certes la beauté d'icelle qui désarma le grillon Ronsard une matinée près Côme au lac tel
Ronsard à la vue sur le lac se levant à la vue de sa destinée et des
générations dru pied²

Ici il y a manière, il y a déplacement des catégories de signifier. Patrick Wateau commente ce texte en montrant que la syntaxe y fonctionne comme une « dérivation de l'ordinaire compréhension » ; les mots y servent de références à « ce qui est censé appartenir en propre à la langue française », mais sans qu'ils ne parviennent jamais à détenir un sens : dans les déplacements et les « multiples transformations de mouvements », les mots se tiennent à côté du sens³. « [C]e n'est pas que le sens est laissé indéterminé mais c'est qu'activement il indétermine l'accent contrastif placé sur chaque déplacement. »⁴ Ici la réversibilité de la syntaxe montre la part étrangère de la langue française. Même référencée, elle peut être une autre langue. Une langue dans la langue. Par ailleurs, Daniel Guillaume observe que nombre de poètes contemporains ont cette lucidité quant à leur langue d'usage ; elle ne va pas de soi, elle est étrangère⁵. Guy Viarre est un exemple intéressant de mise en pratique de l'étrangeté dans la langue, par un renversement simple de la syntaxe.

Enfin, le poème pris comme discours ouvre la voie à un dialogisme interne. Dialogue au sens où l'entendait Celan : une subjectivation active dans le poème qui est *en direction* d'un quelque chose à poursuivre. Le poème « met le cap sur un Absolument-étranger », « se hâte de traverser le devenu étranger »⁶. Dans ce déplacement, le sujet du poème se substitue au Je créateur. Non pas qu'il pense, comme le sujet philosophique⁷, mais ce qu'il fait, il le *sait* : il crée un dialogue entre des sujets. Il crée ce que Levinas nomme le « Ça », c'est-à-dire la disparition du Je et du Toi par le passage de moi à l'autre⁸. Le « Ça » c'est en fait le produit de la « dé-substantiation du Moi »⁹, où le poète n'est plus créateur ; il « parle *dans l'angle d'inclination de son existence, dans l'angle d'inclination où créature s'énonce* »¹⁰. Le dialogue dans le poème est donc ce retournement du connu où « tout [...]

1 *Tautologie une, op. cit.*, p. 44.

2 Cité dans *Semen-contra, op. cit.*, p. 36. Apparaît aussi dans *Tautologie une, op. cit.*, p. 65.

3 *Semen-contra, op. cit.*, p. 36.

4 *Ibid.*

5 Daniel Guillaume, « Des relations », in *Poétiques & poésies contemporaines, op. cit.*, p. 15.

6 Paul Celan, *Le Méridien & autres proses, op. cit.*, p. 75.

7 *Célébration de la poésie, op. cit.*, p. 36.

8 Emmanuel Levinas, « De l'être à l'autre », in *Noms propres, op. cit.*, p. 62.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.* L'italique indique les citations empruntées à Paul Celan.

nous devient étranger »¹. Le poème est alors recherche de l'Autre, « [s]ortie vers l'autre homme »².

Henri Meschonnic dit sensiblement la même chose :

Le *tu* commence dans le *je*, puisque le *je* est la réversibilité indéfinie du sujet elle-même. Il n'y a pas là d'impudeur. Le *moi je*. C'est peut-être seulement au maximum possible de la subjectivité, de l'intime, que peut commencer le passage, de sujet à sujet. Le *je* ne peut se produire que d'un rapport à deux. D'où il implique un fondu des prépositions : par-dans-avec.³

Quand il y a dialogue, il n'y a pas suppression du *je*. Au contraire, celui-ci advient pleinement comme la possibilité du dialogue. *Je* montre l'Autre, *je* montre que *moi* peut être un autre : « Je me suis... moi-même rencontré. »⁴ Cette disposition garantit la création de sujets dans le poème, ainsi que leur rencontre. Mais cette disposition ne consiste pas qu'en un déplacement ontologique, elle permet aussi de mesurer la parole à elle-même. La parole devient autre, en quelque sorte. C'est ce qu'écrit Celan : « C'est aussi le chemin de la parole vers elle-même, son devenir visible – et mortelle : en quoi le poème devient la *raison d'être* de la parole. »⁵ On comprend mieux ce que Guy Viarre veut dire quand il écrit :

Je l'ignore, mais je l'ignore infiniment.
Et infiniment c'est une mâchoire.⁶

Il ignore l'Autre, l'inconnu, et précisément c'est la seule chose à faire, c'est la seule chose qui légitime la parole poétique : sa recherche est infinie et lui donne les moyens de l'être aussi – de pouvoir se réinventer. On aurait aussi pu lire : « *Je* l'ignore [l'Autre], mais je l'ignore [le *je*] infiniment. » Car il s'agit bien d'une double ignorance. Celan écrit qu'il y a l'Absolument-étranger, et l'inconnu. Entre les deux, le poème, séparé de l'inconnu, et un peu en approche (en direction⁷) de l'Absolument-étranger. C'est le *eine Flaschenpost* de Celan, le poème comme bouteille à la mer : « [L]'écrit est dialogique, indéfiniment de *je* en *je*. »⁸ Chez Viarre on peut observer ce dialogue se mettre en place : le *je* n'est pas encore totalement passé du côté de l'Absolument-étranger, il est en tension entre l'incertitude de la (re)naissance du « sexe » (cf. citation 4 à venir) et la conservation, l'immobilité du « sel ». Va-t-il y avoir passage ? ou « détour » (Viarre reprend cette citation de Celan en exergue de son *Livre des parois* : « cela existe-t-il vraiment un détour ? »⁹) ?

1 *Le Méridien & autres proses, op. cit.*, p. 62.

2 « De l'être à l'autre », in *op. cit.*, p. 63.

3 *Les états de la poétique, op. cit.*, pp. 201-202.

4 *Le Méridien & autres proses, op. cit.*, p. 82.

5 *Ibid.*

6 *Finir erre, op. cit.*, p. 20.

7 « Il ne s'agit plus depuis longtemps d'économie esthétique, il s'agit du plus essentiel : il s'agit de direction », in *Le Méridien & autres proses, op. cit.*, p. 75.

8 *Les états de la poétique, op. cit.*, p. 69.

9 *Le livre des parois, op. cit.*, p. 73.

Veiner. Réunir dans le ciel
une poupée de luxe et d'horizon
et la poupée de lutte
qu'est son sexe
va reconnaître toi
l'inquiétude du sexe
et le sexe du sel.¹

La poésie de Viarre ouvre la question de la possibilité de cette transcendance. Levinas aussi questionne cette « sortie vers l'autre homme » chez Celan :

Comme si l'humanité était un genre admettant à l'intérieur de son espace logique – de son extension – une rupture absolue, comme si en allant vers l'autre homme on transcendait l'humain, vers l'utopie. Et comme si l'utopie était non pas le rêve et le lot d'une maudite errance mais la *clairière* où l'homme se montre [...].²

Sur le mode de l'incertitude, de la question sans attente de réponse, la poésie de Viarre explore le mythe de la poésie salutaire. Que peut la parole poétique ? Que fait-elle ? Il semblerait que Viarre tienne une posture lyrique négative, où l'habitation poétique du monde et l'essentialisation de la poésie n'aillent pas de soi. Sa poésie paraît en fait empêchée – d'habiter la terre et d'en sortir. À travers la blessure maintenue et la haine de la poésie, nous tenterons de montrer que le chant dans l'œuvre de Guy Viarre est tendu entre une matérialité particulière et un appel lyrique des hauteurs. d'une reconnaissance de l'être, qui n'est en rien anagogique, et une parole dont la cassure formelle peine l'affirmation d'un absolu lyrisme.

1 *Finir erre, op. cit.*, p. 10.

2 « De l'être à l'autre », in *op. cit.*, p. 63.

1.2. La poésie contre la poésie

*Sur le versant clair paissent nos troupeaux. Sur le versant abrupt paissent nos troupeaux.*¹

Une large part est donnée dans l'œuvre de Guy Viarre au *versant abrupt*, à ce qui est dans l'écriture une inquiétude insoluble. Bien sûr, il apparaît que l'inquiétude est un trait fondamental de la poésie moderne. Son instabilité, sa difficulté du sens sont souvent perçues comme inhérentes à sa logique d'évolution – ce que nous rappelions précédemment en évoquant l'obscurcissement de la parole poétique chez Friedrich –, et en font un art de la résistance et du contre, socialement, résistant aux logiques mercantiles. Mais intrinsèquement, du point de vue de la poétique, la poésie peut également être comprise comme une pratique faite *contre la poésie* – ce qui est différent d'une poésie faite contre les instances sociales. Cette double nature induit une posture difficile à tenir, une poétique condamnée à se heurter violemment au caractère indépassable, impossible, de ce rapprochement des contraires : faire la poésie tout en la détruisant. C'est en ce sens que les poètes s'adonnant – se livrant – à cette difficulté sont rares, car rares sont ceux qui en plus d'être la mauvaise conscience de leur temps, acceptent de suivre une voie obscure où les savoirs assimilés, les philosophies, n'ont pas cours, où seul l'empirisme le plus en avant, le plus vulnérable, permet d'éprouver l'homme et l'inconnu, au risque de renverser ses convictions, sa vie. Non pas que nous versions ici dans le mythe du poète maudit, condamné à une existence brève, mais nous voulons souligner que cette pratique de la poésie relève d'une contradiction qui peut s'avérer un blocage en écriture et un bouleversement existentiel. « [R]ares sont les œuvres, écrit Michel Surya, que cette haine inspire réellement et nombreuses celles qui la nient ou qui la singent. »²

1.2.1. La haine de la poésie

La haine de la poésie apparaît à un moment où sa pure et entière célébration – que l'on a pu confondre avec une certaine image, stéréotypée certes, du lyrisme – est remise en cause. Par là on veut entendre que la poésie ne va plus de soi, que son lien fondamental à une transcendance est rompu ou inopérant. Encore en d'autres termes, la poésie en tant que telle n'est plus un salut. Non pas qu'elle *désespère*, car cela induirait un mouvement inverse à l'espérance, et donc un mouvement à deux sens ayant toujours Dieu comme centre – aller vers lui ou à l'opposé de lui. La

1 Extrait d'un poème de Jacques Dupin, cité dans « Par le versant abrupt », in Philippe Jaccottet, *L'entretien des muses. Chroniques de poésie*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1968, p. 363.

2 Michel Surya, *Excepté le possible*, *op. cit.*, p. 9.

poésie comme haine de la poésie se situerait en fait ailleurs que dans cette tension. À un moment où l'athéisme se généralise à la société française et à sa littérature, le choix s'impose de s'opposer à la déité, et donc encore de la cautionner dans la négation ; ou alors – et c'est là le véritable athéisme – de nier tout à fait l'existence de la divinité. Dans ce cas, la poésie se place dans une situation ambiguë ; non pas tirant vers l'imploration de Dieu ou vers sa détestation, mais se situant dans un rapport nouveau à la liberté, la déliant en cela de Dieu. Il s'agit de la liberté de se dégager du Bien en partant de lui. On renonce au Bien dans la mesure où l'on n'œuvre plus tout entier dans son sens, on ne se donne plus tout entier à la raison, mais on ne nie pas pour autant le Bien ; il est la base de la liberté, et cette liberté a pour conséquence le Mal. Georges Bataille, premier à avoir théorisé l'implication du Mal dans la littérature, reprend cette idée à Sartre, dissertant sur Baudelaire :

Pour que la liberté soit vertigineuse, elle doit choisir... d'avoir infiniment tort. Ainsi est-elle *unique*, dans cet univers tout entier engagé dans le Bien ; mais il faut qu'elle adhère entièrement au Bien, qu'elle le maintienne et le renforce, pour pouvoir se jeter dans le Mal.¹

Le Mal apparaît alors comme la part « relative et dérivée »² du Bien qui doit pourtant le contester. Conflit essentiel. Et si le Mal est le produit de la liberté qui « manque à Dieu [...] puisqu'il ne peut désobéir à l'ordre qu'*il est*, dont il est garant »³, alors la hiérarchie traditionnelle de la morale, faisant primer le Bien sur le Mal, est remise en cause du fait que le Bien est dépourvu du pouvoir de liberté que le Mal a – aux yeux de l'homme, « [...] Satan seul est libre »⁴. Dans cette disposition, la vie morale se conçoit comme « une recherche gémissante »⁵, souffrant de cette impossibilité. Cette liberté, et ceci est fondamental, est l'essence de la poésie pour Bataille⁶. D'où le caractère étrange, inquiétant et non complaisant qu'elle peut revêtir. Et cette liberté, Bataille, en s'appuyant sur Sartre, la rapproche de l'enfance. L'enfant (ou le diable) nourrit « des sentiments de haine et de révolte » à l'égard de l'adulte (de Dieu) qui tourne en dérision son Mal – autrement dit son envie d'être « fig[é] [...] dans [son] essence singulière »⁷. Cette révolte de l'enfant « assume la responsabilité de l'adulte », elle lui permet de « s'aveugler », c'est-à-dire de « prétendre s'emparer des prérogatives majeures de l'adulte, sans admettre pour autant les obligations qui leur sont liées »⁸. Il s'agit d'une « liberté boiteuse » que Bataille rattache volontiers au fait des poètes⁹. Alors cette liberté est basée sur « le sentiment de l'imposture »¹⁰, sur *le mensonge des poètes* dont parle Nietzsche dans son

1 Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Idées/Gallimard », 1957, p. 38.

2 *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 39.

3 *Ibid.*, p. 41.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 40.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 41.

8 *Ibid.*, p. 42.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

Zarathoustra, et « [e]lle s'avoue dans la honte »¹. Cette situation où le poète – Baudelaire chez Sartre et Bataille – refuse délibérément de devenir un homme accompli, un homme prosaïque, pour préférer la faute de l'enfant, est hautement condamnable, et la poésie par là est condamnable. Mais ce qui nous intéresse dans cette faute, dans ce Mal entré dans la morale, entré dans la poésie, c'est qu'elle paraît aux yeux de Bataille essentielle :

Je me demande même : un tel choix n'est-il pas, dans son essence, celui de la poésie ? N'est-il pas *celui de l'homme* ?

[...] Je crois que l'homme est nécessairement dressé contre lui-même et qu'il ne peut se reconnaître, qu'il ne peut s'aimer jusqu'au bout, s'il n'est pas l'objet d'une condamnation.²

Prise comme telle, la faute du Mal, de la liberté, n'est pas prévisible, pas concevable selon la logique établie ; elle apparaît même impossible. Elle est cette *recherche gémissante* qui fait la profondeur de la poésie : une recherche au-delà de l'ordre établi. D'autant plus dangereuse qu'elle n'œuvre pas dans le sens de la raison et de Dieu, mais qu'elle est « gratuite, et imprévisible »³. Mais également dangereuse pour celui qui s'y adonne ; « [...] celui qui se damne acquiert une solitude qui est comme l'image affaiblie de la grande solitude de l'homme vraiment libre »⁴. Et cet homme, ce poète, est vraiment créateur : « [I]l fait apparaître dans un univers où chaque élément se sacrifie pour concourir à la grandeur de l'ensemble, *la singularité, c'est-à-dire la rébellion d'un fragment, d'un détail* »⁵.

La poésie ainsi prise pour elle et contre elle, cesse d'être l'illusion d'une parole provenant de Dieu et tournée vers lui. La haine de la poésie, dès lors, est « *cette cessation de l'exception et son opposition (entière, irascible, violente) à celle-ci* »⁶ écrit Michel Surya. La poésie cesse d'être l'exception, d'être l'art supérieur à tous les arts dans la mesure où son mensonge, sa faute sont révélés. Ce mensonge tient à la supériorité que la poésie s'est accordée à elle-même. La poésie vient des dieux, voilà le postulat admis. Mais Surya rappelle que Nietzsche, « celui qui aura le premier haï la poésie »⁷, voit en l'origine des dieux et de la poésie un mensonge, un « pur syllogisme performatif »⁸. La première question posée par Nietzsche dans *Zarathoustra* est : « [P]ourquoi les poètes ont-ils menti ? » La réponse est sans appel : « *Mais pour qu'on croie que les dieux existent* » ; et « pourquoi fallait-il qu'on crût à l'existence des dieux ? *Mais pour qu'on croie à la*

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 38.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

6 Michel Surya, *Excepté le possible*, *op. cit.*, p. 8.

7 *Excepté le possible*, *op. cit.*, p. 72.

8 *Ibid.*, p. 73.

poésie »¹. Et « [i]l est arrivé un jour, comme le narre presque Surya, ceci que la poésie, qui a précédé les dieux et a présidé à leur existence, a survécu à leur mort »². C'est à ce moment qu'est possible une haine de la poésie, comme nous l'avons vu, car est posée la question de la possibilité d'une morale sans Dieu. Cette question peut prendre une autre forme, qui touche en son vocabulaire plus directement le sujet de la poésie : « [Q]uelle beauté serait possible sans morale [...] ? »³ Car la mort de la déité et de l'idéalité (le mensonge mis à jour) complique le projet de la poésie de se maintenir « belle ». Alors que la morale établie, mettant tout en œuvre pour faire briller le Bien, suivait la logique d'une recherche de la Vérité, la poésie passée par son mensonge originel cherche, quant à elle, à maintenir la recherche de la Beauté. Baudelaire n'est pas considéré à tort comme le premier poète à avoir créé une fleur du mal, puisque sa poésie est précisément une voix donnée à la Beauté, et non à la Vérité. Et cette beauté, si nous la considérons dans son entièreté, porte en elle ce qui s'oppose à elle, *sa haine en soi*. La poésie « n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même »⁴, comme l'illustre exactement le dernier quatrain de « L'Amour du mensonge » :

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
 Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
 Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
 Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.⁵

La Beauté considérée comme objet principal de la poésie renvoie cette dernière directement face à sa nature contradictoire. La poésie n'ayant plus qu'elle-même – sa beauté – pour objet, elle doit assumer sa propre invention de son idéalité, de sa supériorité. Ainsi complètement tournée vers elle-même, la poésie ne peut échapper à son intériorité qui lui montre sa part maudite, sa part « haineuse ». Sa beauté n'est plus lors une illusion, elle doit, pour contenter le jugement de la poésie par elle-même, devenir son contraire. La Beauté est alors détournée. Elle devient laide, sale⁶. La poésie « véritable » n'advient que lorsque l'on touche à cette beauté-là, car maintenir l'idéalité d'une Beauté divine alors que le mensonge a été mis à jour, c'est d'après Bernard Noël souiller la poésie⁷. La poésie est deux fois condamnable ; elle se souille en « *consent[ant] à se satisfaire de ses beautés* », et elle « *souill[e] cette souillure pour atteindre la poésie "véritable"* »⁸. Mais la conception d'une poésie « véritable » semble relever de l'utopie dans la mesure où la poésie opère

1 *Ibid.*, p. 72.

2 *Ibid.*, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 74.

4 Charles Baudelaire, *L'Art romantique* (1869), [//fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Baudelaire - L %27Art romantique_1869.djvu/176&oldid=6249711](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Baudelaire_-_L%27Art_romantique_1869.djvu/176&oldid=6249711), Wikisource, 18 octobre 2016, [consulté le 10 avril 2019].

5 « L'Amour du mensonge », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Balzac, 1922, p. 199.

6 *La littérature et le mal*, op. cit., p. 74.

7 *Ibid.*, p. 75.

8 *Ibid.*

toujours un déplacement, qu'elle n'est jamais fixe à l'image du présent qui se dérobe. Bataille développe à travers les notions de *travail* et de *plaisir* un rapport particulier de l'écriture au futur et au présent.

Le travail répond au souci du lendemain, le plaisir à celui de l'instant présent. Le travail est utile et il satisfait, le plaisir, inutile, laisse un sentiment d'insatisfaction.¹

La dichotomie du Bien et du Mal apparaît ici où le travail est assimilé à Dieu, le plaisir à Satan. Et le choix qui s'impose, qui est à la base de la morale et de la poésie², peut déboucher sur une situation où le poète et sa poésie se heurtent à l'impossible et, par là, de manière matérielle, se condamnent. Le choix entre travail et plaisir ne relève pas de l'individu lui-même d'après Bataille ; il doit être considéré « *dans l'histoire* », étant corrélé à la situation économique³. Bataille insère Baudelaire dans une société capitaliste qui n'a plus le souci du présent, mais celui du lendemain⁴. Baudelaire choisit de ne pas travailler non pas pour éprouver le plaisir, mais pour « accentuer la valeur d'un refus et pour éprouver avec plus de force l'attrait angoissé d'une vie insatisfaite »⁵. Il s'agit « [du] refus le plus profond, puisqu'il n'est en rien l'affirmation d'un principe opposé »⁶. Ce refus est la conséquence d'un manque de volonté, du « silence de la volonté »⁷ qui « exprime seulement l'état d'âme obstrué du poète [...] en ce qu'il a d'indéfendable, d'impossible »⁸. C'est en ce sens que la poésie du Mal est faite contre la volonté ; elle s'adonne à la fascination du Mal – « la ruine de la volonté »⁹ – « incapable de satisfaire », « qui détrui[t] »¹⁰. Ce rapprochement entre l'histoire et le choix du poète nous paraît parlant dans le cas de Guy Viarre dont la poésie jamais complaisante n'a pas été un travail, pas plus qu'un plaisir, mais l'affirmation d'un refus de faire de la poésie – de poétiser ou de la célébrer –, alors même que le genre est sous-représenté dans une société du roman et de l'essai, une société de la preuve et de la Vérité. Mais il faut préciser que chez Baudelaire, comme chez Viarre qui s'inscrit dans cette conception de la poésie, le refus du travail est en fait un refus de la forme transcendante du travail¹¹. C'est-à-dire que leur œuvre est quoi qu'il en soit un travail *du contre*, qui condamne à une détresse matérielle, et qui croit tout de même à sa durabilité, à son avenir (à-venir) : « Dieu n'est pas du côté du travail des hommes. »¹² Et c'est bien

1 *Ibid.*, p. 60.

2 *Ibid.*

3 *La littérature et le mal, op. cit.*, p. 61.

4 *Ibid.*, p. 63.

5 *Ibid.*, p. 61.

6 *Ibid.*, p. 66.

7 *Ibid.*, p. 68.

8 *Ibid.*, p. 66.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 67.

11 *Ibid.*, p. 60.

12 Guy Viarre, « C'est-à-dire », in *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 15.

là l'utopie d'une telle poésie, et sa conclusion précoce, qui fait qu'un Baudelaire s'éteint à quarante-six ans, un Viarre à trente ans :

[L]a contradiction d'un refus du Bien (d'une valeur ordonnée par le souci de la durée) et de la création d'une œuvre durable engage la poésie sur une voie de décomposition rapide, où elle se conçoit, de plus en plus négativement, comme un parfait silence de la volonté.¹

Cette conception de la poésie est d'autant plus dure à tenir qu'elle sous-entend un renversement de la morale plus important qu'on ne l'imaginait. En effet rien ne nous empêche de penser que le refus du Bien va plus loin dans sa négation de Dieu, et qu'à la mort de celui-ci les choses s'inversent pour que ce soit le Mal qui ait le Bien en gestation. « [S]i le mal est né du bien tout le temps que Dieu prit sur lui que le bien existât, le bien naît du mal depuis qu'il n'y a plus personne pour faire qu'il existe. »² La morale que représente cet état des choses semble insoluble, impossible : « [Q]uel sens y a-t-il à supposer qu'existe un bien qu'il n'y a que le mal à pouvoir faire exister ? Et quel mal existe-t-il qu'il n'y a aucun bien préexistant à qualifier comme tel ? »³ La poésie doit alors prendre en considération ces questions, mais il semble qu'elle ne puisse les dépasser. Se pose donc à nous la question de ses moyens : comment la poésie faite contre elle-même aborde la question de l'impossible ? Et cette question, qui stimule fondamentalement toute littérature, a pour but de générer une recherche de « la forme qu'appelle l'impossibilité »⁴. Il semble que la poésie de Viarre, pour explorer cet impossible, utilise des motifs universels en en modifiant leur valeur. Ainsi, le corps et la Matière deviennent l'expression d'une poétique qui, à défaut de ne pouvoir se réaliser pleinement, montre son incapacité à habiter poétiquement le monde ; autrement dit, l'ancrage nécessaire du sujet poétique dans le monde qui permet d'installer la *recherche* (d'une forme, d'une vérité...) est ici une errance dans laquelle le sujet supporte douloureusement son corps et l'attachement de celui-ci à la terre.

1.2.2. Matérialisme et corporéité

Il apparaît que la poétique de Viarre renouvelle l'usage du corps, ne le bornant pas à n'être qu'un motif ou simple objet de description. Chez Viarre, le corps devient un véritable lieu de rencontre, à part entière, un lieu par lequel la poésie peut exprimer et éprouver son déchirement interne. Le corps se fait le lieu du heurt, et la possibilité pour un dire nécessairement violent d'être formulé.

1 *La littérature et le mal, op. cit.*, p. 68.

2 *Excepté le possible, op. cit.*, p. 90.

3 *Ibid.*, p. 91.

4 *Ibid.*, p. 77.

Cette reconfiguration du corps s'explique par une approche nouvelle de l'expérience, approche qui nécessite de réadapter tous les objets de la poésie. D'après Michel Surya, Bernard Noël aurait trouvé dans le concept de Bataille l'importance accordée à l'expérience. La poésie, portant en elle sa guerre, opposerait « *la saleté au mystère, le dégoût à la poésie et la violence sadique à l'amour fou* » avec « *une sorte de fureur [...] qui dicte l'acuité de l'expérience* »¹. Cette expérience dessinerait un trajet traversant dont le point de passage, de rencontre, serait le corps. L'expérience permise par la poésie renversée, la poésie maudite, fait du corps un pôle d'attraction temporaire. L'expérience n'est « *intérieure* », explique Surya, que dans la mesure où elle sait qu'elle va passer « *par le corps* », lieu par lequel tout « ce qui est extérieur est susceptible d'être intériorisé »², mais également « ré-extériorisé »³. Car cette expérience est celle de la contemplation qu'induit la beauté du Mal, c'est-à-dire la Beauté sale qui a rompu avec l'idéalité. Le corps est alors le lieu de « terrassement » où « ce qui est bas et, entre tout ce qui l'est, ce qui l'est le plus, effondr[e] tout ce qui a toujours risiblement prétendu à la hauteur »⁴. Ainsi l'expérience est traversante, aussitôt intériorisée aussitôt rejetée, marquant le corps de cette confrontation. Michel Surya appelle ce phénomène « l'expérience *matérielle* » ou « le “matérialisme” de l'expérience »⁵, la corporéité primant sur la beauté et l'esprit mis à bas.

Le matérialisme pose une difficulté de compréhension chez Viarre, ce premier étant partagé entre une incarnation terrestre et une part de lui « ailleurs », une part qui transgresse la limite anthropologique ;

Sur le corps limité le corps illimité
par corporéité.⁶

Nous pensons alors à ce qu'écrit Jean-Claude Pinson sur le matérialisme de Francis Ponge :

[S]i l'on pose que le matérialisme se définit sommairement comme le refus d'admettre l'inscription dans l'être d'un quelconque ailleurs, d'une quelconque dimension d'altérité échappant au principe explicatif de la matière, Ponge paraît bien un poète de l'impossible : que peut espérer une poésie pour laquelle toute réalité serait dépourvue d'aura et toute présence au monde réductible à des paramètres purement matériels ?⁷

Pinson postule qu'il est possible de considérer un « matérialisme de second degré » par le biais d'« une phénoménologie de l'appartenance (de l'être-au-monde) »⁸ dans laquelle « la conscience

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 79.

3 *Ibid.*, p. 80.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Bâillon clair*, in Guy Viarre, *Échéances du mort* suivi de *Bâillon clair*, *op. cit.*, p. 141.

7 Jean-Claude Pinson, « Le matérialisme de Francis Ponge », in *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 139.

8 *Ibid.*, p. 140.

[n'est pas] la catégorie déterminante »¹. Il nomme ce matérialisme « un “matérialisme de la différence” » qui interdit toute réduction de l'être au connaître, de l'être à l'objectivité, et du « décel [...] de la totalité de l'étant que postule l'ordinaire réductionnisme »². Ce matérialisme-ci est intéressant pour ce qu'il « autoris[e] la reconnaissance, mais en version “faible”, de cet “autre versant de la réalité” », et Pinson ne manque pas de préciser que sans cette reconnaissance, sans cet « appel », « il ne saurait y avoir de poésie »³. Pinson tente donc de démontrer l'adaptabilité du matérialisme pongien au concept d'habitation poétique du monde heideggerien. Si Ponge semble ne pas aller dans le sens de Heidegger en refusant l'idée selon laquelle l'homme confère au monde un sens – pour Ponge « c'est la chose (*Ding*) qui existe d'abord “dans sa solitude inhumaine et [...] sa signification d'ustensile (*Zeug*) n'est qu'une couche seconde » dont il suffit « de museler en soi [la] voix »⁴ –, il permet tout de même une lecture phénoménologique de son œuvre dans laquelle « [s]on intuition d'un monde donné »⁵ induit en fait un isolement « hors du monde d'une conscience pure, un sujet constituant » : lui-même, à travers sa description des choses⁶. Cependant cette idée – attribuée ici à Sartre – détourne, selon Pinson, le sens de la poésie de Ponge en lui cherchant à tout prix une issue phénoménologique. L'auteur préfère alors la lecture d'Henri Maldiney qui « interroge l'œuvre [...] à partir d'elle-même et non à partir de thèses philosophiques préalables »⁷, et qui est moins incompatible avec l'œuvre de Ponge dans le sens où sa phénoménologie tente moins de travailler à partir du sujet et de la conscience⁸. Pour Maldiney donc, il ne s'agit pas de voir un sujet pongien face à un objet, mais un homme, « “jouant de la parole, [...] entr[ant] comme acteur dans le jeu du monde” »⁹. Ici le matérialisme radical de Ponge se voit diminué par une reconnaissance du monde sensible (donc une appartenance), et l'attribution d'un caractère affectif : le sens n'étant pas tourné vers la connaissance – la gnose –, mais bien vers le « “pathique” » – différent du « “patheux” » lyrique que condamne Ponge –, il a pour corrélat une approche du monde par « une “tonalité affective” » (« *Stimmung* ») qui concerne toute conscience, tout existant, habitant le monde¹⁰. D'après Pinson le « “pâtir” » permet au matérialisme de Ponge de « mettre [...] en évidence l'appartenance par laquelle l'existant est enraciné dans le monde », et de « reconduire l'homme non à la conscience comme sphère du sens et de la certitude, mais au sol primordial de

1 *Ibid.*, p. 144.

2 *Ibid.*, p. 141.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 142.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 143.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 144.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

l'appartenance »¹. Pinson insiste encore sur l'habitation du monde chez Ponge en montrant que celle-ci est forcément une habitation de la langue – il n'y a « pas de “hors sens” » –, et donc que le matérialisme de Ponge, admettant « une réalité “hors langage” » (puisqu'il est « “le monde muet est notre [...] patrie” »), ne peut en fait sortir du langage². « Il ne peut pas ne pas “vouloir-dire”. »³ Donc son matérialisme est une habitation du monde et un dire du monde ; il ne s'agit alors pas d'un pur textualisme réfutant le « hors texte », l'altérité. Le matérialisme ainsi considéré a à voir avec le mystère du monde et peut être dit « négatif »⁴. Il n'est en rien « réaliste » – il ne cherche pas à « poser l'identité du réel et du rationnel »⁵ –, ni « idéaliste » – c'est-à-dire suivant un régime spéculatif –, il est une « résistance du réel au rationnel, au logos » pour celui qui parle⁶. Cette résistance contre laquelle le poète n'est pas totalement démuni est ce qui fait dire à Ponge que l'homme peut comprendre que « “les choses existent justement parce qu'elles sont – et restent toujours – incomplètement réductibles à son esprit” »⁷. La proposition de Jean-Claude Pinson est donc qu'il existe un matérialisme « ouvert », « négatif », permettant au poète d'aller à la limite du monde et du sens, « dans la nuit du logos », jusqu'« au niveau des RACINES », là où le poète peut « retrouver la “turbulence première” [...] de la matière et du logos »⁸.

Mais si cette nuance quant au matérialisme peut nous aider à analyser celle qui est à l'œuvre chez Viarre, ne peut nous échapper que le propos de Pinson est en fait une résolution volontariste de la fracture initiale de la Matière et de l'Esprit, résolution qui ne peut déboucher que sur un idéalisme en poésie, un retour (s'il en fut jamais) au langage pur de l'Un. Il semble que la posture la plus réaliste pour un poète consiste en son indécision à choisir entre une conception radicale du monde et de la poésie – donc réductrice puisqu'au mieux conservant la séparation de l'Esprit et de la Matière, au pire l'accentuant –, et une visée utopiste, obscure, qui remet la poésie dans son idéalité originelle : la recherche de la source – falsifiée comme nous l'avons vu, et surtout, sue comme telle, ce qui rend impossible tout retour en arrière sauf au prix d'un déni tel que la poésie s'en verrait probablement lourdement affectée. Dans l'œuvre de Viarre il y a une indécision quant au *choix* de la poésie ; pas de programme, pas de recherche – ou quête (ontologique) –, ni de stase. C'est cette faiblesse avouée qui rend compte d'un mouvement singulier dans la poésie de Viarre, un mouvement jamais décidé qui passe par le corps et la mort et en fait le lieu de l'indécision. Ceux-ci sont primordiaux dans la lecture matérialiste de la poésie de Viarre, étant donné que ce n'est pas son

1 *Ibid.*, p. 145.

2 *Ibid.*, p. 147.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 150.

5 *Ibid.*, p. 149.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 150.

8 *Ibid.*

écriture en elle-même, dans sa forme, qui témoigne de l'intérêt pour la matière, mais le *dit*. Meschonnic établit cette nuance quand il compare Guillevic à Ponge : « [L]e mot de Guillevic est la *matière*, là où celui de Ponge est l'*objet*. »¹ Car l'objet est bien ce qui précisément amène une objectivité en écriture, et Viarre se distingue de cette pratique en se plaçant au-dessus des objets, au niveau de la matière. Si de son côté « Ponge cherche plutôt à dissocier les choses, à trouver ce qui rend la chose singulière, ce qu'il appelle sa qualité différentielle »², et s'attache à faire disparaître autant que possible le sujet humain du texte³, Viarre ne peut faire abstraction de la relation de l'Esprit et de la Matière. Entre cette dernière et le poème, il y a inévitablement un sujet présent. Là où la réflexion sur la matérialité de Ponge et de Viarre se rejoignent, c'est au niveau du sujet et de son traitement : leur écriture ne se fonde pas sur un statut préétabli, traditionnellement, du sujet. Ce sujet est récusé : négation pour Ponge, dévalorisation pour Viarre⁴. Car Viarre *part* bien d'un sujet lyrique (lui qui a assimilé l'œuvre de Rilke) pour le transgresser progressivement : « Lyrique par défaut. »⁵

La matière passe donc au crible d'une indécision. Le poète et le dire poétique ne font pas de choix – d'être au monde ou de le refuser. Plus spécifiquement il s'agit d'une indétermination quant au statut d'être de la matière. Le traitement de la matière dans l'écriture de Viarre est à voir dans le rapport instauré entre le monde et le corps. Il convient d'observer dans les images du poète que le monde n'occupe plus une place centrale, habitable, mais qu'il devient le simple entour d'un corps dont l'exploration interne importe plus que tout. C'est lui, le corps, qui indétermine l'existence de la matière dans la poésie de Viarre, notamment à cause d'un entremêlement du vivant et du mort qui fausse les perspectives communément applicables à l'existence ; comme approche sensible du monde, le corps ainsi dévalorisé, méconnaissable, renverse la commune habitation-poétique-du-monde, si fondamentale, depuis Hölderlin en passant par Heidegger. Cette inclinaison à focaliser le point de vue poétique sur le corporel, qui plus est sur celui, unique, du poète lui-même – et même plus que *sur*, on est *dans* –, trouve son origine dans une tradition dont l'œuvre la plus remarquable, pour les contemporains du second XX^e siècle, est sans doute *Extraits du corps*⁶ de Bernard Noël, parue pour la première fois en 1958. De celui qui « *cherchai[t] à écrire le parti pris du corps* »⁷, à

1 Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, op. cit., p. 217.

2 Sydney Lévy, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1999, p. 33.

3 « “[S]i j’ai un dessein caché, second [...] c’est de ne pas décrire l’homme” », citation tirée de *Proèmes*, *ibid.*, p. 21.

4 Notons que l'élimination du sujet chez Ponge est une tentative qui échoue selon Sydney Lévy : « En fait, derrière son parti pris des choses, se profile toujours un sujet engagé, un sujet de la connaissance, que ce soit l'auteur ou le lecteur », *ibid.*, p. 134. Voir aussi toute la conclusion « Sorties », *ibid.*, pp. 133-135.

5 Guy Viarre, « Récrit », in *Descriptions du petit*, op. cit., p. 22.

6 Comme édition de référence, nous utilisons celle qui a paru chez Unes en 1988. Bernard Noël, *Extraits du corps*, Unes, 1988.

7 *Ibid.*, p. 8.

« donner un corps à [ses] mots et des mots à [son] corps »¹, l'on peut espérer dégager certains motifs et spécificités poétiques qui chez Viarre ne sont pas restés lettre morte.

Dans la poésie de Viarre il y a tout d'abord une sortie de l'être de la temporalité, ce qui a pour double conséquence de généraliser l'homme, de le figer dans son essence, mais également de le dérouter hors de la marche du monde :

Haine du temps
entier de temps
on n'est pas rappelé non
rabot inverse²

C'est l'homme lui-même qui s'empare du temps, du moins qui souhaite inverser la répartition des forces. Et cela il ne peut l'espérer que par la haine, la défiance et le mal, mais aussi par un abandon total d'un quelconque sens de la vie :

les hommes regardent le temps et espèrent qu'ils n'en sont pas
ni substance ni principe ou principe³

Et dans cette disposition, l'homme est impensé, il est réduit à son corps, à ses membres qui échappent à la conscience. Dès lors un sens paradoxal se met en place, comme immanent du corps. Le corps se voit plongé dans une immobilité, celle de sa conscience sans doute – l'homme pensant et pensé est immobile –, et se voit en même temps augmenté d'une autonomie de mouvement ; on voit l'apparition d'un nouveau corps, totalement corporel, fait de chair et d'os, un corps impensé, séparé de l'individu raisonné, le même que Noël décrit dès les premières lignes des *Extraits* : « Le buste est un assemblage d'éléments mobiles et d'éléments immobiles. »⁴ Au cours de ce processus, de cette réorganisation organique, le sujet poétique est anonymisé, neutralisé pour mieux montrer les mouvements internes du corps, de ses composantes : « Les membres savent ce que c'est // l'impensé »⁵ Chez Noël aussi chaque partie du corps est douée d'action : « Les gestes se poursuivent à l'intérieur de la poitrine, comme les cercles sur l'eau. Et le cou se prolonge loin dans le corps »⁶ ; et lorsqu'un possessif est mentionné, il semble tout de même que le sujet pensant soit dépris du membre qui agit : « Ma tête se penche vers un lac d'argent lisse [...]. On me trépane

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Échéances du mort*, *op. cit.*, p. 56.

3 *Tautologie une*, *op. cit.*, p. 60.

4 *Extraits du corps*, *op. cit.*, p. 19.

5 Guy Viarre, *Pire*, Fissile, « Collection pire », 2005, s.p.

6 *Extraits du corps*, *ibid.*

pendant que mes jambes s'allongent, s'allongent, perçant des nuages. »⁷ On se rend compte que la vie se ramasse tout entière dans le corps, à l'intérieur ;

On est immobile : on laisse le devant bouger parmi nous¹

C'est précisément avec ce *parmi nous* que l'on comprend que c'est dans le corps que se polarisent les questions quant à l'être et son sens, que toute notre attention doit se recentrée sur lui. Le poète doit alors adapter ses sens, notamment celui de la vue tant consacrée en poésie ; ici elle prend la forme la plus abstraite qu'on puisse lui donner, celle d'un œil intérieur coupé de la raison. Il faut constater, observer, sans transposer les phénomènes en images métaphoriques. Ce que présentait déjà Noël en détournant l'utilisation du paysage, par excellence l'élément concrètement observable et transmutable en images poétiques – on trouve dans le romantisme par exemple, avec le paysage-état d'âme, un thème où le dehors est dénaturé en partie par sa mise en rapport avec un dedans qui l'assimile, mais dans ce rapport les deux parties *échangent*. Dans l'écriture de Noël, tout est au fond, à l'intérieur, et le noir du corps dans lequel le mot lui-même est pris n'autorise pas un rapport symétrique – et même rentable, en terme d'images – avec un extérieur, un dehors :

Ma peau n'est plus que l'ombre d'un ciel de peau _____
et qu'est-ce, à l'horizon, sinon les os laissés pour compte d'une vieille présence ? Ou bien le mirage de moi en moi ?²

Le troisième œil rivé sur le fond du corps ne semble proposer qu'une cataracte sur le paysage autrefois objet de contemplation. « Il disait : “Le dehors est dedans.” / “Le visible est du mental” disait-il aussi. »³ L'œil est pris dans un bouleversement organique qui ne lui laisse plus comme seule fonction que l'observation des faits intérieurs. Viarre quant à lui parle du « foin rentré du regard »⁴ et de l'« œil précis et perdu l'invention pour cause »⁵. Le nouveau corps ainsi perturbé, effondré en son sein et donc réorganisé est sans doute cette invention qu'évoque le poète. Invention que l'exercice d'une autre vision permet : « il y a invention je ne vois rien j'y vois »⁶ L'invention d'un autre corps, c'est aussi peut-être conjointement l'élaboration d'une autre écriture ; et à partir des aléas de la nouveauté, tantôt le poète voit – espère –, tantôt il s'aveugle – désespère. C'est peut-être le sens du fragment suivant, où la secrète empathie pour la figure de l'aveugle témoigne d'un intérêt

7 *Ibid.*

1 *Tautologie une, op. cit.*, p. 136.

2 *Extraits du corps, op. cit.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Tautologie une, op. cit.*, p. 26.

5 *Le museau mis, in Tautologie & autres textes, op. cit.*, p. 91.

6 *Ibid.*, p. 99.

profond pour les choses invisibles et profondes, que métaphorise l'image des cailloux plongés dans l'insondable couche de neige – élément qui participe souvent de l'insondable chez Viarre :

entendre remuer le chant des cailloux de l'art dans la neige et la bouche construite

sur le devin de l'aveugle près de la fenêtre une
primevère est-ce bien cela lui chuchoté-je à l'aveugle¹

Autre étape capitale dans l'appréhension de ce corps, la fragmentation, le morcellement. L'intimité méconnue que le poète veut découvrir s'accompagne d'une écriture qu'il doit trouver : que le mot ait la forme du corps². Voilà également l'un des sens du titre *Extraits du corps* ; le corps de texte, que l'on voue à la discontinuité, à un épiluchement méticuleux. Le vers apparaît alors chez Viarre comme une fulgurance, une note d'observation qui en un trait dit la chose entrevue : « le corps cadastral du cadavre »³ Le détachement de chaque partie du corps s'opère dans un processus plus général de dévoration du corps par lui-même. Comme la science dure a établi qu'aucune information ne se perd, et qu'au contraire il y a conservation, Viarre tient un corps cyclique et protéiforme dont la mécanique de dévoration et de rejet est entièrement construite autour du principe de chute. Noël souhaitait voir un corps réductible, mais l'impossibilité d'une telle mutation était justement transgressée par le mot qui, à défaut de prouver, inventait cela même dans une tension inévitable entre le réel et la littérature. Ainsi :

La bouche ne veut pas se retrousser jusqu'à l'anus. L'œil ne veut pas se glisser dans le sexe,
alors chacun tente l'impossible pour jouir indépendamment et ne pas regarder le vide
A l'intérieur, la chute continue.⁴

Guy Viarre poursuit l'écriture de la chute observée chez Noël, et comme chez ce dernier, il témoigne d'un corps criblé de trous, dont chaque nouvel orifice permet l'intensification d'un déséquilibre interne :

Puits chargeur de dents

érable que toutes déposent sur leurs ventres et nous aux latrines intensément comme pendant la
guerre

on hèle se passer quelque chose
prête à pénétrer penser trou⁵

1 *Tautologie une, op. cit.*, p. 42.

2 Sans que le mot *soit* la chose, la littérature étant entièrement fondée sur cette asynchronie entre le moyen et l'objet. C'est d'ailleurs de ce fondement que provient le dynamisme des arts.

3 *Le museau mis, op. cit.*, p. 113.

4 *Extraits du corps, op. cit.*, p. 24.

5 *Tautologie une, op. cit.*, p. 75.

Le mouvement de chute est infini dans la mesure où il est constitué en moteur de l'écriture. La tombée des morceaux doit être toujours réitérée : « la séparation cela et j'écris cela »¹ ; car il faut toujours *garnir, remplir* le sac – d'os – de la réalité pour déjouer l'illusion d'une vie sans mort, pour faire reconnaître le cadavre qui pointe toujours-déjà au dedans : « détresse réelle morcelable tangible à mettre dans un sac le tout et le / lester infiniment »² Dans la prise de note rapide, Viarre semble toucher de plus près à la résolution que Noël contournait. En ajustant sur le point de vue interne, tourné vers l'intérieur du corps, un langage concis, détaché de toute dimension narrative – ce que ne font pas toujours les *Extraits* que la description occupe largement –, Viarre figure dans son mot, sa page et sa syntaxe « la séparation des organes errés »³. La pullulation des notes, des bribes de mots dans les nombreuses pages de ses manuscrits informent véritablement une poétique de l'observation et du non-savoir inorganisé qui, d'un point de vue métaphorique, ressemble sûrement au charnier interne que le poète tente de décrire. Cette réussite quant à l'approche poétique de l'image de la chute intérieure, fait écho à la mécanique de la discontinuité qui agit dans l'œuvre de Viarre – mais à un autre niveau que l'on se propose d'étudier plus loin dans notre étude.

Si l'écriture de Viarre fait preuve de discontinuité, il convient de dire que l'image du corps ainsi faite – morcelée – amène à prendre en considération une unité de l'existant, un « esseulement » où l'être est paradoxalement confronté à sa nature schizophrénique, à son impossibilité : la cohabitation du vivant et du mort. Le mort qui vit avec le vivant à l'intérieur sont un, et l'illusion que l'un se distingue de l'autre – qu'ils soient deux – provient du fait que l'on n'a jamais reconnu la part morte du corps, de l'existence. Il faut donc passer par une découverte de l'*autre* que la connaissance et la raison universelles ne peuvent se représenter – pour le moment, c'est sans doute le souhait du poète que cette étape soit transitoire – que comme une seconde existence – forcément envahissante, agressive. Donc un poète comme Viarre travaille l'image de cette altérité. À l'image du *robot inverse*, il montre que le corps advient à lui-même en se réduisant. Autrement dit, pour atteindre le centre vif du rapport entre vivant et mort, il faut en venir à considérer vraiment le corps, et donc en montrer la nouvelle forme. La poésie de Viarre braque alors une lumière sur le corps à montrer comme nouveau, mais surtout comme un. Sa nouvelle formation se constitue dans la réduction, dans la diminution de la vie : le poète montre alors la douleur – et non la souffrance, car il s'agit ici d'une douleur commune à tous les hommes, et non d'une douleur subjectivée, formulée

1 *Le museau mis, op. cit.*, p. 119.

2 *Ibid.*, p. 116.

3 *Ibid.*, p. 103.

comme un choix. « On se frotte à un fer toujours / on devient seul [...] »¹ La douleur est exprimée chez Viarre notamment par la blessure et la souillure :

La vie la légère l'user la taire la telle
l'urine l'uriner sur
la fesse saine la langer
l'infectée la jeter
repousser l'injure et le pus.²

Mais aussi par la violence tournée vers soi où le Je est clamé pour mieux en montrer la faute : « je me fends je me pends je suis le tout et le défaut de / la foi fissurée entre les doigts comme plâtre »³ ; et pour mieux le détruire : « je suis le ceint / et l'effondré. »⁴ La réduction du corps s'accompagne aussi d'une réduction de la lumière, mais de façon ambiguë. Car si le projet de Viarre est d'octroyer au corps plus d'obscurité – celle du cadavre, pour mieux le faire reconnaître –, celle-ci est ressentie comme une lumière – étrangement noire et éclairante. Cette lumière paradoxale présente un corps pour l'heure profondément séparé, scindé, et l'on comprend mieux ce qui a marqué Viarre à la lecture du livre de Salah Stétié, *Inversion de l'arbre et du silence*⁵. La cohabitation de l'obscurité et de la lampe engendre un rapprochement élémentaire entre la gelure, le froid, la chaleur et la lumière. Chez Stétié on observe la souillure de la poésie où le « Je, avivé du sens » est un « Outil d'une lumière / Servante sous les mouches »⁶. Dans son élémentarité c'est le froid qui « rature une étoile enrésillée / (Advenue à la déchirure de la lampe / Pour sauver la lumière :) »⁷, le froid toujours-déjà un composant du feu : « Le froid muettement / D'avant (après) le nœud des lampes, flamme / En cette lampe par ces nœuds déliée »⁸ C'est la même réunion élémentaire qui fait dire à Viarre : « aime ton feu pour sa neige »⁹

Une fois le corps déployé, Viarre montre la solitude qu'implique ce retour à soi, ce recentrement sur son corps, ce « chacun un solitude » nécessaire à l'écriture, qui est la « mesure pour dire »¹⁰. À l'instar de Patrick Wateau qui fut une influence majeure de Viarre¹¹, « C'est un seul qui parle à un

1 *Devant le sel, op. cit.*, p. 30.

2 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 53.

3 *Tautologie une, op. cit.*, p. 36.

4 *Devant le sel, op. cit.*, p. 15.

5 Comme nous l'a appris Hugo Hengl, proche de Guy Viarre. Salah Stétié, *Inversion de l'arbre et du silence*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1980.

6 *Ibid.*, p. 23.

7 *Ibid.*, p. 13.

8 *Ibid.*, p. 8.

9 *Tautologie une, op. cit.*, p. 32.

10 *Ibid.*, p. 34.

11 Outre ce que l'on peut déceler directement dans l'écriture, nous savons par Jean-Pierre Sintive, fondateur des éditions Unes, que les deux hommes ont beaucoup échangé.

seul »¹ qu'il faut expliciter, car c'est à ce moment que l'on peut saisir ce nouveau rapport au corps, cette naissance advenue dans la mort de l'être. « Comme on prend le relais d'une destruction naître »² ; « On part de ce qui est perdu »³. Ce rapport au corps est montré par une étroitesse, une difficulté à se maintenir dans le corps pour celui qui encore pense ;

Je suis coincé dans mon épaule dans mon sable
en sursis

dans mon épaule jamais atteinte.⁴

Et voilà la vie empêchée quand on sait qu'« il faut avoir la tête sur les épaules pour être [...] »⁵. De plus cette épaule, partie du corps impensée, fait partie de l'enveloppe du corps en première ligne de la diminution, de la douleur due à la complexité de la lumière et de l'obscurité :

Et plus maigre le coup d'épaule
contre le jour contre
toute forme de jour
de tant de faim de reconnu de tout
et tout si jour encore.⁶

La vie se ramasse dans le corps : « Vécu : vous les visages entrés rentrés »⁷ L'enfermement s'empare aussi de la parole qui « [...] entièrement / arriérée garde le sac / connaît l'occupation du sac »⁸. Alors c'est la mort seule qui peut prétendre dépasser la limite du corps. Par elle on éprouve les limites, les parois de la vie en les heurtant, en s'y blessant : « Mais jouir seulement des limites de l'être / et du tapage. »⁹ Mais il faut reconnaître cette mort, la reconnaître comme l'autre versant de la vie et du corps. Ainsi l'on est scindé, fatalement puisque la pensée d'une unité corporelle et existentielle n'est pas encore possible : « On se sépare »¹⁰, « toujours on se scinde »¹¹ Cette mort serait ostentatoire, elle pousserait dans le corps et le dire poétique ne pourrait alors que montrer ce qui apparaîtrait comme une tentative de déchirement, de séparation complète – car la mort à la différence de la vie tenterait toujours de sortir du corps, de le pousser de l'intérieur :

1 Patrick Wateau, *Par argument de mort*, Draguignan, Unes, 1999, p. 46.

2 *Échéances du mort*, *op. cit.*, p. 13.

3 *Pire*, *op. cit.*, s.p.

4 *Échéances du mort*, *op. cit.*, p. 27.

5 *Tautologie une*, *op. cit.*, p. 37.

6 *Devant le sel*, *op. cit.*, p. 13.

7 *Échéances du mort*, *op. cit.*, p. 21.

8 *Ibid.*, p. 24.

9 *Devant le sel*, *op. cit.*, p. 36.

10 *Finir erre*, *op. cit.*, p. 13.

11 *Ibid.*, p. 15.

L'état d'étant est l'état de gueule.

De ce côté-ci de la mort. Du côté qui perce.¹

Sans doute cette distinction est limitée, car le cadavre ne pousse pas tant à l'intérieur pour sortir que pour éprouver les limites corporelles. Et en ceci, connaître notre part morte amplifierait la connaissance de notre propre unité – corporelle et psychique. C'est pourquoi l'expérience de la limite, de la paroi, du mur – un lexique varié recouvre cette image – apparaît souvent dans les textes de Viarre, et certainement a-t-elle à voir avec l'expérience du monde ; l'enfermement corporel pouvant entrer en comparaison avec l'enferment dans le monde. « Mur réconciliateur. Mange ta viande »² ; par le choc commence la connaissance. La douleur ouvre au principe de dévoration, de chute, de fragmentation nécessaire à la venue d'un corps nouveau intégrant complètement sa part détruite. Le poète explore sa corporéité et sa langue, autrement dit l'incompréhensible. Et comme ces mots concluent *Le livre des parois* : « quand je ne comprends rien. / sinon comme une épave. / échouée dans les parois »³, nous revient la mort d'Ulysse aux confins du monde, qu'imagina Dante quelques sept-cent ans avant Guy Viarre⁴. On est d'ailleurs frappé par les ressemblances avec le texte de Wateau, écrit au même moment, où la représentation de la mort – le cadavre – pousse les limites de l'être, tente de dépasser l'enveloppe charnelle : « Cadavre aussi entre les omoplates, / cadavre au milieu des membres, / au front, / à toutes les extrémités des doigts [...] »⁵ Viarre aussi montre les mouvements du cadavre, ce qui dedans rue :

Parler d'impondérable mort
parler systématiquement
à quelqu'un à quelque chose
à tout de lui qui rue.⁶

Ce qui remue violemment :

Bourrasque ce corps
des pertes on n'attend pas
il y a il y a

1 *Ibid.*, p. 8.

2 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

3 *Le livre des parois, op. cit.*, p. 83.

4 Par ailleurs, Patrick Wateau voit dans le récit de la mort d'Ulysse une limitation de l'exploration poétique par Dante : aller au-delà des colonnes d'Hercules c'est aller au-delà de la syntaxe, cependant, « même vouée au naufrage, l'initiative radical du grec permet à ses compagnons de déborder le renoncement ordinaire », in *Semen-contra, op. cit.*, p. 30.

5 *Par argument de mort, op. cit.*, p. 16.

6 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 50.

des témoins de tout ça
non n'entre pas entre.¹

Viarre a la volonté de faire du corps une guerre entre sa vie et sa mort, un lieu dont on peut dire : « Parité – déchiquetage »², où « Les points de friction [sont] / de partage »³. Quand Wateau écrit qu'il y a « comme d'autres doigts entre les ongles et les doigts »⁴ qu'il y a un « Corps dépassant un peu les dents, / un peu serré »⁵, une « Peau soulevée avec une autre peau »⁶, Viarre acquiesce et voit qu'« Autre chose dégénère dans la main / comme un bec »⁷, que pour « L'homme : sa jambe est très profonde »⁸, et que c'est peut-être là qu'il faut voir la vraie existence, méconnue, enfouie :

L'existence donc
comme un os supplicié
qui va debout dans l'homme
en mendiant la tempête.⁹

Mais si Viarre origine la cohabitation de la vie et de la mort et les voit comme égaux,

Dès la lumière

il a fallu un hors

un os fut confié à deux

la direction ET l'arrestation¹⁰

il semble que le poète se porte plus volontiers vers le cadavre dans la mesure où celle-ci est bien plus méconnue que le vivant. Comment passer sous silence un phénomène si extraordinaire, si douloureux qu'on ne peut pas ne pas le sentir ? et qui apparaît en définitive très commun, coutumier, si tant est qu'on parvient à le voir. « Un *autre* émerge dans mon ventre sans être venu de l'extérieur »¹¹ écrit Noël, et Viarre exulte : la mort dans la vie est quotidienne, et on ne le sait pas. On la *fait* tous les jours sans la voir, et elle est certainement la tâche la plus compliquée pour l'homme, la plus difficile à accepter, celle qui montre que le corps, de son vivant, est aussi un

1 *Ibid.*, p. 61.

2 *Pire, op. cit.*, s.p.

3 *Ibid.*, s.p.

4 *Par argument de mort, op. cit.*, p. 12.

5 *Ibid.*, p. 14.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 29.

8 *Ibid.*, p. 34.

9 *Devant le sel, op. cit.*, p. 38.

10 *Pire, op. cit.*, s.p.

11 *Extraits du corps, op. cit.*, p. 21.

cadavre. Surtout que la mort est pour Viarre la possibilité d'un infini, d'une indécision sans fin : « Comme j'ai vécu je veux mourir en pente / et vraiment crû »¹ La mort représente le feu éternel que le poète aurait lui-même allumé ; le poète mis sur un bûcher brûlant d'une flamme allumée par lui, différente du feu originel :

Je ne cherche pas la lumière
la native incapable insuffisante
toujours en tête je lui oppose
le silex²

Il s'agit d'une mort vraiment éternelle, d'un Mal complet qui n'envisage aucun salut puisque le poète a conscience qu'il n'y a qu'une mort, qu'« on ne nourrit qu'un seul bûcher »³, et qu'il fait le choix de mourir éternellement. C'est un des sens du titre de son livre-poème *Finir erre* : comme ces vers cités précédemment, « la direction ET l'arrestation », le poète *s'arrête*, il *finit* sa vie, et pourtant continue sa mort comme s'il s'agissait d'une vie, en errant. C'est à ce moment précis que le poète a vraiment « sa bouche deux fois terrestre »⁴ qui lui permet « Sur le bûcher [de] parle[r] encore du monde »⁵ Dans cette poésie la mort est complète, elle est ce que l'on sait communément – une finitude –, et également un commencement, noir, négatif. L'errance due à une mort implacable sort le poète de la marche du monde ; il est singularisé, à l'instar d'Orphée, peut-être, par son expérience exceptionnelle d'un aller-retour dans la mort. Comment qualifier celui qui n'est pas censé revenir dans le monde ? La situation du poète le place dans un entre-deux, une errance qui témoigne encore de la possibilité de mouvement, mais aussi d'une inadéquation à faire corps avec le monde vivant. Le « commencement » apparaît non pas comme une renaissance, mais bien au contraire comme une dégénérescence⁶. Et le poète, se sachant hors de la vie et de la communauté de ses semblables, voit les réminiscences de sa nature s'estomper. C'est ce qui crée un mouvement singulier dans l'œuvre de Guy Viarre, car la mort bouclée sur elle-même étend sa finitude comme nous venons de le dire. Et il semble que ce ne soit que dans ce rapport entre le corps et la mort où le corps n'est plus tout à fait le même – il devient cadavre –, et où la mort n'est plus tout à fait la même non plus – elle ne finit rien, au contraire elle est un commencement –, que le sens poétique advient : il est contraire à lui-même, mais peut prétendre aller aux limites du corps quitte à ne se confiner qu'à lui. Alors il n'y a pas d'habitation poétique, il n'y a même pas de monde semble-t-il,

1 *Devant le sel, op. cit.*, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 23.

4 *Ibid.*, p. 59.

5 *Ibid.*, p. 52.

6 Au sens premier du terme : « Per[te] [des] qualités et [de] la vigueur originelle de sa race ou de son espèce », article « Dégénérer », in *TLFI* [en ligne], *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9g%C3%A9n%C3%A9rer>, [consulté le 16 mai 2019].

il n'y a qu'une vue portée sur les tréfonds du corps. Viarre réussit à faire des poèmes à la mesure de ce rapport intime¹ ; dans le fond du corps il y a des phénomènes, liés à la petitesse, à la découverte infime mais bouleversante car en contradiction avec les croyances de la vie. La brièveté de ses textes témoignent de cela :

De ta mort à ta mort
braque ta pesanteur
c'est l'éclairage.²

Cependant l'on s'aperçoit que ce mouvement vers le corps n'est pas tout à fait un devenir, mais qu'il est un état du corps toujours-déjà présent. Le geste poétique qui a pour visée de nous le montrer, provoque quant à lui un dire prospectif. Lorsque l'on a pris conscience de cette forme, de cette possibilité du corps à repousser ses limites, le poète peut avancer un humble *vouloir*, comme s'il disait : « prochainement, voilà ce qu'il faudra faire. » Et c'est dans cette mesure que se déploie une sorte de genèse, de nouvelle origine du monde dans laquelle une habitation poétique est possible. Mais il faut bien comprendre qu'elle n'est pas encore. Comme tout part d'une réfutation, d'une attaque et d'une souillure de la poésie, Viarre veut voir un monde qui part de ces principes, et même une pastorale maudite, ayant comme fondement cette découverte sombre que la vie et la lumière ne sont pas ce que ce que l'on a cru :

Je ne veux pas que la neige s'attarde
il me faut les vicissitudes
l'esclandre conséquent
la paysannerie repartie de tout.³

Et dans la possibilité d'un autre commencement se manifeste avec puissance l'indécision, l'incertitude que nous évoquions. Le mariage du Ciel et de l'Enfer de William Blake ne se fait pas ici. Viarre croit à une nouvelle origine du monde, mais encore prise dans la dialectique et la morale chrétienne⁴. Et il ne peut rapprocher les deux ou les séparer, il ne peut choisir vers laquelle des deux directions il faut aller. Il fait le constat d'un monde empêché, ramassé tout entier dans le poète lui-même empêché, immobilisé, qui peut être chanté poétiquement mais qui souffre de ce chant :

1 « il faut descendre dans l'organe s'orienter se taire », *Tautologie une, op. cit.*, p. 70.

2 *Devant le sel, op. cit.*, p. 26.

3 *Ibid.*, p. 46.

4 Attachement à la morale qui est d'autant plus blessant que Viarre a tenté de le dépasser (dépasser son « enfance réactionnaire », Préface, *Tautologie une, op. cit.*, p. 12). Il l'évoque à travers des touches autobiographiques, qui ne dissimulent en rien la déception que lui a inspiré la religion, dans *June, op. cit.* On peut y lire par exemple : « Souffrira mieux de souffrir dans sa / chair. comme dans cela de passager. sera chrétien pensera au Christ Pur / à celui qui rachète le péché du mon- / de des hommes le temps de son acné », p. 25.

Si sont insignifiantes statues
sont décharnées oreilles
décharnées et ennuyeuses
infortunées au mythe et finissantes
bâchées porteuses d'un bois
mort donc d'un bois
j'en charge mes bras morts
et de l'injustice si sûre.¹

Viarre poursuit ici la pensée de Rimbaud : « Si le cuivre – s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. »² Le chant est dénaturé, son origine est aussi incertaine que celle du monde. On n'est pas surpris de lire ailleurs : « fatigué du bois de la raison car elle n'est de cette maison »³ Pourtant il chante ce monde qu'il voudrait connaître, et lorsqu'il chante toute chose se tourne sans surprise (car de façon assez lyrique) vers les hauteurs, vers le Ciel :

L'effacement le bouquet
serré sur l'orage.

Ces fruits portant
plus haut les mains du monde.⁴

Le Ciel chez Viarre est encore cet horizon rattaché à la terre :

Si les roses ne déforment pas le ciel
qu'est-ce que j'en sais
et le conflit
et la semence très humaine dans l'homme
et ma mort énorme depuis ta mort énorme.⁵

Mais le ciel se détruit lui-même, à l'image du corps et de la poésie tous deux scindés et dont les parties se dévorent, se font une guerre impitoyable : « La lumière aussi fait le choix / d'accroître et d'écraser le ciel / de l'immiscer et de le secourir »⁶ L'extrémité du Ciel est la terre, qui ne lui offre pas le corps, mais le retient. Car le corps est profondément lié à la terre, étant tous deux matière. Le corps ne peut se départir de sa propre nature, de ses « mensurations de terre »⁷. Il ne peut que rester sur terre, « N'ayant pas une preuve / acculé à la maintenance du ciel / condamné à planter quelque

1 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 39.

2 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 343.

3 Guy Viarre, *Restes noirs*, Fissile, « Collection pire », 2008, p. 37.

4 *Devant le sel, op. cit.*, p. 24.

5 *Ibid.*, p. 50.

6 *Ibid.*, p. 56.

7 *Ibid.*, p. 44.

chose »¹. Alors le corps pris entre les deux extrémités, le haut et le bas, choisit de ne pas choisir. Il tente d'accepter que là où il se trouve la trace du ciel et de la terre peuvent exister ensemble ; ils deviennent alors l'objet d'une expérience et pas une fin en soi. C'est ce qui fait dire à Viarre que « La destination n'a pas changé / ni la naissance. La bouche / rampe dans la bouche / avec la beauté des pommiers »² La destination du corps est le corps lui-même, toujours, et non pas le ciel inatteignable, non pas la terre dans laquelle le mort ne parvient pas à demeurer. Viarre montre alors qu'il faut se placer devant le divin – placer la poésie devant sa déité – pour réussir à aller à soi. Il s'agit alors d'accepter que le ciel et la terre n'ont rien de spécifique, qu'ils peuvent être « vus », éprouvés n'importe où. Le Ciel devient dans cette perspective le « ciel » « athée ». C'est pourquoi la chute d'un fruit, sa pesanteur dans la chute n'est pas différente de son arrivée, de son atterrissage sur la terre : à l'instar du corps, il n'y a pas fin, la chute et la non-chute sont maintenues : « Les fruits poursuivent leurs / paroles brûlées sur le sol »³ ; et rappelons que l'« On ne tombe pas pour tomber / mais le vide existe par tout / consolation par rien »⁴, qu'il n'y a que le corps qui importe, « on a nom peau et poids et mort », et « Rien ne [nous] fait tomber d'autre / rien d'autre [nous] relever »⁵. C'est l'une des interprétations que l'on peut faire de *Devant le sel*. Autrement dit, le poète est au-delà du divin, il l'a dépassé assez exceptionnellement. En effet, en tant que symbole, le sel est traditionnellement lié au Christ comme « protecteur contre la corruption », aussi est-il reconnu pour sa « vertu purificatrice et protectrice », et comme objet de communion fraternelle entre les hommes ; il est le « sel de la sagesse » ainsi que le symbole de « l'incorruptibilité. C'est pourquoi *l'alliance du sel* désigne une alliance que Dieu ne peut briser »⁶. Pourtant, le poète rompt avec ce lien, avec cette alliance. Et le titre *Devant le sel* rappelle immédiatement la condition de l'être errant : ni mort ni vivant, puisque n'ayant plus de lien avec le sel, il ne peut en ressentir ni les effets conservateurs ni les effets destructeurs⁷. Alors, le poète se coupe du divin, car ce dernier est sans rayonnement, son chant – la poésie – est corrompu, « n'a pas d'horizon remarquable »⁸ :

Ce sont soleil et ses malversations
 nous fiançons cette langue de chèvre
 c'est langue corrompue
 comme lapidation
 comme suffocation

1 *Ibid.*, p. 41.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 8.

4 *Finir erre, op. cit.*, p. 9.

5 *Ibid.*, p. 10.

6 Entrée « Sel », in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 992.

7 « Le sel est à la fois conservateur des aliments et destructeur par corrosion », *ibid.*

8 *Tautologie une, op. cit.*, p. 21.

dans le ciel trop lent
pour adouber en rien.¹

Il s'agit d'une tentative d'échapper à Dieu. Viarre rappelle qu'il faut « arborer / à chaque doigt le pacte de sel / et faire tourner / la lamentable possession »². Alors pour en venir pleinement au corps, pour s'écarter du pacte de sel, il semble que l'humilité la plus complète soit le seul moyen d'y parvenir. Puisque dans le corps il y a « la tempête mendiante »³, il faut honorer ce trait qui le compose. Il faut mendier et patienter, trouver cela même dans la littérature ; apprendre de la mendicité : « je lisais du mendiant » car « ce ne sont pas les gestes qui sauvent ni qu'on sauve »⁴. On peut voir « loger liberté et innocence » dans la « musique mendiante »⁵, on peut arriver à cela si l'on sort aussi de l'idéalité ; la poésie est alors l'expression du « banal », et une « souillure » relative, une dévalorisation de la dimension salutaire de la poésie :

Car il n'est plus de règne
sinon de ces copeaux
époustouflant les doigts
de leur beauté quelconque.⁶

Les mots maniés par le poète sont encore chargés d'une force exceptionnelle, mais à la différence de ce qu'en disait Aimé Césaire, ceux-ci ne se confondent plus dans une entreprise extraordinaire et supérieure – autrement dit idéalisée : « Et c'est sur le mot, *copeau du monde*⁷, lèche secrète et pudique du monde qu'il [le poète] joue toutes nos chances... Les premières et les dernières. »⁸

Enfin, si l'esseulement dans lequel se retrouve le poète pose la question de l'altérité, il convient de montrer qu'il en est une particulière où le rapport à soi et à la mort est très intense. Il s'agit de l'érotisme. Bataille rappelle que le geste sexuel ne peut être envisagé sans un abandon « au mouvement dont la forme accomplie est la mort »⁹. La reproduction sexuée est selon lui l'un des « aspect[s], le plus compliqué, de l'immortalité de la vie »¹⁰. Cet érotisme nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où il implique un rapport à la mort qui questionne les limites du corps et de la morale.

1 *Devant le sel, op. cit.*, p. 32.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 *Tautologie une, op. cit.*, p. 22.

5 *Devant le sel, op. cit.*, p. 29.

6 *Ibid.*, p. 31.

7 Nous soulignons.

8 Aimé Césaire, « Poésie et connaissance », in *Tropiques* n° 12, janvier 1945, Fort-de-France, p. 164.

9 *La littérature et le mal, op. cit.*, p. 13.

10 *Ibid.*

Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent. Ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort.¹

Chez Viarre la femme peut représenter une certaine suprématie sur le divin. Par elle Dieu perd sa spécificité et se met à mendier : « Mais elle a la promesse des bris / et le sel mendie dans sa main. »² Pour autant Viarre ne sacralise pas cette femme, au contraire il consomme son amour à travers un érotisme déceptif et outrageant car il faut savoir « garder / des liens de ciel / et d'indécence »³ :

Là prise renversée nettement sur le siège séant de ce
pour quoi je viens lui mettre le boucan

laper l'étant une amie fracture
ce qui que quoi et zut où⁴

Dans le geste érotique, dans l'étreinte, il y a la recherche de l'étant, la tentative de dépassement de la solitude, « la négation de l'isolement du *moi* »⁵. Mais chez Viarre la femme est cette « visible victuaille »⁶ que l'on déshonore. Quand Viarre écrit « je ne disparais jamais avant de lui avoir fait l'amour et d'avoir laissé le jardin ouvert »⁷, il faut y voir une transgression du Jardin, de la pureté et paradoxalement de ce en quoi il voue ses espoirs, à savoir la mendicité : « [...] elle s'envoie / en l'air béante dans le jardin / où tout est seigneur / où tout est mendiant et sonneur »⁸ Le geste d'abandon est d'autant plus cruel que la femme aussi est en prise avec la solitude, que Viarre salit l'appel de l'autre :

l'air de danser de tourner sur elle-même tout cela était
réfléchi et d'y passer des nuits entières à répéter à
s'arracher les cheveux l'infini

de tourner sur elle-même de se souvenir
et de mourir ad hoc⁹

La femme ou la figuration de l'érotisme polarise toutes les contradictions, les difficultés à ajuster le chant à la marche du monde. « Parce qu'on se passe l'erreur avec / la bouche / on passe l'amour la haine avec la bouche. »¹⁰ L'érotisme implique vraiment le Mal en prenant part à la poésie. *La*

1 *Ibid.*, p. 14.

2 *Devant le sel, op. cit.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 37.

4 *Tautologie une, op. cit.*, p. 43.

5 *La littérature et le mal, op. cit.*, p. 13.

6 *Devant le sel, op. cit.*, p. 47.

7 *Tautologie une, op. cit.*, p. 50.

8 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 25.

9 *Tautologie une, op. cit.*, p. 41.

10 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 38.

bouche deux fois terrestre correspond à cela : l'érotisme associé au ciel et à la terre *dit* sa scission. Viarre voit précisément dans l'érotisme, dans la passion, la coupure entre ciel et terre :

La hache interrompt le plaisir de l'arbre
pour l'empêcher de succéder au ciel
la hache invente la passion.¹

L'érotisme est en fait la dernière représentation de la poésie partie du Mal, et montre la tension assassine qui l'anime. Dans cette disposition où le corps nie sa représentation commune, où le chant se coupe de l'idéalité et du divin on ne peut que constater une poésie blessée, profondément meurtrie qui se perd entre le mouvement et la fixité. C'est une poésie déceptive qui par certains égards ne débouche que sur le néant, le rien, puisque l'indécision qu'elle produit est totale : nul avancement, mais un blocage *en cours de route* : « Le sexe pendu vers le bas par la mort / pendu vers le haut par la mort. »² C'est le silence de la volonté.

Dès lors, l'on peut aller plus loin dans l'analyse de la poétique de Viarre, en questionnant son rapport à la négation : fait-elle système dans son œuvre ? ou est-elle totale au point de nier toute forme de systématisation ? Cette approche du néant par la poésie suscite également plusieurs questions quant à l'altérité. Si elle ne paraît pas irréalisable, il semble tout de même qu'elle soit largement entravée, et que l'indécision à l'œuvre dans l'écriture de Viarre agisse comme une force absorbante et réductrice, du fait que la négation induit une posture mouvante.

1 *Ibid.*, p. 35.

2 *Finir erre, op. cit.*, p. 29.

1.3. Une poésie de la négation

On est frappé à la lecture des livres de Guy Viarre par l'immobilité apparente du sujet poétique. Ou plutôt, de l'incertitude dans laquelle nous plonge le sujet lorsque, lecteurs que nous sommes, nous le *rencontrons*. La rencontre dans la poésie de Viarre est à l'image de l'Être, scindée. Deux et une à la fois, s'appelant et se repoussant. La rencontre est un heurt. La position du poète, meurtrissante, marquante, est difficile à tenir. C'est celle, dont nous avons fait l'ébauche, qui demande au poète de *vivre* sa mort – et nous disons bien « le poète » et pas seulement « le sujet » car comme le rappelle Cédric Demangeot, cette posture « a valeur de *signe écrit* »¹, elle est inséparable du réel qui « retourne le texte »² ; expérience poétique et expérience du réel convergent vers un même point, une même finalité. Mais avant ce point final marqué par « l'anecdote souveraine, terriblement totale »³ du suicide, le poétique et le réel s'éprouvent dans l'expérience de la langue qui rend explicite la nature double de la poésie de Viarre : « Guy Viarre ne refuse pas le monde. Même, à sa manière, qui est mortelle et tuante, il l'aime. Ou du moins s'y efforce. Avec un acharnement... de bête piégée. »⁴ La poésie de Viarre est tendue entre « *l'incarnation d'un impossible* »⁵ qui altère « son » monde, et l'invite universelle et communicative. « Quoique considérablement exilé dans l'expérience du pire qui est la sienne » nous dit Demangeot, Viarre continue « [à] tenir un corps », à avoir « un faible pour ce qui peut rester de saveur, d'épice désespérée au plat froid de vivre »⁶. Mais l'invitation, le partage de la vie – la coquetterie, le penchant pour les mots précieux et l'amitié – sera l'objet d'une analyse dans le troisième mouvement de notre présent travail. Si nous serons amenés à rapprocher les deux pôles – ce qui paraît de prime abord inévitable –, il semble que les isoler soit à la mesure de chacun ; le geste qui fait passer le monde et le corps « par le fil noir de l'écriture de la mort »⁷ est assez important pour être analysé seul, d'autant plus qu'il est celui qui *se montre* le plus explicitement dans les textes de Viarre – comme si à avoir tant été habitué à la lumière, l'absence de celle-ci était la chose la plus ostentatoire. Et cette « partie noire » de la poésie de Viarre est la plus agressive, la plus vive, elle aurait tendance à empiéter sur l'autre : « [Viarre] est – jusque dans son geste d'étreinte – celui qui sépare. Et qui peut avoir, autant qu'il l'aime, horreur de la vie : comme, désolidarisé, horreur de soi. »⁸

1 Cédric Demangeot, Préface, *Tautologie une*, op. cit., p. 10.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*, pp. 9-10.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 11.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

Il s'agit alors de dresser un portrait de cette partie noire de la poésie de Viarre. Et nous voulons montrer qu'elle s'inspire du néant, du rien : « Parole qui porte la marque de sa naissance : rompue – ruptrice. Et qui tombe – doit tomber dans ce qu'elle ouvre de trou. »¹ Ici la parole tombe dans le vide, dans le « vide au bout du vers – dans une dépression de sens »² ; la page ressemble à « ce *trait* – noir – qui *tire* comme le terme l'indique – et qui *barre*. Un segment de sens négatif sans direction – qui emporte tout pour déboucher sur rien »³. Dans ce mouvement, le poème, comme une flèche, « supprime la cible »⁴. C'est pourquoi la notion de connaissance en poésie, la connaissance de l'objet et du monde, pose ici problème. La poésie de Viarre (s') absorbe, (se) détruit, posant ainsi difficulté à la mise en place de l'échange, de la communication. Les deux questions que l'on se pose sont alors les suivantes : si le vers de Viarre ne ressemble pas au monde mais figure la négativité, la suppression⁵, quelle est alors la place de la connaissance et sa nature ? Et quels sont les moyens déployés pour rendre compte de cette connaissance (que l'on s'aperçoive qu'elle soit ou pas) ?

1.3.1. De la discontinuité

Les pages de Viarre nous interpellent immédiatement par ce qu'elles proposent visuellement et syntaxiquement. La page est blanche, presque vierge. Les textes rassemblés dans l'édition de *Tautologie une & autres textes* représentent bien la pointe du travail de Viarre, à la fin de sa vie, où la strophe à proprement parler laisse la place à une ligne (qui parfois chevauche – déborde – sur une deuxième ligne). Par ailleurs, la dénomination de « vers » nous dérange dans la mesure où la ligne ici tente de se confondre à la prose, tente d'inscrire dans une même *ligne* rythmique une voix et un sens directs et saisissants. La ligne instable, qui dans son débordement informe un chant bancal, inharmonieux, figure le *trait noir tiré sur le néant* qu'évoque Demangeot. Les trois textes réunis dans l'édition de Flammarion (*Tautologie une, Le museau mis, Devant le temps*, tous écrits dans le courant de 2001) présentent tous cette disposition du « texte » : îlot ou bloc flottant dans la page (pour reprendre l'expression de Royet-Journoud parlant des poèmes de du Bouchet). Si visuellement nous avons une impression de pauvreté dans cette économie resserrée à l'extrême de la page, on est en même temps marqué par l'ampleur des manuscrits qui, bien que condensés par l'éditeur pour des raisons que l'on connaît, nous laisse face à des centaines de pages. Rien que pour

1 *Ibid.*, p. 13.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 14.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

Le museau mis et *Devant le temps* où l'éditeur a choisi de regrouper trois « textes »¹ par page, il faut compter une centaine de pages. Donc envisageons le triple selon les manuscrits où une page comporte une unité textuelle. La pauvreté du texte (dans le cas de sa longueur) est alors rééquilibrée par l'ensemble plus important qui témoigne d'une méthode d'écriture, et donc d'une régularité signifiante qui invite à une lecture attentive de chaque unité textuelle. Aussi, sans entrer plus en avant dans le détail des textes, les formulations de phrases nous interpellent : déictiques non-référentiels, cassure de la logique relationnelle entre thème et rhème, phrases interrompues ou incomplètes, emploi de modes impersonnels... Sans parler d'herméneutique, les textes de Guy Viarre apparaissent de prime abord comme opaques, hermétiques, et l'entreprise de compréhension (plus que de déchiffrement) corrélée à l'ampleur des textes est ce qui marque le lecteur en premier. Et il apparaît que ces textes, vis-à-vis de l'expérience personnelle du lecteur rappellent des formes non plus poétiques mais gnomiques (comme l'aphorisme, l'anecdote ou la note)². Cette pratique de la réduction et de la concision peut évoquer la catégorie rhétorique de la *brevitas* dont Werner Helmich nous rappelle cette composante essentielle :

Les fondements de cette poétique de la concision, qui peut aboutir à un véritable minimalisme textuel, peuvent être des raisons d'ordre gnoséologique (la méfiance à l'égard de la vérité discursive et systématique, à remplacer par des vérités intuitives et discrètes qui incluent des contradictions, la non-hiérarchisation des énoncés, la proximité du silence³ et [...] la polysémie), des raisons d'ordre esthétique (le court est plus beau que le prolixe, étant plus dense ou plus vivant) [...]⁴

Mais si l'on observe dans les formes correspondantes à la brièveté, ou formes fragmentaires (maxime, aphorisme, etc.), une « autonomie sémantique et syntaxique totale [...] caractérisée par une poétique de la “déliaison” face à son environnement textuel »⁵ – autrement dit la discontinuité apparente contient une continuité cachée⁶ –, Helmich précise que certains cas présentent « en plus de leur discontinuité externe, des éléments de discontinuité *interne* »⁷.

[C]es formes nouvelles, qui se présentent bien comme des unités textuelles, sont souvent déficitaires du point de vue lexical ou syntaxique. Dans le premier cas, ce manque consiste en des infractions à l'unité sémantique (ou *isotopie*), lacune que le lecteur doit combler en choisissant une lecture homogénéisante (en général : métaphorique), à moins de s'y refuser et de déclarer le texte dépourvu de sens.⁸

1 Qu'on désignera tout de même par poèmes pour éviter toute confusion.

2 Bien que le vers, historiquement, a pu être utilisé pour d'autres genres ne relevant pas de la poésie.

3 Guy Viarre écrit d'ailleurs sur une page ces seuls mots : « presque silence », in *Le museau mis, op. cit.*, p. 86.

4 Werner Helmich, « Discontinuité donnée et discontinuité recherchée », in Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, PUBP, « Collection Littératures », 2004, p. 28.

5 *Ibid.*, p. 32.

6 Ce que confirme également cette expression de Jean Mesnard à propos de Pascal : « [La] “recherche de la perfection du détail dans l'imperfection de l'ensemble” », *ibid.*, p. 30.

7 *Ibid.*, p. 32.

8 *Ibid.*, pp. 32-33.

Ces précisions nous font penser que les écrits de Viarre, et notamment ceux de l'édition de *Tautologie une & autres textes*, relèvent d'une double discontinuité, externe et interne qui les éloignent d'une classification claire : si l'on est bien face à des textes fragmentaires (fragmentés), il serait difficile de les identifier avec certitude comme aphoristiques ou autres du même genre. Les textes de Viarre seraient plutôt à rapprocher de l'expression la plus moderne de la poésie : le poète, en employant ici la pensée spontanée, la « saillie » ou le *Einfall*¹, sans doter son texte d'une teinte fictionnelle ou philosophique, se situe entre ces deux stations, dans une entreprise de déstabilisation, de dévalorisation de la langue. C'est-à-dire qu'il n'imité ni l'auteur qui fait du fragment une forme artistique voulue, ni le philosophe dont le fragment est une propédeutique à une pensée à clarifier, ou à l'inverse le résultat délibérément réduit d'une réflexion poussée (pour le dernier cas on songe à Cioran)², mais il s'emploie à brouiller l'identification d'une forme par son travail sur la langue. Dans le poème « c'est la fatigue qui ancêtre le poignet et la beauté »³, la sentence est détournée par un sens métaphorique qui ne correspond pas à la clarté didactique attendue, ainsi que par un emploi néologique de « ancêtre », perçu ici comme verbe, ce qui a pour effet d'ajouter encore à l'opacité du sens. Dans le cas de Viarre on ne peut effectuer que des *rapprochements*, par exemple entre la forme d'une sentence et l'un de ses poèmes sans parvenir à les confondre. Ce rapprochement produit notamment une modification des effets de sa poésie, comme le saisissement que nous procurent certains textes qui nous auraient paru moins cinglants avec un développement plus long : « comme est le retard de la tête l'arriération »⁴ Ces modifications touchent également à l'élaboration dirons-nous canonique de la poésie, qui se conçoit difficilement sans l'apport de figures ou de tropes. Et l'on remarque que dans les textes de Viarre, qui ne sont pas nécessairement riches de ce point de vue, il subsiste peu de figures. L'une d'entre elles, sans doute la plus usitée (au point qu'elle a été confondue avec la pratique poésie), est la métaphore. Il est intéressant de voir que dans les œuvres de Viarre, l'écriture fragmentaire amène le lecteur à lire lui-même métaphoriquement des textes que la métaphore, souvent, déserte totalement ou habite pauvrement. La métaphore est alors lecture subjective et participation active du lecteur – et donc création d'un sujet et d'une historicité comme on l'a vu chez Henri Meschonnic. Mais il apparaît que cette participation est arrachée au texte qui ne tente pas de s'ouvrir à l'Autre, mais qui essaye plus de se réduire au maximum comme pour atteindre son centre, le point le plus inatteignable pour la compréhension.

1 *Ibid.*, p. 30.

2 Voir note 26 *ibid.*, p. 33.

3 *Tautologie une*, *op. cit.*, p. 64.

4 « Restes I », in *Tautologie une & autres textes*, *op. cit.*, p. 200. Il s'agit dans cette partie de fragments de *Tautologie une* écartés par l'auteur, parce qu'ils n'ont pas été retenus ou parce qu'ils ont été réécrits (ce qui ajoute encore à l'ampleur des manuscrits).

C'est dans le lien ou l'absence de lien entre les parties que s'élabore la prise en compte d'une discontinuité inscrite dans une pensée de la totalité rompue. Ainsi en est-il du symbole, tessou brisé dont l'hôte et l'étranger gardent chacun la moitié.¹

L'on peut comprendre cette donnée par le fait que la poésie de Viarre ne se place pas volontiers du côté de la communication. Une lecture possible de sa poésie la montre comme un dit bouclé sur lui-même où l'Autre, et même le sujet poétique assimilable au poète, ne *sont* pas : juste la parole poétique pure, seule. Mais comme on l'a vu précédemment, la considération de la langue poétique comme pure et comme fin en soi est de l'ordre du fantasme² qui place la poétique uniquement dans la catégorie de la langue et du signe. Pourtant, la poésie chez Viarre peut être l'occasion d'assumer cette position abstraite et irréalisable, et même plus, de montrer le fourvoiement du poète et sa faute comme composants de sa poétique. Ce qu'on lit précisément dès l'ouverture d'*Échéances du mort* : « J'ai contracté la maladie du pur / collaboration avec cela / comme vacher avec troupeau. »³ Mais justement, la revendication d'un impossible, ou autrement dit le refus d'une logique préétablie, relève bien à la fois de la discontinuité qui ne va pas sans négation et surtout sans contradiction, et aussi de la poésie qui porte en elle sa « "lutte à mort" contre son "implacable destin" »⁴. La discontinuité est alors intéressante à analyser dans l'œuvre de Viarre pour ce qu'elle dit de la poésie moderne, et de la « "resémantisation des objets environnants et des relations intersubjectives, usées ou sur le point de l'être" »⁵ qui l'influencent directement. À plusieurs reprises la discontinuité peut prendre la forme d'une règle de ponctuation détournée par le sens métaphorique. Sur le mode de l'apposition, on peut lire fréquemment des phrases où les deux points n'introduisent pas une explication du premier énoncé. Par exemple : « Le lait sec de la raison : le tas de crabes » ; « De ces deux choses, de ces animaux la toison : les lointains »⁶ Dans ces deux cas la ponctuation, qui induit normalement un lien logique clair, ne nous permet pas de juger de sa portée paraphrastique, didactique ou explicative⁷. La ponctuation figure alors une rupture sémantique, un lien à élucider entre les deux membres de la phrase. Soit une manifestation du discontinu qui crée l'absence, le manque – d'information – dans le fragment poétique.

1 Isabelle Chol, « Avant-propos », in *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, *op. cit.*, p. 15.

2 « C'est surtout sur le plan théorique que je me suis battu pour essayer d'analyser comment toute intrusion de la transcendance dans la définition même du langage condamne le langage, aboutissait à des définitions qui poseraient, comme tout le disait chez Paulhan, que la perfection du langage serait qu'il n'y ait pas de langage », in Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, *op. cit.*, pp. 57-58.

3 *Échéances du mort*, *op. cit.*, p. 11.

4 Citation de Reverdy, in Isabelle Chol, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 21.

5 Citation de Greimas, *ibid.*, p. 20.

6 *Devant le temps*, in *Tautologie une & autres textes*, *op. cit.*, p. 136.

7 « Signes à valeur sémantique et énonciative », in Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Linguistique nouvelle », 1994, pp. 153-155.

Isabelle Chol rappelle que selon Lévi-Strauss « “[la matière] enseigne un monde discontinu, enseigne une structure infiniment granuleuse, et nie l’application rigoureuse de la continuité mathématique à la réalité »¹. C’est dans cette réalité matérielle que l’art s’inscrit, qu’il « se donne pour projet de refléter la réalité »² elle-même chaotique. « [D]ès lors qu’elle est chaotique et complexe, l’œuvre ne peut que devenir à son tour multiple, mettant en question toute tentative d’organisation. Quel ordre pour le désordre, qui ne soit pas mensonge ? »³ La démarche de Viarre, qui est indissociable d’une perception matérialiste du monde et d’un réalisme de la mort, nous laisse penser que sa poésie n’est pas une tentative d’organisation du discontinu – une tentative « de rendre la simultanéité phénoménologique »⁴ – mais un consentement à celui-ci. C’est pourquoi sa poésie est chargée de « noir » ; elle est en fait « affectée du manque, de la négation et est l’expression d’une crise »⁵, mais aussi « l’expression d’une insatisfaction permanente que génère le manque, et d’une douleur liée à la vie même, dont les manifestations les plus concrètes sont celles du démembrement, du corps en morceaux, douleur elle-même intermittente »⁶. Ingrid Astier ajoute que « la discontinuité se défini[t] par le mode de la rupture, de la segmentation, de la disjonction, de l’intermittence ; sa nature temporelle privilégiant l’instant ponctuel contre la durée »⁷. Autant d’éléments que l’on retrouve dans la poésie de Viarre. Le poète éprouve en effet l’habitation du monde et l’être⁸ à travers une dissociation douloureuse de la *psyché* et du *sôma*. Mais si l’esprit et le corps sont séparés, il tente néanmoins de palier à leur incomplétude par une mise en relation avec la matière : « le corps cadastral du cadavre »⁹ ; « chair est vissée la chair est attentive à son apparition et à sa disparition comme est la neige »¹⁰ ; « détour comme physique par l’existence »¹¹ Mais l’entreprise de réunification ne semble pas réalisable au-delà de la dimension littéraire (la comparaison et la métaphore ne pouvant s’articuler qu’autour de la notion de *différence* sans réussir à s’ancrer dans le réel) et n’en résulte que la séparation, « la rupture, la segmentation, la disjonction »¹². Astier observe que chez Cioran comme chez Nietzsche, « la pensée est corporelle, indissociable d’un corps souffrant » ; elle évoque par là un « “tête-à-tête” avec soi-même »¹³ qui figure en fait la relation fractale corps/esprit. Cette relation est alors violente, elle blesse le poète qui

1 Isabelle Chol, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 15.

6 *Ibid.*, p. 22.

7 Ingrid Astier, « Discontinuité et ruptures dans l’œuvre d’E. M. Cioran », in *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, *op. cit.*, p. 91.

8 « La discontinuité [...] nous introduit dans un rapport problématique à l’être et au monde », *ibid.*

9 *Le museau mis*, *op. cit.*, p. 113.

10 *Ibid.*, p. 120.

11 *Ibid.*, p. 107.

12 Ingrid Astier, *op. cit.*, p. 91.

13 *Ibid.*, p. 93.

en dit, à travers une « “expression organique” »¹, la séparation – image qui revient fréquemment dans *Le museau mis* : « le corps doloriste vraiment couvert de soi de la peau cette définition / cette confirmation distance à tendre »² ; « se sépare de l’extérieur par capillarité »³ ; « le désir de se faire séparer de lire »⁴ ; « la séparation des organes errés »⁵ ; « la séparation cela et j’écris cela »⁶ La rupture et la segmentation se retrouvent également dans l’écriture où la ligne ne propose pas de linéarité logique, mais se voit être prise de spasmes, de coupures syntaxiques. Par exemple :

l’outil recoud tout même une pierre parente | disjonction | cohue dans sa crevasse⁷

Dans cette phrase, les barres verticales qui sont de notre fait indiquent les coupures. Le terme « disjonction » semble bien être le perturbateur de cette phrase. Mais on est gêné par le fait qu’il est difficile de le rapprocher du procédé de l’anacoluthé, tant la rupture logique est forte. On peut penser que l’image exprimée ici est celle de l’enlèvement, de l’extraction et du heurt : l’outil casse ou enlève la pierre, semblable à celle qui le constitue, et ne laisse qu’une place vide, une « crevasse ». Le terme « disjonction » peut alors répondre d’une double portée méta, en faisant référence d’une part au terme « recoud » qui crée un décalage (métaphorique ?) entre le verbe et l’action, et d’une autre part en figurant visuellement une unité signifiante qui, pour *dire* la disjonction de l’image employée précédemment, vient se placer, matériellement, comme perturbateur au milieu de la phrase. Pour dire, le poète montre. Car sans le mot « disjonction », les deux autres membres de la phrase, côte à côte, répondraient bien de l’anacoluthé – donc d’une rupture logique « homologuée ».

Toujours selon l’image de la séparation, le traitement du corps blessé chez Viarre fait écho à l’état de l’esprit « écartelé » comme l’observe Astier chez Baudelaire. Celle-ci cite un extrait fameux de *Mon cœur mis à nu* où il est question du paradoxal *désir de monter, joie de descendre*⁸ :

Cet « écartèlement » est l’origine d’une triple disjonction : au monde, aux autres et à soi. L’homme ne connaît plus la plénitude car il a été projeté dans le temps. C’est cette “chute” qui interdit désormais le repos dans l’éternité. Seule la musique peut nous réinstaller dans une durée et nous plonger dans la nostalgie de l’harmonie.⁹

1 *Ibid.*

2 *Le museau mis, op. cit.*, p. 94.

3 *Ibid.*, p. 101.

4 *Ibid.*, p. 102.

5 *Ibid.*, p. 103.

6 *Ibid.*, p. 119.

7 *Ibid.*, p. 93.

8 Par ailleurs objet d’étude d’André du Bouchet dans « Baudelaire irrémédiable », in André du Bouchet, *L’emportement du muet*, Paris, Mercure de France, 2000, pp. 17-35.

9 Ingrid Astier, *op. cit.*, p. 99.

Viarre utilise cette donnée pour renfoncer la négation de l'ordre, de la réunification. Le temps est lui-même fragmenté et ramené par analogie à l'état d'être, mais d'être souillé, non noble. Le poète dresse alors une analogie avec la bête, historiquement marqueur symbolique du monde sauvage, non-humain :

les éclats du temps tels des écailles¹

« car en ceste beste est l'apparition est l'appauvrissement nécessaire »² ; dans l'animalisation du temps il y a l'appauvrissement de l'harmonie et de l'idéale continuité, et l'apparition de quelque chose d'essentiel : la parole poétique, que Viarre se plaît à manier en dessous de toute harmonie, puisqu'elle en est le refus. Et cette animalisation, Viarre ne manque pas de la rattacher aussi à l'homme dont « [...] la chair meule dépareillée de la tête »³ ; mais aussi : « naître hennir vivre éviscérer chercher où cela donne »⁴ qui s'inscrit dans une démarche de négation virulente de toute idéologie. Cette citation de Cioran nous éclaire : « Le tort de toute doctrine de la délivrance est de supprimer la poésie, climat de l'inachevé. Le poète se trahirait s'il aspirait à se sauver : le salut est la mort du chant, la négation de l'art et de l'esprit. »⁵ Il s'agit alors pour nous d'observer que chez Viarre l'inachèvement de la pensée figuré par une écriture lapidaire et coupée, est une forme de résistance et de refus à une pensée continue comme celle de la religion. La « découverte de la rupture [des] interstices » a pour but d'« écœurer »⁶ – le croyant –, de blasphémer : « Toujours je vérifie que mes viscères sont en train de regarder Dieu »⁷, de montrer qu'une idéologie unificatrice ne peut pas dépasser la condition de l'homme scindé. Ainsi lit-on :

Orant : dans la distance thoracique⁸

De plus, de la façon dont il est employé, le temps dégrade les situations d'énonciation dans lesquelles les informations nécessaires à la compréhension sont corrompues. De nombreux fragments présentent une absence de verbe, ce qui empêche une identification temporelle précise : « tout le hasard humain et son contraire »⁹ Ici, l'absence de verbe produit un énoncé impersonnel dont le jugement n'est pas précisé. L'énoncé joue alors le rôle d'assertion neutre, à considérer dans un ensemble plus large et général ; pour en déceler le jugement, il convient de mobiliser d'autres fragments épars – tout aussi dépris du temps. Peut-être pouvons-nous voir là un écho à la situation

1 *Le museau mis, op. cit.*, p. 116.

2 *Ibid.*, p. 121.

3 *Ibid.*, p. 107.

4 *Ibid.*, p. 95.

5 Cité dans Ingrid Astier, *op. cit.*, p. 104.

6 *Le museau mis, op. cit.*, p. 95.

7 « C'est à dire », in Guy Viarre, *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 17.

8 *LMM* 97.

9 *DIT* 147.

du sujet poétique, pris entre vie et mort, que la dépersonnalisation et la non-appartenance (au monde et à l'ensemble des sujets) empêchent de se situer. Le ton général de certains fragments, pouvant appeler à une universalité, sont touchés d'absences, de coupures et d'imprécisions qui bloquent la communication. Les observations et vérités générales que formule le sujet poétique sont le témoignage d'une séparation entre deux modes de compréhension, deux logiques. Celle du commun et celle du poète errant.

Il s'agit bien de voir que la posture de Guy Viarre ne consiste pas en un refus en bloc du monde et de la continuité. Sa manière, « mortelle et tuante »¹, ne relève pas de l'ennui que Astier définit par « l'expression de la négativité, d'une force contraire qui nous plonge dans une discontinuité inféconde »², mais bien de la négation qui « est réaction, action de nier ou de récuser, qui postule une attitude au monde et non un état »³. L'utilisation que Viarre fait de la négation nous ramène à l'indécision fondamentale qui sous-tend sa poétique. Mais nous pouvons ici nuancer notre propos en considérant « la négation comme dynamique susceptible de contrer la négativité du monde »⁴, ce qui nous amène à traiter la question de la connaissance en poésie. Car si la poésie de Viarre semble en apparence figée de par sa complaisance avec la négation, il apparaît que celle-ci relève véritablement d'une activité productive, qui dit quelque chose – poétiquement – de l'ontologie, de l'autre et du monde.

1.3.2. Mécanisme de la négation : l'obsession tautologique

On peut lire dans *Descriptions du petit*, texte que Viarre n'identifie pas à la poésie mais au genre gnomique⁵, ceci :

Apophatique, un mot selon mon cœur. Il a tout du pachyderme catastrophé. Je comprends que sa rondeur morne rebute, empêche une contenance. C'est un mot pour mou. Pour grand paraplégique.

*

Paraplégique moi, deuxième mot selon ce cœur, laborieux, éreinté parachute qui a parachutiste la mer, plusieurs l'une dans l'autre et enchâssées.⁶

1 Préface *TU* 10.

2 Ingrid Astier, *op. cit.*, p. 102.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Lettre de Guy Viarre à Cédric Demangeot : « “J'en profite pour t'envoyer (...) des extraits des *Descriptions du petit* (pas des poèmes mais aphorismes et autres positions...)” », in Postface (C. Demangeot), *Descriptions du petit*, *op. cit.*, p. 92.

6 « Récrit », in *ibid.*, p. 22.

La négation dans l'écriture de Viarre répond de ce sentiment que l'auteur éprouve à l'égard de l'apophasie. C'est un processus de réduction et d'évidement ; la négation ampute une partie du réel, abstraitement, et laisse un vide. On peut comprendre cette négation comme la réduction d'un concept proportionnellement à la réduction de l'homme, compris comme esprit et corps. Là devient effective l'image de la paraplégie : l'homme est amputé, littéralement, mais demeure intacte chez lui la partie haute, la partie pensante. Cependant la négation n'a pas ici que le projet de détruire. Précisément, elle laisse des traces, des ruines, et il nous importe de voir ce que le sujet poétique fait de ces ruines, ce qu'il en dit. La négation est alors active, car elle entretient la béance produite, elle maintient *l'empêchement de contenance*¹. Surtout, la négation a partie liée avec la connaissance ; elle permet de questionner cette dernière en la déstabilisant, en la vidant (ou en la confrontant au néant). C'est ce que Cioran nomme « “[I]a désintégration” »². Le philosophe distingue deux approches sensibles du monde. L'une correspond à « “un amour instinctif du monde” » où l'homme, « “coll[é] à l'existence” »³, est intégré à la vie de façon tout harmonieuse. L'autre approche, celle des « “malheureux” », est « “[I]a désintégration” », soit « “une perte totale de la naïveté, ce merveilleux don détruit par la connaissance, ennemie déclarée de la vie” »⁴. Astier commente :

Cioran souligne l'importance d'une attitude naïve au monde qui ne le questionnerait pas sans cesse. Cependant, l'homme se réfugie dans la croyance pour renouer avec le sens et le but. Sans “idéal”, sans “doctrine”, sans “leurr[e]”, sans “prophét[isme]”, l'homme tomberait dans une forme insupportable de discontinuité et se vouerait à l'atonie. Ainsi, ce sont des valeurs dysphoriques qui réinsufflent de la continuité à l'existence.⁵

Peut-être comprenons-nous mieux l'économie des derniers textes de Viarre, leur presque atonie, leur maigreur, si l'on considère que le sujet poétique, s'étant complu dans l'idée d'être hors du monde, s'est placé au plus loin de l'humanité, là où l'existence devient insupportable. Mais cela n'a pas toujours été le cas. Lorsque Viarre entame la rédaction d'aphorismes à la fin de l'année 1997, son écriture n'est pas encore passée de « l'autre côté », elle est au coude-à-coude avec les « croyances » de ce monde :

1 Néanmoins, notons que le ton de Viarre peut être aussi drolatique et ironique, ce qui enrichit et permet d'autres lectures de ce genre de passages, que nous choisissons délibérément d'aborder ici sous l'angle de la gravité. Nous renvoyons à la troisième partie de notre mémoire où la tonalité ironique et même cynique est analysée.

2 Cité dans Ingrid Astier, *op. cit.*, p. 99. Cet article où il est question du traitement de la connaissance et de la négation chez Cioran, nous paraît intéressant pour notre étude dans la mesure où Guy Viarre reconnaissait l'influence du philosophe sur son écriture. Voir Postface, in *Descriptions du petit*, *op. cit.*, pp. 91-96.

3 *Ibid.*, les citations de Cioran sont tirées de *Sur les Cimes du désespoir*.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 100.

Tout se passe exactement comme si chaque fois que je prenais la plume pour écrire, je devais affronter l'humanité, son histoire, celle de sa police et celle de ses saints.¹

Quelques années plus tard, *Tautologie une* (2001) présente une négation poussée à l'extrême qui témoigne de la situation du sujet. Selon Astier, qui rappelle que « la discontinuité introduite par la négation détache l'homme de l'existant », « [l]a négation est avant tout posture, non adoptée par le sujet, mais dictée par la discontinuité essentielle de l'existant »². Viarre, non pas pour retrouver une unité et une harmonie perdues, s'adonne à la négation pour « dévoil[er] des apparences »³ ; si l'homme doit être scindé, séparé de son existence, alors l'écriture doit *représenter* l'un et l'autre exactement, en évitant les formes et les idées communément admises – donc illusoire. Et c'est parce que le poète est condamné à errer, qu'il se sait définitivement hors du monde, qu'il voue ses efforts à cette entreprise dangereusement révélatrice. « Toutefois, écrit Astier, l'errance ne contredit pas la direction, ni la cohérence. Elle souligne l'importance d'un autre schéma de lecture à adopter : non plus directionnel ou linéaire mais obsessionnel [...]. »⁴ L'obsession et le ressassement, par l'écriture fragmentaire, permettent à la discontinuité « poétique » de devenir une « circularité »⁵ :

[L']écriture poétique permet de lutter contre la linéarité mais aussi contre l'illusion de la rectitude, contre le mensonge du système. Elle ne se soucie pas de prouver ou d'argumenter avec la rigueur scolastique. Elle demeure forme ouverte, où la contradiction, le paradoxe et le retour ont droit de cité.⁶

La répétition se fonde alors sur une stratégie de saturation, « au nom d'une fidélité à l'être »⁷ et d'une hétérogénéité à dévoiler, pour maintenir toujours ouverte la place vide qu'ont laissé la continuité et l'homogénéité illusoire. Cette démarche, ne proposant pas de remplacer les systèmes illusoire au risque d'en créer de nouveaux, a pour visée d'entretenir infiniment la négation, au point d'en atteindre les limites⁸. C'est pourquoi la négation répond ici de la tautologie. Il s'agit pour nous de considérer l'œuvre – ici *Tautologie une* dont le nom évocateur nous pousse à choisir ce texte comme exemple-type – comme un ensemble unifié que le principe de désagrégation ou de

1 « C'est à dire », in *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 15.

2 Ingrid Astier, *op. cit.*, p. 100.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 93.

5 *Ibid.*, p. 103.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 On gardera en mémoire ces mots de Philippe Jaccottet : « [...] nulle formule jamais ne suffit (ce qui apparaît d'ailleurs dans l'exigence du vrai philosophe de ne jamais entrer mécaniquement dans un système pour mieux apprendre soi-même à penser) [...] D'où le prix et la vérité particulière de la poésie, qui refuse toute formule pour transmettre plutôt des parcelles d'énergie, créer des ouvertures, des passages, en quoi elle serait finalement moins trompeuse. On pourrait croire alors qu'il n'y a pas de progrès, puisqu'elle répète, apparemment, toujours la même chose, dans une sorte de retour en arrière perpétuel. Mais c'est qu'il y a, en arrière, un moteur. D'une certaine façon, elle maintiendrait la possibilité de l'impossible qui s'exprime aussi dans les mythologies, les rêves, tout ce qui semble enfoui d'immémorial en nous », in Philippe Jaccottet, « Soleil, ou ombre », in *L'inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, *op. cit.*, p. 309.

fragmentation empêche d'être représenté comme tel. L'ordre premier, qui correspond à l'unité de l'œuvre, n'étant pas ce que recherche Viarre, se voit être tout de même conservé uniquement dans l'ordre propre à la circularité. Chaque poème de *Tautologie une*, s'il ne propose pas d'un point de vue rhétorique une figure tautologique, repose sur une *intention* tautologique, répétitive, intention qui participe de la négation cruelle et de l'ironie du poète ; l'unité est dans chaque poème « commencée » puis « finie » et « recommencée », et ce infiniment du fait que chaque poème répond de la circularité. L'unité (ou l'ordre) n'est jamais installée durablement dans sa plénitude car à chaque fois recommencée, autrement dit niée dans son évolution ; et l'ironie apparaît là où le titre, *Tautologie une*, laisse entendre qu'il n'y a pas qu'un réseau tautologique à envisager vis-à-vis de l'unité de l'œuvre, mais que la négation peut être multiple dans sa circularité – ce qui paraît impossible étant donné que la tautologie, par définition, est une : supplice sisyphéen auquel l'Un est condamné par le poète. « j'ai vu le recommencement »¹ écrit le poète, et en même temps : « c'est au moment que tu regardes que tu connais que tu disparais »² L'obsession de tout recommencer à chaque fois rejoint l'impossibilité de mourir et l'indécision sous le ciel ; la fin se prolonge, se répète, l'errance semble retourner inlassablement à son point d'origine, de rupture avec le vivant :

il y a dans la main une guerre espèce sub aeternitate
il y a sur le visage du mort sans défaut ni faille qui crie après quelqu'un pour tout dire³

L'obsession du retour, du cercle, est figurée par le possible réagencement des poèmes les uns par rapport aux autres. Il importe peu, selon nous, qu'un poème ait une place attitrée, précisément parce qu'« [o]n ne lira jamais chez Guy Viarre cette “chute”, qui n'en est pas une, du poème habile où tout, le lecteur, le monde, semble retomber comme par miracle sur ses pieds... »⁴ Dans un poème de Viarre, à la « fin » « on tombe [...] dans du vide au bout du vers »⁵, un « vide-au-bout-du-vers [qui] est finalement absorbant »⁶ ; « [l]a page devient ce lieu [...] d'éternel retour du néant »⁷, et c'est pourquoi l'on peut ne pas considérer de progression logique dans l'œuvre, de progression généralisée à l'œuvre. Aucun poème ne représente une avancée, car leur non-chute ne laisse qu'une impression de vide qui appelle le lecteur à se porter sur le prochain poème, pour combler ce vide. Certaines images renforcent cette absence de fin abrupte. On pense par exemple à l'étranglement d'un son, qui s'estompe dans la terreur d'une mort pour le moins ostentatoire, bien que brièvement représentée : « entendre la bête se taire et se pendre, d'abord se taire et puis se pendre avec les

1 *Tautologie une, op. cit.*, p. 67.

2 *Ibid.*, p. 56.

3 *Ibid.*, p. 49.

4 Préface, *ibid.*, p. 13.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 14.

7 *Ibid.*, p. 15.

aboiements qui ont fondu »¹ Ou encore cette réunion amoureuse sans résolution, que la comparaison mêle à l'incommensurabilité de la matière et du temps : « tu m'embrasses et tu pleures comme avec le temps / avec les mains plongées dans le temps avec matière »²

Le rapport à l'écriture, dans cette disposition, est déceptif ; celle-ci non plus n'est pas « complète » face à la circularité qui la fait recommencer. Cependant le texte à l'image du poème-épigramme, comme l'entendait Ronsard, est figé à jamais dans la page, comme une inscription dans la pierre, faite pour durer. Le livre chez Viarre apparaît comme le témoignage de tentatives, paradoxales, qui nous laissent désemparés : nous lisons un texte clos sur lui-même, fini, qui tente pourtant, dans son propos, de se dépasser, de se recommencer suivant un mouvement circulaire. C'est pourquoi certains textes, à travers la métaphore, tentent de montrer cet entre-deux dans lequel la poésie est prise. Lorsque Viarre écrit « elle disparaît l'écriture le temps d'entrer le temps »³, on comprend qu'il y a dans le poème un enchevêtrement impossible à mettre en œuvre, que *l'intention* s'estompe aussitôt mise en mots sur la page. Le poète figure alors l'entre-deux en représentant systématiquement une action en miroir : « ce ne sont pas les gestes qui sauvent ni qu'on sauve »⁴ ; « tout afin de toucher et d'être touché »⁵ ; « pour battre / pour être battus »⁶ ; « établissant et ne s'établissant pas »⁷ ; « et le temps qui nous mâche / qu'on mâche »⁸. Cette égalité dans l'action semble montrer un point d'inaction, entre faire *pour* et faire *contre*, un centre mou où la décision n'est pas prise, où il ne se passe (encore) rien. Il y a certainement à voir là la tension qu'induit la circularité, ou autrement dit la difficulté à saisir – en mots – le passage et le repassage (le tracé du cercle) d'une idée suivant la même direction. Viarre exprime ailleurs cet entremêlement du fini et de l'infini :

je n'ai rien introduit que le vide lui-même
ou est-ce le vide lui-même décidé pressé
de perdre l'infini dans le fini – un vent⁹

C'est en ceci que la tautologie ne peut être considérée qu'indirectement, car elle opère à un autre niveau, en amont du texte, et est déguisée par d'autres emplois stylistiques. Mais la visée tautologique de *Tautologie une*, si elle apparaît abstraitement comme le moteur de l'œuvre, a bel et bien des répercussions simultanées sur le plan linguistique et ontologique. Si pour Philippe Charron

1 *Ibid.*, p. 23.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 *Ibid.*, p. 71.

4 *Ibid.*, p. 22.

5 *Ibid.*, p. 26.

6 *Ibid.*, p. 28.

7 *Ibid.*, p. 29.

8 *Ibid.*, p. 72.

9 *Devant le temps, op. cit.*, p. 181.

la tautologie est avant tout « un dispositif accueillant [...] corrélatif à l'expérimentation et à l'opération d'un "renversement de perspective dans nos habitudes de lecture" »¹, cette dimension ludique et créative nie tout à fait les prétentions existentialiste et essentialiste d'une « ontologie négative »² en poésie. Dans la tautologie « le langage ne sert plus [...] à identifier, à atteindre voire à révéler des contenus préexistants qui permettent de légitimer le sens des propositions »³ ; « on ne peut concevoir la tautologie selon Hocquard, que dans une articulation du monde et du langage qui est étrangère à la représentation et à une exigence d'identité »⁴. Il s'agit alors de « potentialise[r] des possibilités de langage »⁵ pour traiter uniquement de la langue, et pas du Sens : « “[C]e n'est plus seulement [...] une question de littérature ou de poésie, mais plutôt généralement une ténébreuse affaire de langage. De *tout* le langage. »⁶ Mais si l'on ne se borne qu'à cette explication, l'analogie avec l'écriture de Viarre paraît incomplète, car s'il y a bel et bien dans *Tautologie une* un travail syntaxique – motivé par la visée tautologie notamment –, celui-ci est chez lui inséparable d'une dimension ontologique. Dans cette perspective, l'on peut alors concevoir autre chose : une tautologie de la poésie. Celle-ci se limitant à la question du sens, elle ne peut reposer que sur elle-même, et non sur d'éventuelles explications extérieures. Charron rappelle cette citation de Royet-Journoud : « “Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'[on] ne puisse jamais expliquer la poésie que par elle-même, autrement dit à ce qu'[on] ne puisse pas l'expliquer [...].”⁷ La tautologie de la poésie nous pose problème de par sa différence avec la tautologie *en poésie*. Car la poésie, considérée comme seule « explication » d'elle-même, amène la pratique poésie à être un « métier d'ignorance », une « résignation »⁸. Dès lors, « ce jumelage entre l'inexplicable et le caractère insondable du sens entretient une posture correspondantiste, où la reconnaissance de l'ineffable a pour effet *de dissocier le sens de l'expression* »⁹. Autrement dit, pour Charron, la visée tautologique pousse à faire un choix entre deux conceptions littéralistes du sens :

[U]ne qui [...] ne s'épuise pas en elle-même et potentialise des possibilités du langage sans se soucier ni de ce qu'elle désigne ni de l'objet de la poésie, et une autre, qui met de l'avant l'insolubilité du sens comme moteur de l'autoréférentialité poétique.¹⁰

Cependant, il considère aussi une dimension littéariste relevant de l'ontologie négative :

1 Philippe Charron, « La visée tautologique et contradictoire. Capacité langagière chez Emmanuel Hocquard et Jérôme Mauche », in *French Forum*, *op. cit.*, p. 101.

2 *Ibid.*, p. 106.

3 *Ibid.*, p. 99.

4 *Ibid.*, p. 100.

5 *Ibid.*, p. 107.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 106.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

10 *Ibid.*, p. 107.

[N]e pouvant jongler avec nulle autre alternative que l'existence ou l'inexistence du "Sens", cette forme de pensée ne peut se dessiner qu'en fonction d'une crise perpétuelle à l'égard d'un réel inatteignable et instaure, sans doute bien malgré elle, une complaisance existentielle.¹

Tautologie une nous intéresse pour le rapprochement qu'il effectue entre la « complaisance existentielle » et l'expression tautologique. L'on est ramené à la séparation entre ontologie et expérimentation langagière. Mais la poétique de Viarre, à travers le processus tautologique, parvient à ne pas dissocier recherche syntaxique et travail ontologique – ou travail du Sens. Seulement, si la forme lapidaire, abrupte a pu être identifiée comme travail syntaxique, ce dernier n'est pas exprimé aussi fortement que chez un poète expérimentaliste comme Hocquard, par le simple fait que Viarre n'a pas abandonné l'autoréférentialité en poésie : la poésie est une forme de connaissance dont les effets se manifestent « de l'intérieur ». C'est l'idée qui traverse la haine de la poésie : la poésie confrontée à elle-même, pour elle-même, pour se résoudre elle-même. Viarre prend en considération le fait que la poésie peut se célébrer, peut être tournée vers elle-même.

L'écriture, à partir de laquelle est à assumer une certaine idée de la poésie, suppose l'inapplicabilité de tout procédé. Alors, l'hiatus du sens devient sens du hiatus en vertu d'une novation certaine qui touche à la poésie vivante, comme quand une singularité préexiste à un certain état et en prépare l'apparition.²

Ainsi, la tautologie chez Viarre, comme chez Hocquard, « s'inscri[t] [...] comme [un] dispositi[f] linguistiqu[e] qui ouvr[e] sur le déploiement de possibilités d'usages de notre langage, de l'invention de cas qui ne s'opposent pas au "réel" »³. Elle fait de Viarre un syntaxier. Mais en même temps, ce renversement du « hiatus du sens » fait la particularité de la pratique tautologique de Viarre : dans son écriture est possible un rapprochement du travail de la syntaxe et du travail du sens ontologique, ce qui lui permet, à la différence de Hocquard qui est seulement syntaxier, de révéler des aspects cachés du réel, de révéler les systèmes illusoires tout en pratiquant un travail langagier qui ne soit pas ludique⁴. La visée tautologique doit être alors considérée comme une abstraction, voire un concept chez Viarre, parce qu'elle ne peut pas être appliquée directement comme figure de style du fait de sa double nature ontologique et syntaxique.

1 *Ibid.*, p. 106.

2 Patrick Wateau, *Semen-contra*, *op. cit.*, p. 35. Dans ce passage, Wateau réfère explicitement au cas de Viarre.

3 Philippe Charron, *op. cit.*, p. 97.

4 Charron rappelle que Hocquard qualifie son écriture d'« élégiaque inverse », dans la mesure où elle ne porte pas sur le Sens mais sur des « objets linguistiques », et qu'en cela est elle « "essentiellement ludique" », *ibid.*, pp. 104-105.

1.3.3. De la connaissance : solitude et universalité tronquée

Une fois défini et présenté, le mécanisme de négation dans l'œuvre de Viarre pose la question de la connaissance. Si la négation reste un acte qui suppose, comme tout acte, une certaine épistémè, qu'en est-il de la connaissance dans un contexte aussi chaotique ? Certainement la poésie de Viarre propose une connaissance partielle, fragmentée (en ruines) mais *reconnaissable*, par le fait même que sa pratique de la négation *part* de systèmes connus, établis. Il convient alors pour nous d'identifier cette connaissance, à travers les bribes, et de montrer à quel point elle n'est pas dissociée de la poésie qui l'a niée. Ce qui pose pour nous une difficulté de dénomination : connaissance *en* poésie ? Connaissance *poétique* ? De ce que l'on a vu, la poétique de Viarre rejette toute connaissance établie, mais si l'on postule que celle-ci est inhérente à toute pratique artistique, qu'elle ne peut être réduite totalement, alors peut-on dire que la connaissance est, dans l'œuvre de Viarre, transitive¹, qu'elle ne s'établit pas mais laisse des traces de son passage. Les deux dénominations seraient alors correctes : la préposition « en » désignant la poésie comme un lieu de passage, et l'adjectif *poétique* » référant à la spécificité d'un tel conditionnement.

Nancy Murzilli rappelle que

selon une conception dualiste de la connaissance, le poète utilise une forme de connaissance fondamentalement différente des autres, intuitive ou émotionnelle. Selon les adeptes de cette conception, une telle forme de connaissance engage un type d'expérience toute intérieure qui trouverait essentiellement son expression dans la forme poétique. Le problème de l'écrivain est alors celui d'une création de sens qui restitue et manifeste l'antérieur, ce qui existerait en quelque sorte avant les mots, la sensation.²

Ce souci de l'antérieur, de ce « quelque chose avant les mots »³ rejoint la thèse de Jean-Patrice Courtois selon laquelle l'on peut lire une poétique – en l'occurrence celle de Jean-Louis Giovannoni – à la lumière d'un empirisme radical duquel la connaissance du poète part d'une « “inexpérience” de départ (*tabula rasa*) [...], situ[ée] en dessous de la constitution de toute connaissance [...] [pour] “remonter là où les relations se donnent à l'état pur, quand elles ne sont pas encore réparties dans un quelconque couple de catégories” ».⁴ Selon Courtois, l'empirisme radical pose deux questions majeures, à savoir « la neutralisation des catégories et la nature des états par où se saisit ce plan d'expérience “pure” liées à ce “fond impersonnel” dont serait issu la conscience avant la

1 Cf. « l'expérience traversante » de Surya évoquée plus tôt.

2 Nancy Murzilli « La connaissance du poète », in Elisa Bricco (dir.), *Présence du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008). Figurations, configurations et postures énonciatives*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2012, p. 136.

3 *Ibid.*

4 Jean-Patrice Courtois, « Les énonciations multiples de Jean-Louis Giovannoni », in *Présence du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, *op. cit.*, p. 41. Les citations sont extraites de Lapouajde D., *William James – Empirisme et pragmatisme*.

conscience, avant qu'elle ne se soit distinguée de l'objet" »¹. L'antériorité de la connaissance, des systèmes suppose pour Courtois une relation entre ce qu'il nomme des bords ; l'un « intérieur » relevant du commun, du « fond impersonnel », l'autre « extérieur »² relevant de ce qui n'est pas commun. Il note « la présence d'états faisant signe vers le fond impersonnel – dans le sens du pré-personnel »³. Cette relation fait écho au choix d'énonciation directement visible dans le texte, à travers la distinction de *nous* et de *on* – tous deux traitant différemment le fond impersonnel et le pré-personnel. En reprenant la distinction du linguiste Viggo Brondal sur les deux séries du *nous*, Courtois montre que le *omnis* de la « série intégrale » représente une totalité qui « absorbe et expulse le *unus* », tandis que le *omnis* de la « série numérique » « reconnaît la réalité indépendante de ses composantes, des *unus*, tout en formant un ensemble »⁴. Dans la distinction de ces deux séries

[o]n se distingue de *nous* dans la mesure où le critère n'est plus celui du statut de l'un, du *unus* à l'intérieur d'une universalité donnée. La question n'est pas celle de la constitution de l'universalité [...] mais celle de la constitution contextuelle du nombre même de ceux qui peuvent se ranger derrière le *on* et même s'il n'y en a qu'un. Si *nous* inclut nécessairement *je*, *on* implique l'instance d'énonciation, de telle sorte qu'entre ce *je* inclus et *on* incluant toutes les distances soient possibles dans chaque contexte. L'énonciation dans le discours gouverne la distance établie entre le *je* inclus et *on*.⁵

Ce qui nous intéresse ici est que selon cette conception, le poème peut bien être considéré comme un discours, comme nous le développons plus tôt avec Meschonnic, mais avec la variante que le sujet du poème peut ne pas être multiple. Il est une *possibilité* de l'universalité, mais dans certains cas il peut en rester à une individuation et ne comporter qu'un *unus*. Cette possibilité nous permet de contraster l'ampleur du sujet dans les poèmes de Viarre, car celui-ci peut s'afficher en refus de l'Autre, refus de la communication, en établissant un contexte d'énonciation excluant, ce qui pose le problème d'un savoir au singulier, non partagé, donc contradictoire. Cette disposition n'est d'ailleurs que la conséquence de l'isolement du poète, dû à l'errance, errance qui participe sans doute de la possibilité d'un savoir poétique situé en dessous du monde et de ses systèmes :

La solitude est l'isolement du corps, l'expérience de sa propre dissociation. Elle est la première expérience de rupture avec l'ordre du monde, par le retranchement qu'elle induit [...].⁶

L'on peut en effet douter de l'effectivité du dialogisme – que supposent le primat du discours, et la relation entre au moins deux sujets – dans les poèmes de Viarre, dans la mesure où l'opacité des

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 42.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 36.

5 *Ibid.*

6 Ingrid Astier, *op. cit.*, p. 94.

pronoms employés ne nous permet pas toujours d'identifier avec certitude l'ampleur du sujet poétique : est-il un ou multiple ? Si l'on s'en tient *stricto sensu* à ce qu'écrit Viarre à propos de l'Autre, nous comprenons que dans certains cas la *rencontre* n'est pas voulue : « sortir pour taire et tendre le tu l'espace de la rencontre »¹ L'on peut alors interpréter l'emploi des pronoms « on » et « je » comme l'expression d'un moi propre au poète et fermé au monde. Ce qui ramène le « on » non pas à se placer « dans des conditions de distension qui [...] le désenlisent de toute tentation d'autoreprésentation »², mais à être rapproché d'une individualisation. On le remarque dans les tournures impersonnelles où la troisième personne du singulier est clairement identifiable au je du poète.

j'étais seul de la solitude des meurtrières que les dents pour penser mamelles les lèvres d'elles-mêmes déjà tournées vers la mort possible – nul n'a vu la vie depuis longtemps³

Dans cet exemple, le pronom indéfini « nul » renvoie seulement à la première personne du singulier, et non pas à l'ensemble des sujets « je » et « mamelles »/« les lèvres » – ce dernier étant exprimé à travers une synecdoque –, car le « je » est seul dans la situation d'énonciation. Le second sujet, virtuel, est seulement imaginé, et c'est bien le je du poète qui exprime un aveuglement. Cela dit, l'autoreprésentation chez Viarre n'exclut pas un rapport avec l'Autre ; l'universalité n'y est pas un prétexte à l'altruisme, mais elle est *utilisée et détournée*. L'autoreprésentation de Viarre est un détournement de l'universalité dans la mesure où il calque son expérience personnelle sur une donnée universelle, de manière à renverser la relation ; son expérience propre devient un universel. Et cela est possible par le caractère profondément intime et universel de certains motifs, comme celui de la relation maternelle. La symbolique de la mère est en effet un universel :

On retrouve dans ce symbole de la mère la même ambivalence que dans ceux de la mer et de la terre : la vie et la mort sont corrélatives. Naître, c'est sortir du ventre de la mère ; mourir, c'est retourner à la terre. La mère, c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture ; c'est aussi, en revanche, le risque d'oppression par l'étroitesse du milieu et d'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide : la génitrice dévorant le futur genitor, la générosité devenant captatrice et castratrice.⁴

La mère peut également représenter la communauté (l'Église selon l'interprétation chrétienne) qui doit être dépassée, voire niée pour que l'individu s'affirme. Mais dans la situation individuelle, la relation à la mère est particulière à chacun, et ce rapport d'arrachement, de négation de la maternité peut être considéré comme une blessure intime, inhérente à tout individu, pouvant relever de la

1 *Le museau mis, op. cit.*, p. 95.

2 Évelyne Lloze, « Éléments de réflexion sur la configuration énonciative », in *Présence du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008), op. cit.*, p. 25.

3 *Devant le temps, op. cit.*, p. 156.

4 Entrée « Mère », in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 722.

pudeur voire de la honte. Chez Viarre, l'enfance et la maternité – indissociables – sont violemment jugées – avec rancœur peut-être. L'enfance doit clairement être dépassée : « crever la tête énorme du berceau – pour que / cela s'écoule »¹ ; « Comme dans la couveuse / où c'est abrupt. »² Et la figure de la mère est un objet de détestation : « [...] / et la génitrice en tête la génisse / de ma misère la secrétaire de ma so- / litude la secrétaire de ma très gran- / de faute et de ma démesure. »³ Lorsqu'il la présente selon sa situation personnelle, Viarre le fait avec une certaine impudeur qui semble monopoliser l'universalité de la chose : *sa* mère devient *la* mère : « et la tâche partout la même palpable d'une mère dort pas »⁴ Viarre transgresse l'universalité d'un motif pour mettre à nu toutes les situations particulières, et pour les mêler à la sienne propre : « cette vérité personnelle que tu détiens abîme heureusement tes modèles »⁵ Il détourne un universel et amplifie une blessure commune ; d'autant plus que les références à la mère n'ont pas pour but d'apaiser la blessure intime, au contraire, elles montrent l'impossibilité pour le je d'avoir un élan d'altérité :

Ses mains contre son corps profondes
faites pour lui

*

Ainsi dans l'amour dans le travail – dans
absolument pas sa mère⁶

Ici le sujet énonciateur trouve une forme de transcendance, ou du moins de bien-être dans le rapprochement de deux niveaux corporels : le *sur* (« contre ») et le *dedans* (« profondes »), en parfaite adéquation avec son corps. Ce rapprochement, il peut l'effectuer pour l'amour, pour le travail, mais la figure de la mère est « absolument » privée de ce bienfait. Alors, détourner l'universalité par sa propre expérience permet à Viarre de toucher à ce qui est censé être un fardeau. Manipuler l'objet de ses souffrances, c'est pour lui éprouver une forme avancée de liberté. Une liberté égocentrique qui ne se conçoit qu'en dépit de l'Autre. C'est une sorte de sacrifice de l'universel où le moi accepte l'Autre (les autres), le(s) porte pour mieux le(s) renverser et s'affirmer seul. L'autre n'est pas nié, mais dans cette disposition il est utilisé et blessé.

Le refus de reconnaître entièrement l'Autre, d'établir une communication claire avec lui provient d'un lien singulier entre connaissance et solitude. Partant d'une situation d'errance, le poète hors du

1 *Devant le temps, op. cit.*, p. 151.

2 *Bâillon clair, op. cit.*, p. 139.

3 *June, op. cit.*, p. 19.

4 *Le museau mis, op. cit.*, p. 86.

5 *Devant le temps, op. cit.*, p. 172.

6 *Bâillon clair, op. cit.*, pp. 116 et 117.

monde ne traite pas de celui-ci ; il est en prise avec la langue qui devient un espace pour l'être, un « pays » : « le corps déployé telle sa corne la face des morts l'ossuaire le pays de la main »¹ Demangeot distingue les poètes chez qui « l'on admet que [...] la page ressemble parfois à des choses du monde (à un arbre, à une forêt, à un mur ou un miroir, une ruche, un verre d'eau, une voie ferrée...) »² et la manière de Guy Viarre qui fait de la page un « lieu – infréquentable, dangereux »³. Cette dangerosité est surtout répulsive ; l'Autre doit au maximum être absent dans la relation poète-langue. Le rapport à la langue est d'ailleurs ce qui éloigne la pratique poétique, dans le cas de Viarre, de la connaissance ; comme on peut le comprendre avec cette citation de Ponge dans l'ouvrage à son propos de Sydney Lévy : « “À la vérité, expression est plus que connaissance ; écrire est plus que connaître analytiquement, c'est *refaire*.” »⁴ Entre Ponge et Viarre, on peut établir une comparaison. Pour eux deux « [i]l ne s'agit pas [...] d'imiter le monde ou de le montrer, de l'indiquer ou de le désigner, mais de le *refaire* – littéralement – en paroles »⁵, c'est là le côté syntaxier de leur travail. Mais *refaire* le monde demande une précision quant à ce programme chez Viarre. Si Ponge essaye d'échapper au système, à la « grille linguistique [qui] retir[e] à la chose sa chose »⁶, c'est pour que « [l]e poème devien[ne] lui-même chose, et non représentation, au même titre que la chose en question »⁷. Pour Viarre, le poème est l'occasion de *refaire* le monde dans le sens où, en le confrontant à la négation, il fait du monde un hors-monde, un non-lieu propice à l'errance et à la non-cohabitation entre le poète et l'Autre. Le monde refait chez Viarre ne traite pas de ses objets mais de l'étant du poète, de la nature de son existence – du lyrisme donc. Si chez Ponge il y a un écart, une « démesure » entre l'événement et la « re-présentation »⁸, et qu'il convient de réduire cette démesure – autrement dit il faut, dans cette progression épistémologique réduire l'écart entre la chose et la-chose-en-paroles –, chez Viarre il convient de faire l'expérience de l'être passé à l'être-en-paroles. Et cette épistémologie-ci relève de la solitude, du singulier car elle repose sur des impressions. Elle agit comme « une science des impressions [...] une science du singulier »⁹. C'est précisément le dessein que servent les formes gnomiques chez Viarre : elles sont détournées de leur projet qui est de délivrer des vérités générales, pour en fait formuler les impressions du poète. Seul dans un monde qu'il est seul à peupler, toute impression personnelle a une dimension universelle. Alors il assène ses (les) vérités : « La poésie n'a pas d'horizon

1 *Devant le temps, op. cit.*, p. 180.

2 Préface *Tautologie une, op. cit.*, pp. 13-14.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 Sydney Lévy, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie, op. cit.*, p. 23. Citation tirée de *Proèmes, Tome Premier*, Gallimard, 1965.

5 *Ibid.*, pp. 12-13.

6 *Ibid.*, p. 36.

7 *Ibid.*, p. 52.

8 *Ibid.*, p. 49.

9 *Ibid.*, p. 15.

remarquable / [...] »¹ ; « il faut avoir [...] »² ; « il y a dans [...] // il y a sur [...] »³ ; « les vivres ne sont pas [...] »⁴ ; etc.

Cette solitude peut empêcher la réalisation du poème comme dialogue. Prenons cette citation d' Aimé Césaire :

Ce n'est pas de toute son âme, c'est de tout son être que le poète va au poème. Ce qui préside au poème, ce n'est pas l'intelligence la plus lucide, ou la sensibilité la plus aiguë, ou la sensation la plus délicate, mais l'expérience tout entière [...] toutes les images reçues ou saisies, tout le poids du corps, tout le poids de l'esprit. Tout le vécu. Tout le possible. Autour du poème qui va se faire, le tourbillon précieux : le moi, le soi, le monde. Et les plus insolites coudoiements, tous les passés, tous les avènements [...]⁵

La posture de Viarre met en échec une telle disposition du poète à « consenti[r] à cette vie immense qui le dépassait »⁶. Chez Césaire il y a un trait osmotique et cosmique propre au poète, qui seul peut « s'enraciner dans la terre » comme l'arbre pour résoudre « deux des antinomies les plus angoissantes qui soient : l'antinomie de l'un et de l'autre, l'antinomie du Moi et du Monde »⁷. Chez Viarre ces antinomies restent entières car le poète déplace le problème en niant le monde : son indécision, que l'image de l'enracinement illustre bien pour la fixité qu'elle suppose, couplée à la négation retourne le monde pour, comme nous l'avons dit, en faire un hors-monde : « donner le bras au vide comme une attelle très courte »⁸ L'enracinement poétique prend plutôt la forme de la mort chez Viarre ; un enracinement infécond dans une terre pourrie où la réalisation de l'unité cosmique est inenvisageable :

le sol refait éloigné soudure qui saute l'une
après l'autre et les verrous quand tu touches l'idée, le cri, la mort⁹

1.3.4. Identité et vulnérabilité du sujet : l'autre et le monde, causes de l'errance ?

L'on peut comprendre la solitude du poète par ce qui, dans la poétique de Viarre, détermine l'identité du moi. Si nous avons fait l'ébauche, plus tôt, d'une poétique selon les idées de Meschonnic où le je – expression du sujet du poème – ne doit pas être confondu avec le moi – expression d'un sujet philosophique et psychologique –, il convient pour nous de montrer que ce

1 *Tautologie une, op. cit.*, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 *Ibid.*, p. 49.

4 *Ibid.*, p. 53.

5 Aimé Césaire, « Poésie et connaissance », in *op. cit.*, p. 162.

6 *Ibid.*, p. 163.

7 *Ibid.*

8 *Devant le temps, op. cit.*, p. 173.

9 *Ibid.*, p. 186.

programme n'est jamais totalement effectif, et qu'une poétique particulière est indéniablement l'expression d'un homme, situé dans l'histoire, qui a conscience d'être *du monde*. Lorsque Viarre écrit, il a conscience que la philosophie, depuis Nietzsche au moins, à force de réflexion sur la poésie a fini par se mélanger avec elle, au point que les ébranlements de cette première influent sur la manière d'appréhender les objets de la pensée et de la connaissance : « Fin de l'humanisme, de la métaphysique – mort de l'homme, mort de Dieu (ou mort à Dieu !) – idées apocalyptiques ou slogans de la haute société intellectuelle »¹ font l'ère du temps remarque Levinas. Toujours est-il que ces idées sont partagées, commentées, qu'elles font « idéologie »² à très large échelle. Appréhender la connaissance poétique, sa spécificité, peut donc se faire sans omettre la connaissance philosophique qui l'a influencée. C'est pourquoi, suivant l'exemple de Jean-Patrice Courtois dans sa réflexion sur Giovannoni :

On cherche des intersections avec des plans philosophiques ou qualifiés par la philosophie, non des systèmes philosophiques articulés. En ce sens, les termes *ontologie*, *métaphysique* et *phénoménologie* sont des approximations qui visent à désigner des traits de pensée et des faits de langue dont l'intersection même n'appartient pas à la philosophie.³

Le traitement du sujet dans la poétique de Guy Viarre peut donc se faire, selon nous, sans omettre la pensée philosophique. Les « intersections » que nous pouvons effectuer portent alors, notamment, sur l'*identité* – pour reprendre le mot de Levinas – du sujet : ici pris entre je et moi. Cette dernière notion sortant à proprement parler de la poétique mais ne rendant pas inopérant un lien fort avec celle-ci.

Levinas écrit à propos de la subjectivité et de l'autre :

[D]ans l'approche d'autrui, où autrui se trouve d'emblée sous ma responsabilité, « quelque chose » a débordé mes décisions librement prises, s'est glissé en moi *à mon insu*, aliénant ainsi mon identité. [...] Tout l'humain est dehors, disent les sciences humaines. Tout est dehors ou tout en moi est ouvert. Est-il certain que dans cette exposition à tous les vents, la subjectivité se perde parmi les choses ou dans la matière ? La subjectivité ne signifie-t-elle pas précisément de par son incapacité de s'enfermer du dedans ? L'ouverture peut en effet s'entendre en plusieurs sens.⁴

Levinas questionne dans cette étude l'identité du subjectif : l'intériorité du sujet se ferme-t-elle de l'intérieur ? de l'extérieur ? L'humain est-il « [t]out dehors » ? Le Moi coïncide-t-il avec lui-même ?⁵ Levinas porte une conception de l'être où l'humain répond à l'invite – de la Vérité, de l'Être –, sur le mode de l'ouverture, du dialogue. Il s'oppose par là à la « fin de la métaphysique »

1 Emmanuel Levinas, « Sans identité », in *L'Éphémère* n° 13, printemps 1970, Paris, Éditions de la Fondation Maeght, p. 27.

2 *Ibid.*, p. 30.

3 Jean-Patrice Courtois, « Les énonciations multiples de Jean-Louis Giovannoni », *op. cit.*, pp. 40-41.

4 Emmanuel Levinas, « Sans identité », *op. cit.*, pp. 33-34.

5 *Ibid.*, pp. 28-29.

comme l'entend Heidegger, où la subjectivité est niée dans la mesure où est nié le « for intérieur » du sujet : désormais l'humain habite le monde et « le sujet n'a rien d'intérieur à exprimer. Il est tout entier pensé à partir de l'être et de la vérité de l'Être ». ¹ L'interrogation de Levinas porte sur l'identité de la subjectivité :

[N]'est-elle pas sincérité – mise à découvert de soi – qui n'est pas une opération théorique, mais une offrande de soi – *avant* de se tenir dans l'« ouverture de la vérité », avant de « dévoiler l'être ». ²

L'ouverture du sujet que développe Levinas montre précisément le problème ontologique à l'œuvre chez Guy Viarre. Que ce soit chez Heidegger ou Levinas, il s'agit de considérer une relation causale entre le sujet et l'Être pris comme transcendance. Pour le premier l'Être est antérieur au sujet, pour le second le sujet suscite la Vérité. Pour Levinas, la représentation de l'Être, donc l'ascension vers la Vérité, est considérée comme « Acte libre » dans la mesure où cet Acte « demeure[e] volonté, même devant l'inéluctable » ³ Cependant Levinas questionne la liberté intrinsèque de la subjectivité :

La subjectivité n'est-elle pas à même de se rapporter – sans se le représenter – à un passé qui passe tout présent et qui, ainsi, déborde la mesure de la liberté ? Ce serait là un rapport antérieur à l'entendement d'une vocation, précédant l'entendement et le dévoilement, précédant la vérité. ⁴

Or, nous l'avons vu plus tôt, la poétique de Viarre en tant que dévalorisation et souillure de la poésie se place plutôt, comme chez Baudelaire, du côté de l'esthétique, de la Beauté salie, que de la Vérité. La mise en place de la négation et la déconstruction de la connaissance amènerait la poétique de Viarre à ne pas proposer de nouvelles vérités, de nouveaux savoirs, mais à se situer en dessous de la connaissance, et plus : à s'y maintenir. L'antériorité comme le formule Levinas travestit le présent en ne se pliant pas à sa configuration : au lieu d'être une donnée transitive, *en passage* et ce au présent, l'antériorité demeure bien réminiscence, redondance, passé. Transposée à la poétique, cette disposition de l'antériorité la fait advenir par une déformation des moyens d'expressions, notamment verbaux. La connaissance, ou la Vérité, est alors niée dans la poétique de Viarre soit selon un emploi de l'infinitif qui rend ostentatoire la négation du savoir ; soit selon un travestissement de l'indicatif, et notamment du présent, qui donne à voir la négation sous l'apparence du savoir – est-ce là cruauté ? Viarre emploie effectivement l'infinitif dans le sens de la négation : « infinitif / un temps videur / bouge » ⁵ Cet emploi participe d'une négation circulaire,

1 *Ibid.*, pp. 31-32.

2 *Ibid.*, p. 32.

3 *Ibid.*, p. 33.

4 *Ibid.*

5 *Devant le temps, op. cit.*, p. 178.

destinée à se maintenir, à recommencer, donc à laisser vide la place du savoir évacué. Selon la théorie des temps verbaux de Gustave Guillaume, l'infinitif est un temps *in posse* : c'est une image que la pensée n'a aucunement réalisée, mais qui est dite « en puissance » par le fait qu'elle *peut* être réalisée. En cela l'infinitif se situe en dessous de la réalisation de la pensée – dite chronogénèse – car il n'a rien décidé : la pensée à ce stade n'est ni en devenir (*in fieri*) ni en réalité (*in esse*). L'infinitif figurerait bien dans l'écriture de Viarre la propension à tirer un trait noir, mais circulairement et à l'infini : une absorption sans fin, une non-réalisation de la pensée qui se garde de se constituer en savoir, en information compréhensible. Et l'indicatif, qui donne une image *in esse* – où la chronogénèse a fini d'opérer –, utilisé notamment par les formes gnomiques, sert à Viarre à détourner l'usage du présent en même temps qu'il détourne les effets propres aux formes littéraires promptes à délivrer un savoir. L'utilisation du présent ne met pas à jour un savoir, il le mime et le déforme chez Viarre. Selon Meschonnic : « Il y a, à travers le langage poétique, quelque chose qui prend en porte-à-faux les divisions traditionnelles entre le nom et le verbe. »¹ Le nom, contrairement à l'« idée reçue que [seul] le verbe [...] serait le mot du temps, *Zeitwort* dit l'allemand », peut lui aussi « di[re] du temps » – « les noms [...] sont aussi des mots du temps »².

Il y a un temps des noms. Et certains sont à l'indéfiniment présent. Plus exactement, il ne s'agit pas du temps. Il s'agit de l'aspect. Les noms aussi ont un aspect. Certains sont à l'accompli, d'autres à l'inaccompli.³

L'antériorité à l'œuvre dans les poèmes de Viarre, qui empêche le déroulement du savoir et son aboutissement en donation à l'Autre, explicite le fait que le présent « n'est pas ce qu'en disent des philosophes, un point insaisissable entre le passé et le futur »⁴. Il y a une multitude de présents, celui du passé, du présent et du futur⁵, qui font du poème non pas un récit mais un discours où le « sujet s'inscrit dans le langage »⁶. La poétique de Viarre fait du nom un inaccompli, dans un présent *poétique* qui nous échappe. Si dans un livre de Viarre une parole se présente à nous avec un présent de vérité générale, c'est certainement un leurre. La parole y crie en fait son manque de repère, d'assurance. Derrière transparait le geste de négation qui *mime* l'accompli(ssement). Ainsi l'on observe la fuite du verbe, remplacé par le nom totalisant in-situé dans le temps :

matière avec des bouts de battues et de rêves pour cela ciel⁷

1 *La rime et la vie, op. cit.*, p. 148.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 147.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 148.

7 *Le museau mis, op. cit.*, p. 88.

Et si le verbe amorce l'action, force est de constater que les noms la confisquent aussitôt, pour lui donner une dynamique particulière, faite d'échange, de relances qui dit elle aussi le mouvement, l'état, l'espace et la temporalité :

incandescence on sort
le corps de la main
par impossible de lui
par la perturbation géante
dans le face-à-face
avec quoi où¹

Comme nous l'avons écrit plus tôt, l'échange d'information est saboté, impossible. Que tirer d'une sentence telle que « l'organe de vie huître fou comme une huître puisse »² ? Peut-être faut-il accepter l'incommunicabilité à l'œuvre dans certains passages de Viarre, passages qui répondraient de deux des quatre types de difficultés comme les classait Georges Steiner : la difficulté tactique, intentionnelle, et la difficulté ontologique « où le contrat d'intelligence est "brisé" »³.

Mais alors « à quoi bon la poésie si elle n'est pas le *geste de partager le présent* ? »⁴ Sans doute une telle pratique n'est en fait pas tant en décalage avec la poésie en général, si l'on admet que la poésie est par la langue la tentative de *réunir*, de *réunifier* – l'Un –, de rendre l'expérience – vécue et dite – et l'être simultanés : retrouver « la coïncidence "primitive" »⁵. La poésie *décalée*, ou autrement dit non axée sur le présent, ne se voue pas au partage. On revient à la notion d'ouverture évoquée par Levinas. Si celle-ci est la possibilité pour le sujet de dialoguer avec l'Autre et le monde, elle est aussi pour lui le risque inévitable d'une blessure et d'une vulnérabilité. « Le Moi, de pied en cap, jusqu'à la moelle des os, est vulnérabilité »⁶ puisque

[l']ouverture, c'est la dénudation de la peau exposée à la blessure et à l'outrage. L'ouverture, c'est la vulnérabilité d'une peau offerte, dans l'outrage et la blessure, au-delà de tout ce qui peut se montrer, au-delà de tout ce qui, de l'essence de l'être, peut s'exposer à la compréhension et à la célébration.⁷

1 *Tautologie une*, *op. cit.*, p. 74.

2 *Le museau mis*, *op. cit.*, p. 92.

3 Cité dans Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, *op. cit.*, p. 94. Cela dit, Meschonnic place la recherche de sens du côté de l'herméneutique : on veut aller au bout du sens, le comprendre, le *finir*. Seulement, « [l']inachèvement est le propre du sens. La notion de sens, qui est celle du signe, cache elle-même que dans d'innombrables cas le sens est la dernière chose qui compte dans le langage ». Plus importants que l'énoncé, le sens et le signe sont l'énonciation, la valeur et le rythme, *ibid.*, p. 92.

4 Michel Deguy, « Poésie et connaissance », in *MLN* vol. 81, n° 3, French Issue (May 1966), [en ligne] https://www-jstor-org.ezproxy.uca.fr/stable/2907959?seq=8#metadata_info_tab_contents, [consulté le 25 avril 2019], p. 267.

5 *Ibid.*, p. 263.

6 Emmanuel Levinas, « Sans identité », *op. cit.*, p. 35.

7 *Ibid.*, p. 34.

Levinas poursuit en montrant que la vulnérabilité est une passivité qui s'exprime sous la forme d'une aptitude « à “être battu”, “à recevoir des gifles” »¹. Une aptitude qui suggère « un consentement insupportable et dur »². C'est certainement cette blessure qui suscite dans la poésie de Viarre une décharge d'autrui, exprimée par la négation et l'ironie. Car supporter autrui « c'est l'avoir à charge [...], être à sa place, se consumer par lui »³. Pourquoi continuerais-je à reconnaître l'Autre si, pour reconnaître sa souffrance je devais souffrir à mon tour ? Mais supporter autrui c'est surtout mettre en doute l'identité du Moi. Levinas pose la question si chez Heidegger « l'étrange défaite ou défection de l'identité confirmera-t-elle l'élection humaine : la mienne – pour servir, mais celle de l'Autre pour lui-même ? »⁴ Dans cette habitation du monde où l'intériorité de chaque sujet n'existe plus, l'enfermement n'est plus possible. Mais justement, c'est en réaction à la négation de l'identité que Viarre cherche l'enfermement, l'isolement, la réclusion. Pour préserver le Moi. De nombreux exemples en témoignent :

On n'a pas encore gazé mon terrier. On veut croire que c'est encore un homme qui vit là parce que c'est un homme qu'on a vu y entrer.⁵

Mais il faut noter que l'isolement participe de la perte d'humanité, le poète étant toujours en situation d'errance, hors du monde et loin des autres. Ce qui se présente dans l'écriture à travers des autoportraits péjoratifs où l'identité du poète s'animalise :

Devant le miroir je me constate les dehors laborieux d'un ver perclus par son corps comme par une grimace.
Un prolégomène.⁶

Et par cette situation particulière de l'errance, la résistance à l'aliénation du Moi propose un enfermement lui aussi singulier : il ne s'agit plus dans le cas de Viarre d'un retour à soi dans le for intérieur, ni d'une cache dans le monde où la communauté des hommes attend l'avènement de la Vérité. Il s'agit de ce que Cédric Demangeot appelle un « enfermement dehors »⁷. Un enfermement dans le non-lieu de l'errance, aux abords du monde, et qui entretient entre eux une frontière inexpugnable. C'est pourquoi nous pouvons lire : « il faut retourner l'enfermement »⁸, il s'agit d'un exil autre. Également : « telle éternité la seule rose et le dédoublement canonique de l'espace / lui être extérieur »⁹ ; être hors de l'espace du monde, pour goûter à l'éternité. Encore : « enfermement

1 *Ibid.*, p. 35.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 36.

4 *Ibid.*, p. 38.

5 « C'est à dire », in *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 9.

6 *Ibid.*, p. 14.

7 « Page un », in *Sonnets de la mort, op. cit.*, p. 7.

8 *Devant le temps, op. cit.*, p. 168.

9 *Le museau mis, op. cit.*, p. 92.

pour dire le recommencement «toucher de l'œil près»¹; la circularité tautologique par l'enfermement.

Mais une faille apparaît dans le refus de l'Autre, car la responsabilité que j'ai d'autrui est irréductible : « Personne ne peut rester en soi : l'humanité de l'homme, la subjectivité, est une responsabilité pour les autres, une vulnérabilité extrême. Le retour à soi se fait détour interminable »² Dans sa circularité et sa négation, ainsi que dans son infinie finitude, la poétique de Viarre est condamnée à faire ce détour – notamment évoqué par Celan –, qui ramène le sujet à s'enfermer, donc à errer, mais qui *a contrario* suppose aussi un retour. Le sujet dans l'œuvre de Viarre ne peut pas rester indéfiniment replié sur lui-même. Sa responsabilité intrinsèque, antérieure à toute connaissance et toute conscience lui fait en effet perdre son identité, mais en même temps elle lui permet, dans un appel de l'universel, de rester hors du monde : « [La] différence entre le moi et le monde est prolongée par des obligations envers les autres. »³ *La responsabilité d'autrui permet l'errance. C'est pourquoi l'enfermement dehors* n'est pas un exil dans l'inconscient, dans l'imaginaire ou le rêve, mais un « exil au cœur de la réalité la plus brutale »⁴, au plus près des autres et de *leur* espace de vie, leur monde. Cette situation crée le mouvement circulaire, d'éternel recommencement dans l'œuvre de Viarre : « Sans repos en soi, sans assise dans le monde »⁵; l'absence d'identité suscite une résistance en même temps qu'elle permet la réalisation du souhait du sujet poétique à savoir celui de se départir du monde. C'est exactement ce qu'on lit dans *Devant le temps* : « tout ce qui résiste à l'infini restaure l'infini »⁶ Et si Levinas conclut :

[I]l faut penser l'homme à partir du soi se mettant malgré soi à la place de tous, substitué à tous de par son non-interchangeabilité même ; il faut penser l'homme à partir de la condition ou de l'incondition d'otage – d'otage de tous les autres qui précisément, autres, n'appartiennent pas au même genre que moi, puisque je suis responsable d'eux, sans me reposer sur leur responsabilité à mon égard qui leur permettrait de se substituer à moi, car même de leur responsabilité je suis, en fin de compte, et de l'abord, responsable. C'est par cette responsabilité supplémentaire que la subjectivité n'est pas le Moi, mais moi⁷ ;

il faut comprendre dans le cas de Viarre que l'individuation du sujet s'opère comme *poursuite* et *inachèvement*. Le sujet errant doit renoncer à son identité, à son Moi, en acceptant la charge d'autrui, mais avec cette responsabilité il peut espérer une autre identité, le moi, qui n'a pas partie liée « matériellement » avec le sujet, mais représente la possibilité d'une individualité. Un fragment de soi à poursuivre. Possibilité dynamique qui suscite le déplacement du sujet : « errer dans

1 « Restes I », *Tautologie & autres textes*, *op. cit.*, p. 211.

2 Emmanuel Levinas, « Sans identité », *op. cit.*, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 39.

4 Cédric Demangeot, « Page un », in *op. cit.*, p. 7.

5 Emmanuel Levinas, « Sans identité », *op. cit.*, p. 41.

6 *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 149.

7 Emmanuel Levinas, « Sans identité », *op. cit.*, pp. 41-42.

l'indivisible – se poursuivre / différemment »¹ ; « de nos déplacements que nos déplacements »²
Ainsi le sujet chez Viarre devient le nom homérique de Personne, pris entièrement dans le mouvement qui lui permet, en même que de poursuivre son identité, de maintenir une *identification*, une *nomination* :

personne à l'extérieur de soi-même

que son dépassement³

Dans la circularité où le sujet est inconnu à lui-même, autrui lui apparaît comme une lumière où est possible la re-connaissance. L'identité se construit dans un mouvement de négation, mais un mouvement qui ne laisse pas le sujet inerte et insensible au monde. La dynamique alors à l'œuvre rend indispensable un lien entre le sujet et l'Autre, un lien qui stimule l'ouverture du poème ; il est dialogue, discours. L'universalité peut être recueillie dans le sujet du poème à la nature double. Étudier le politique permet de mettre à jour la part de l'Autre et la relation entre le sujet et le collectif. La poétique de Viarre peut prétendre à un dire critique et relationnel qui inscrit le poème dans *son* temps : au moment où il s'énonce, le poème reçoit le réel – le social – en même temps qu'il le transforme. Un tel poème ne parle pas *de*, il *dit*. Un tel poème est contemporain, critique et réaliste.

1 *Devant le temps, op. cit.*, p. 148.

2 *Ibid.*, p. 169.

3 *Ibid.*, p. 171.

PARTIE 2 : L'OUVERTURE À L'AUTRE

« Loin dans l'âme, les solitudes s'étendent
Sous le soleil mort de l'amour de soi »

Patrice de La Tour du Pin, *La Quête de joie*,
Paris, Gallimard, 1939, p. 7.

« Ne te laisse mettre en prison par aucune
affection. Préserve ta solitude. Le jour,
s'il vient jamais, où une véritable
affection te serait donnée, il n'y aurait pas
d'opposition entre la solitude intérieure et
l'amitié, au contraire. C'est même à ce
signe infallible que tu la reconnaîtras.
Les autres affections doivent être
disciplinées sévèrement. »

Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris,
Plon, « Agora », 1988, p. 80.

2.1. Le discours politique

En s'en tenant *strico sensu* à l'image du « trait noir » qu'emploie Cédric Demangeot, que l'on peut lire comme un commentaire tout aussi bien stylistique que biographique – la vie de Guy Viarre fut peut-être ce *trait noir* –, la majorité de l'œuvre de Viarre pourrait être comprise comme résultante d'une écriture fiévreuse, fulgurante, et d'une spontanéité traduisant l'incapacité psychique à *mettre en ordre*. Or, comme nous avons tenté de le démontrer précédemment, la densité des notes semble bien participer d'un système, sous-jacent et réticent à se montrer comme tel certes, dont le dynamisme tautologique pose véritablement des ponts entre les multiples sentences. Selon cette lecture, l'on ne peut considérer autrement l'idée d'ordre que comme contingente ; dans l'instabilité et l'incertitude – l'indécidabilité avions-nous dit – qui est à la fois celle de l'écrivain et du lecteur, s'informe un curieux mouvement qui échappe au temps. Immobilité et circularité n'alternent pas, sinon l'ordre – ou organisation ordonnée – serait dans ce cas porté tout entier par le principe de compensation et d'équilibre, mais plutôt immobilité et circularité se superposent selon un dés-ordre, une nécessaire absence d'ordre, donnant à chaque sentence, à chaque fragment une double lecture et une double dimension qui, du fait même de leur caractère indécidable, crée une troisième dimension qu'on se risquera à nommer *le vide*. Dans cet espace intermédiaire apparaît de façon inquiétante le sentiment poétique ; impossibilité et possibilité chutent l'une avec l'autre, et emportent avec elles le choix d'un ordre de lecture ; euphorie du mouvement sans borne voisinant la désespérante cécité et le corps détaché de toute matière. La sentence ne se présente pas *d'abord* comme circulant à travers un ensemble *puis* comme retournée et close sur elle-même, ou inversement ; l'impossible choix ouvre la sentence à une lecture où le choix n'est et ne peut pas être – juste un abyssal espace où la langue et le sujet se montreraient dans leur totalité. Cette troisième lecture advenue met le doigt sur le centre vif du poétique dans l'œuvre de Viarre et dit quelque chose des concepts de temps et d'être. Mais nous reviendrons sur ce point dans le troisième et dernier mouvement de notre travail.

Si nous évoquons d'emblée les trois possibilités de lecture des sentences de Viarre, c'est pour nous retourner vers un ouvrage où *le vide*, bien que semblant guetter, est tenu à bonne distance par un discours moins « poétique ». Dans les *Descriptions du petit* – puisqu'il s'agit de cet ouvrage –, la dimension politico-ontologique paraît mettre en avant de manière assez claire un ordre de lecture où cette fois-ci la compensation peut être observée. Malgré l'opacité de l'écriture de Viarre, due à sa préoccupation pour le langage qui serait même plus – une obsession, avec tout ce que le terme comprend d'imprévisibilité –, l'on peut affirmer avec une certaine assurance que les sentences

correspondent à des aphorismes. Il faut considérer cette forme comme prise dans une lecture du mouvement où chaque aphorisme renvoie alternativement à lui-même et au Livre, ainsi qu'à un sujet individuel (un Je) et à une universalité. L'étude d'un tel texte dans l'œuvre de Viarre nous paraît intéressante en ceci qu'il est l'une des rares manifestations d'une volonté de construire un ordre de lecture non parasité par « le vide poétique », et qu'y est clairement assumée une forme littéraire, sans trop d'ambiguïté et de brouillage ; l'aphorisme donc.

2.1.1. Une *persona* littéraire

A maints égards, les *Descriptions du petit* présentent une mise en perspective de l'instance auctoriale tout à fait différente de ce que les autres pages poétiques de Viarre proposent. Entre décembre 1997 et janvier 2000, sous l'impulsion de sa lecture des *Cahiers*¹ de Cioran, Viarre travaille à un recueil d'aphorismes et de réflexions qui connaîtra plusieurs versions, avant de paraître sous le titre *Descriptions du petit* aux éditions La Bibliothèque du Lion, en avril 2000². Les similitudes avec Cioran y sont remarquables et posent plusieurs questions sur les motivations d'une telle démarche de la part de Viarre. S'agit-il d'un exercice de style, de la revendication d'une filiation ou d'une forme d'épigone inspiré et sincère ? Il appert que le rapprochement entre Cioran et Viarre est plus complexe qu'il n'y paraît. Il est certain, d'après nous, que les deux œuvres – les *Cahiers* et les *Descriptions* – se construisent autour d'une *persona* littéraire à demi-assumée. Les deux auteurs se refusent à participer au jeu littéraire en affectant une pose supérieure – ou, justement, supérieurement inférieure à avoir vu et compris la bassesse, la crasse du monde et l'envers des choses. En matière de basse altitude, on peut lire chez Viarre :

Et 8000 par ci et 8000 par là, dizaines de mille de 8000, l'altitude est répandue comme un quizz. Croyez le paquet de bouches et de lèvres marmoréennes qui vous fait à chaque moment du jour et de la nuit son rapport d'ascension avec une foule de détails athlètes très chiants. A vomir. Moi on me trouvera quelque part entre 1000 et 2000 mètres, mais plutôt vers 1000, à n'y rien faire de singulier et paradoxal. J'y suis avec Rousseau pour l'avoir suscité : on vaque, on commère, on crane.³

La pose de Viarre correspond à la pose cioranienne par la distance qui est mise entre le sujet observant et le monde observé. Si cette pose réussie est réalisée par la médiation d'un discours philosophique et d'une tonalité ironique, elle ne va pas sans contradictions, parfois exagérément grossières. Alors que Cioran consigne ses notes pendant quinze années dans une série de cahiers

1 Aussi appelés « *Journal* », comme dans notre entretien avec Cédric Demangeot.

2 Maison d'édition dirigée alors par Maziar Zendehroudi et Cédric Demangeot qui fondera quelques années plus tard les éditions Fissile. Pour les *Descriptions du petit* nous retenons l'édition de Fissile, celle de La Bibliothèque du Lion étant désormais introuvable, et parce que l'édition de Fissile, plus complète, comprend un nombre important de fragments que Viarre n'avait pas gardés.

3 *Descriptions du petit*, op. cit., p. 24.

qu'il prend soin, à la fin de sa vie, de régler avec la mention « à jeter », l'on ne peut être qu'interloqué par le fait même qu'il n'en fut rien, et surpris par la forme de cette copieuse entreprise que son auteur méprisa :

Tenir un journal, quel témoignage d'impuissance à coordonner ses pensées ! C'est le propre d'un esprit discontinu, brisé à ses racines, en profondeur complice et victime des fluctuations du temps, de *son* temps. Inapte à méditer, il *se* médite... C'est encore de la philosophie rabaissée à un calendrier intime.¹

Là joue le ressort de l'écriture cioranienne ; être et ne pas être du monde, s'y tenir et s'en dépendre pour mettre l'Être en doute. Cette philosophie passe par la construction d'un ethos personnel qui exacerbe et enfle la figure auctoriale ; d'un monde dont on n'a à dire que la fatalité et les défauts, le sujet énonciateur ne peut pas se dépeindre avec nuance et subtilité ; lui aussi, par souci d'équilibre et de cohérence doit se tourner vers le grotesque, faire sans mesure. Celui qui « [s']éternise dans un équilibre instable »², parce que voyant et cruellement désespéré, montre ses prétentions et son pouvoir extraordinaire :

J'ai le sentiment du néant, mais je n'ai pas d'humilité. Le sentiment du néant est le contraire de l'humilité.

*N'est pas humble celui se hait.*³

Viarre lui aussi dispense ses talents, sa situation inouïe avec désinvolture :

J'ai les défauts de mon intelligence des choses, je ne fais pas le compte de mes interprétations parce que j'en suis au nombre.⁴

Cette posture, si elle est la résultante d'un état du monde, ou de sa réception par le sujet, il importe de souligner le lien qui se tisse entre elle et le monde, lien qui passe notamment par un discours où la délimitation entre la portée individuelle et la portée universelle est souvent floue. Comme on le lit ailleurs chez Cioran, l'ironie précédant le tragique, l'individuel est porté à l'hybris pour se mesurer au Néant, ce qui invariablement finit par renvoyer ce premier dans son rapport avec l'universel, où tous deux désespèrent et entretiennent leur opposition initiale :

L'ironie est un exercice qui dévoile le manque de sérieux de l'existence. Le moi convertit le monde en néant, car l'ironie ne procure des sensations de puissance que lorsque tout est aboli. La perspective ironique, un subterfuge du délire des grandeurs. Pour se consoler de son inexistence, le moi devient *tout*. L'ironie atteint au sérieux lorsqu'elle s'élève à la vision implacable du rien. Le tragique est le stade ultime de l'ironie.⁵

1 Emil Cioran, *Cahiers (1957-1972)*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1997, p. 52.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 *Ibid.*

4 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 25.

5 Emil Cioran, *Des larmes et des saints*, Sanda Stolojan (trad.), Éditions de l'Herne, 1986, p. 108.

Si l'on considère comme effectives des tensions dans une société, l'on ne peut omettre celle, possiblement inéluctable, du rapport entre individualité et universalité, entre singulier et pluriel. Le discours littéraire placé à l'endroit de cette tension est inévitablement politique ; il en va d'une critique, d'un geste tout aussi bien inerte qu'énergique, qui dit quelque chose de et sur l'Histoire, l'homme et ses institutions. Le discours de Viarre est politique, mais pas engagé. Nulle bannière ou nomination. Le politique et toutes les figures et objets de la société semblent avoir glissé vers leur substance la plus primaire, la plus caricaturale. Tout l'universel, le collectif, devient l'anonyme agent de la répression, l'auteur de l'attaque qui s'abat sur le sujet énonciateur. L'universel devient tour à tour un indéfinissable et englobant « on » :

On n'a pas encore gazé mon terrier. On veut croire que c'est encore un homme qui vit là parce que c'est un homme qu'on a vu y entrer,¹

et un distancié et tout aussi imprécis « eux » :

Une idole galvaudée leur tient lieu d'idole, très complexée à eux qui sont très complexés. Destination obèse d'hommes obèses, un grément par où se tenir, s'affairer à se clore.²

Tous deux concentrent de façon abstraite l'essence, ou la motivation, du politique : une agression. C'est une similitude que l'on trouve chez Viarre et Cioran ; le sujet fait bloc face à une figure ennemie, l'Ennemi par excellence qui, sous une forme indéfinie – individu, entité, institution ? –, attende à la liberté. L'écriture est ainsi justifiée *par rapport* à la figure agresseuse : « Il faut rester à hauteur, digne de son pire ennemi. A cette seule fin j'empire. »³ Malgré l'empêchement qu'impose l'ennemi, on ne le nie pas, bien au contraire ; il est une fin en soi, il détermine la valeur et la visée de l'écriture et de la pensée. C'est une figure qui permet la valorisation du sujet-écrivain, qui tend à en montrer la puissance de contre :

De fait je n'ai pas d'adversaire. Le talent qu'untel déploie à m'abaisser par trop le surélève et je regarde son spectaculaire soliloque avec les yeux du naturaliste occupé des méandres touchantes d'un macaque.

Je ne suis jamais à la portée d'un important.⁴

Comme on l'apprend chez Cioran, avoir conscience de l'ennemi, c'est en quelque sorte rester éveillé dans le monde. Sentir la tangibilité de la menace c'est éprouver la vulnérabilité de la vie comme partage ; dès lors, c'est comme une confiance qu'il faut placer en l'autre-ennemi. Cette confiance passe par une grande attention qui, en définitive, ne referme pas le sujet sur lui-même,

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 26.

3 *Ibid.*, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 36.

mais l'ouvre à l'autre – mais selon une ouverture-surveillance qui octroie plus d'importance à l'ennemi qu'à l'ami. Car seul l'ennemi nous rappelle la dangerosité de l'homme, du semblable, de l'imprévisibilité du monde ; alors que l'ami (on considère ici cette figure comme celle du proche, du parent) peut être celui qui symbolise l'immobilisme, l'excès de familiarité et de sécurité, soit une sorte d'entrave, mais qui n'agit pas directement¹. Ce passage chez Cioran souligne l'importance de l'ennemi :

Quand nous sommes en veine d'efficacité, nous savons que nos ennemis à nous ne peuvent s'empêcher de nous placer au centre de leur attention et de leur intérêt. Ils nous préfèrent à eux-mêmes, ils prennent nos affaires à cœur. A notre tour de nous occuper d'eux, de veiller sur leur santé, comme sur leur haine, laquelle seule nous permet d'entretenir quelques illusions sur nous-mêmes. Ils nous sauvent, nous appartiennent, sont nôtres. A l'égard des siens, le raté réagit différemment. Ne sachant comment les conserver, il finit par s'en désintéresser et les minimiser, par ne plus les prendre au sérieux. Détachement aux lourdes conséquences.²

On trouve bien chez Viarre une interrogation sur le bien-fondé de l'ennemi dans son propre développement. L'Ennemi n'étant pas un Ami, il va de soi qu'il ne peut être bienveillant à l'égard du poète, et l'ouverture alors possible ne s'envisage pas comme un échange ou un commerce heureux ; plutôt en va-t-il de *l'autorité* et des rapports de force entre les sujets. L'attention qui s'échange entre les sujets ennemis, si elle est bien productive, est toutefois à considérer comme une préoccupation. Et il est certain que dans un tel rapport de nature essentiellement opposée, les deux partis ne peuvent s'élever simultanément. Un tombera et l'autre montera. Dans les *Descriptions*, il apparaît que la volonté de Viarre est déterminée par le ralentissement, la stabilisation, l'arrêt. On peut supposer que son dessein n'est pas de s'élever, mais d'user de sa relation avec son ennemi pour mieux *connaître* le bas.

Je ne doute pas que je joindrai mes ennemis, ceux dont il a fallu convenir si l'autorité, encore à l'heure où j'écris improbable, la leur, prêchait à ses troupes destinées peut-être chacune à quelque réduction en nombre, je ne sais quelle autorité sur soi esthétique dans la façon non pas de bêtement mourir, mais de contrefaire finalement la vie.³

L'image de la troupe, que Viarre emploie d'ailleurs à plusieurs reprises dans les *Descriptions* – pour Stendhal par exemple –, en quantifiant la force littéraire, accentue l'idée d'une lutte avec ses contemporains. Se donner à ses ennemis, ici, n'est pas un abandon pur et simple, mais est considéré comme une contre-partie de la défaite ; *contrefaire la vie*, là est l'un des grands projets de la poésie de Viarre, et sans doute est-ce une manière d'échapper à l'ordre du monde. On voit déjà se dessiner

1 On verra plus loin la place de l'Ami – au sens de l'amitié –, qui participe bien d'une ouverture lumineuse et euphorique.

2 « Lettre sur quelques impasses », in Emil Cioran, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, « Les Essais n° 82 », 1956, pp. 108-109.

3 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 53.

l'idée du « *moriturus* » ; changer la valeur de la vie, inverser la hiérarchie vie/mort, et ne plus employer la « vie » avec son ancien signifié. La poésie de Viarre est bien un *faire*, un *contre-faire* – notamment de *la vie*.

Cette lecture politique de la société – moi et l'autre – n'est pas simplement nihiliste, elle correspond à une aire générale, à la fois philosophique, littéraire, sociale et psychologique, dans laquelle notre époque moderne est prise. Cette attitude est portée par ceux que Nancy Huston, dans son ouvrage *Professeurs de désespoir*¹ nomme les « mélanomanes ». Ces auteurs, s'influençant les uns les autres – Schopenhauer, Cioran, Bernhard, Kundera, entre autres – sont, selon Huston, identifiables par plusieurs critères : ils sont en marge de la société et des cercles culturels, et en jouent (refus de prix littéraires) ; ils cultivent la négation et le refus comme philosophie et éthique de vie ; ils nient l'ordre familial et s'opposent la plupart du temps à l'hérédité et à l'engendrement² ; la véritable liberté se passe de l'être, de la vie – mieux vaut la mort ou la non-vie ; la femme, dans la vie même des auteurs, est nettement dévaluée. A travers son essai, Huston tente d'expliquer ce qui pousse l'Occident moderne à la fascination du noir, du désespoir et du fatalisme, avant de conclure notamment par ces mots :

Signalons, c'est important, que l'attitude hautaine des mélanomanes est en partie une *pose littéraire*. Ces écrivains sont souvent nettement moins misanthropes dans la vie que dans leurs livres.³

C'est précisément un point important à souligner dans le cas de Viarre, que nous rapprochons des mélanomanes, en ceci qu'ils ont été une influence majeure pour son œuvre – mais en fait, pour une grande partie de l'Occident littéraire également. La construction d'une image d'auteur est dans les *Descriptions du petit* une volonté affirmée :

On dira de mon désespoir qu'il est une pose, une attitude. Non, c'est une démarche, un projet. J'en conviens obscène.⁴

Et elle participe d'un projet général, celui de faire tomber les masques. Ingrid Astier, au sujet de Cioran, écrit que « [l'] écriture est [...] symptôme d'un monde vécu comme déliquescent, de valeurs lézardées où perle l'imposture »⁵ ; et en ceci qu'elle est symptôme de ce qu'elle montre, elle en prend les traits. Ce qui justifie ce genre de propos paradoxaux du côté de Viarre :

1 Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Paris, Seuil, 2004.

2 A cet égard, Huston emploie le néologisme de « génophobie », *ibid.*, p. 37.

3 *Ibid.*, p. 345.

4 *Descriptions du petit*, p. 63.

5 *Op. cit.*, p. 91.

Je prêche le vrai pour avoir le faux.
C'est le faux qui m'intéresse.¹

Mais alors que dire de telles généralités comme :

Les femmes ont des gestes inconsidérés ou c'est tout leur être. Tout ce que je considère, et qui me fait soliloquer jusqu'à verser. Je les aurai volées, n'est-ce pas assez énorme ?²

ou du regret d'être né, typique des mélanomanes dirait Huston ? :

Et dire que ma naissance a été l'impuissance que j'ai eue soudaine et fatale à repousser les mains des experts qui sont venus me tracasser dans mon bonheur. Je suis né sadisé.³

Serait-il pertinent d'étudier les traces de la misogynie⁴, par exemple, dans l'œuvre de Viarre, comme peut le faire Huston pour son corpus ? Vers où si ce n'est le biographique, nous conduirait ce type de démarche ? Assurément, et comme nous l'affirmions plus tôt, l'œuvre de Viarre est affaire de langue, même quand elle apparaît moins opaque ; et dans les *Descriptions du petit*, si l'on se joue parfois de la syntaxe, l'on tente surtout de montrer l'énormité de l'ordre des choses – de la langue et de la société – en se servant d'une langue simple qui couve l'anomalie et la surprise. Il ne s'agit alors pas simplement d'une pose, mais d'un vrai *projet* de langage, pour le langage, dans lequel se fonde la relation entre l'individu et la société. Ce que Viarre fait à la langue – même ici le plus simplement – il le fait à cette relation, et ce faire, parce qu'il touche à la langue et au collectif – à l'autre – est poétique *en même temps* que politique.

2.1.2. Le singulier et le pluriel à la lumière du concept de « littérature mineure »

Le traitement du rapport singulier-pluriel renvoie implacablement la poétique de Viarre à sa tension interne entre errance et altérité. Pour réfléchir les *Descriptions du petit* il nous faut nous rapprocher d'un autre auteur, tout aussi déterminant pour la pensée occidentale du XX^e siècle : Franz Kafka. La lecture qu'en font Deleuze et Guattari dans leur *Kafka : pour une littérature mineure*⁵, nous aide à appréhender la manière de Guy Viarre, notamment avec le concept de « littérature mineure ». Ce concept, qui correspond à la situation d'énonciation et de vie de l'auteur, part de la répression et de la violence que subit ce dernier. L'auteur d'une littérature mineure, sans que l'on sache encore de quoi il s'agit, souscrit donc d'emblée à l'isolement et à la marginalité. De

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 *Ibid.*, p. 58.

4 On lit plus loin : « Jusqu'à ma pulsation cardiaque est misogyne », *ibid.*, p. 60.

5 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.

nombreux exemples dans les *Descriptions du petit* peuvent correspondre à cette première modalité. Le sujet, de façon très cioranienne, se place en retrait de l'homme en faisant de l'isolement un trait génétique de l'humain :

L'homme est seul dans les hommes,¹

Ou bien le sujet se distingue de ses semblables en ciblant *le peuple* :

N'importe quel homme me redevient insupportable sitôt que je le replace dans la perspective de son peuple.²

Le second caractère d'une littérature mineure est que son auteur est en proie à ce que les deux philosophes nomment une « déterritorialisation ». Dans l'œuvre de Kafka, la déterritorialisation, passant par le « devenir-animal », sort le sujet souffrant des relations triangulaires (familiales, commerciales, économiques, bureaucratiques, juridiques) et le désaxe de sa ligne de conduite dans « la machine » sociale ;

Les devenirs-animaux [...] sont des déterritorialisations absolues, du moins en principe, qui s'enfoncent dans le monde désertique investi par Kafka. [...] Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes assignifiants.³

On a trace d'une déterritorialisation chez Viarre ; outre des formules rappelant, presque mot pour mot l'expression de Deleuze et Guattari comme :

J'ai souscrit à tous les déracinements – n'étant d'aucun,⁴

il apparaît, étonnement, qu'un devenir-animal, compris donc comme métamorphose du corps et transgression *absolue* de l'ordre social, puisse être effectif chez Viarre. Il ne s'agit pas pour ces devenir-animaux, de se libérer de la machine (la société), mais de résoudre le problème de l'issue⁵ ; « [e]nter, sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher »⁶, indifférencier dehors et dedans pour trouver « une autre dimension, une sorte d'adjacence marquée de haltes, d'arrêts, où se montent les pièces, rouages et segments »⁷. Devenir animal par rapport à la machine,

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 41.

3 *Kafka : pour une littérature mineure, op. cit.*, pp. 23-24.

4 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 9.

5 « Comme dit Kafka, le problème n'est pas celui de la liberté, mais celui d'une issue », in *Kafka : pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 15.

7 *Ibid.*, p. 16.

c'est y inventer une « machine-terrier »¹. Se terrer, se dissimuler, être du bas participe d'une littérature mineure. On retrouve chez Viarre l'image du terrier² et de l'animal édaphique :

Devant le miroir je me constate les dehors laborieux d'un ver perclus par son corps comme par une grimace.

Un prolégomène.³

Par conséquent, si une littérature mineure a à voir avec l'individualité en propre du sujet – individualité comme réclusion – d'un côté, et avec le besoin de celui-ci – son désir – de traverser de toute part la collectivité d'un autre, alors elle est largement politique et tient en ce sens un discours qui exprime la situation – la vie – précaire d'un sujet et indirectement celle d'une minorité ; minorité pour laquelle il n'est pas un représentant ni une figure métaphorique. Parce qu'il s'exprime littérairement, il est si l'on peut dire une langue – *la* langue ; celle qui *le* dit lui, et qui dit *ceux* qui gravitent autour de lui, mais qu'il ne connaît pas et ne réfléchit pas plus comme des semblables. Dépassant le simple personnage, le sujet d'une littérature mineure est la *possibilité* du poétique ; c'est-à-dire, comme nous l'avons développé plus tôt, la possibilité d'une subjectivation par le texte, et ainsi la rencontre, le dialogue infini entre texte et sujet-lecteur. Une telle littérature, prenant la forme même de la tension entre l'individuel et l'universel, est nécessairement politique, comme l'affirment Deleuze et Guattari :

[dans les littératures mineures] tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ces affaires œdipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes « font bloc » dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle.⁴

C'est bien parce que cette tension est à l'œuvre dans les *Descriptions du petit* que l'on pourrait reprendre le concept de littérature mineure à son propos. Viarre écrit par exemple :

De la difficulté de se reconnaître en n'importe qui. Et pour chacun d'entre nous. L'anonymat n'est pas gagné d'avance. Il y faut de la discipline.⁵

On comprend que l'individualité est sentie comme une difficulté qu'on tendrait à dépasser. A travers la visée de la perte du nom et du particularisme – qui est ici un ascétisme, avec l'idée de « discipline » – l'on vise un idéal universel. En même temps, cet état de dépassement figé,

1 *Ibid.*, p. 15.

2 *Descriptions du petit*, *op. cit.*, §1 p. 9, déjà cité.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 *Kafka : pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 30.

5 *Descriptions du petit*, *op. cit.*, p. 69.

empêché, fait précisément la singularité de chacun, précise et entoure le singulier dans le pluriel. L'un et l'autre encore enchâssés, mêlés. Il ne s'agit pas toujours de montrer la fin de cette dialectique, mais de dire son indécidabilité.

Dans cette perspective, il semblerait que certaines positions de Viarre puissent être éclairées par un autre aspect de la littérature mineure, où dans le collectif la figure de l'écrivain n'émerge pas comme une singularité pour elle-même mais comme la possibilité d'un langage commun à la minorité ;

[dans les littératures mineures] tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de *l'énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. [...] [E]t si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.¹

L'énonciation collective, s'il y en a dans les *Descriptions du petit*, passerait tout d'abord par une confrontation, somme toute peu surprenante, des différents niveaux d'une hiérarchie verticale – sous la littérature académique, une littérature *mineure*. Faire reconnaître son état de minorité – pour les autres comme pour soi – passe par une critique de la pratique littéraire de ceux qui reconnaissent des « maîtres ». On lit chez Viarre :

J'ai horreur de la poésie des inconscients. Ils sont dans la débâcle des notables. Ils ne sont pas dans la débâcle. La nostalgie leur coupe les jambes.²

Fréquemment dans les *Descriptions*, Viarre répète exactement une proposition, soit immédiatement après la première, soit plus loin, et nous efforce d'y trouver un sens, au-delà de la visible impossibilité du paradoxe. Ici, simplement, il faut entendre que « la débâcle des notables », parce qu'elle est celle de gens importants et reconnus, n'est pas une débâcle. C'est un peu de la littérature du mal que l'on retrouve ici ; l'idée qu'une poésie ne peut pas être autrement vécue que comme un effondrement, une rupture. Et probablement faut-il voir là un avis tranché sur le surréalisme, la poésie de l'inconscient – notamment. Plus loin on lit d'ailleurs :

La mauvaise poésie est concentrationnaire. Une promiscuité des pires. On n'y voit que les hiérarchies, comme dans le marécage.³

1 *Kafka : pour une littérature mineure, op. cit.*, pp. 31-32.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 21.

Bien sûr, les hiérarchies, notamment au début du siècle, ont été monnaie courantes des groupes et écoles poétiques, mais l'on est en droit de penser aux surréalistes car Viarre les nomme clairement plus loin, et critique leur poétique de l'imaginaire et de l'inconscient :

Le surréalisme et son culte désœuvré et naïf de l'imagination – qui n'existe pas. La métaphore y est un congénère parmi d'autres. Meute de métaphores qui massée à l'intelligence du poétique autant qu'une bétailière.¹

Sans doute, et puisque nous l'avons analysé plus tôt, Viarre ne s'oppose pas fermement à la métaphore, au contraire de ce que Deleuze et Guattari voient chez Kafka², mais critique une utilisation jugée artificielle et impropre de celle-ci, où elle ne serait pas simultanée à « l'intelligence poétique ». La métaphore n'est pas sentie comme un outil rhétorique qui succéderait à la pensée poétique ; elle doit être intégrée à cette pensée, *dès le départ*. Cette critique du surréalisme reflète une situation réelle dans le paysage poétique français de la fin des années 1990. Le surréalisme, bien que le groupe n'existe plus en tant que tel, connaît des imitateurs et jouit d'une place toute particulière, car dite révolutionnaire, dans les histoires littéraires. Et dans ces années-là, les poètes les plus influents, ce sont par exemple Yves Bonnefoy qui, bien que critique à l'égard du surréalisme, ne s'en sera jamais tout à fait séparé. On connaît par Cédric Demangeot l'aversion de Viarre pour Bonnefoy sur le plan de la poétique :

Il détestait Jaccottet, Bonnefoy, entre autres. Nous avons passé pas mal de temps à les exécuter.

[...]

[*Moriturus*] entendait bien opposer son exigence dure (d'une langue qui a conscience de soi et qui se met en danger pour produire un propos nécessaire) à un certain nombre de travers de l'époque, que nous jugions détestables. Non seulement à la poésie néo-classique, confortable, confiante en soi des Bonnefoy, Jaccottet, etc. Mais aussi à la poésie inepte des avant-gardes (sonores, etc.), la pastorale des arrière-gardes, la sans saveur des grammairiens [...]³

Et s'il faut considérer que la parole de Viarre peut être entendue et comprise par une collectivité, il faut voir qu'il s'en détourne malgré tout, en lui inventant une opinion sur lui-même, le poète. Cette manière de prêter et, en fait, d'inventer, le discours d'un autre, des autres, renvoie fatalement la parole du poète à sa singularité et à son isolement ; lui seul peut créer un monde et des paroles, lui seul peut projeter son auto-critique sur le visage de toutes pièces imaginé de l'autre. On trouve plusieurs occurrences d'un « on » évasif, qui tiendrait des propos *envisageables*, mais qu'on ne peut prouver biographiquement :

1 *Ibid.*, p. 45.

2 « Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot », in *Kafka : pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 40.

3 Entretien avec Cédric Demangeot, voir annexe 1, p. 305. On lit dans les *Descriptions* : « Ignorance et pauvreté, chevaux de bataille, pensum pour poètes anémiés. / Lamento d'idéalistes, ex. : Jaccottet », *op. cit.*, p. 77.

On dit que j'ai pour moi-même le plus grand mépris. C'est que je n'ai pas trouvé un autre objet qui en soit digne.¹

ou encore :

Je prétends à beaucoup moins d'originalité qu'on m'en prête.²

Cette manière d'inventer son propre « public intérieur » dirait Pascal Quignard, quelque part dans ses *Petits traités II*, n'est pas sans rapport avec la conscience d'une *persona* littéraire, et d'une pensée de la postérité que nous aborderons bientôt. Cependant, si ce discours tend à se montrer comme clos sur lui-même, nous y voyons aussi sa propension à susciter une collectivité, la possibilité d'une lecture, d'une reconnaissance, par l'autre. Car le notatif qui guide ces fragments n'est pas purement biographique, ne révèle pas tel ou tel aveu, mais présente bel et bien une création et un – son – créateur ; créateur qui en tant que tel, c'est-à-dire ici marginal(isé), produit le geste par excellence de la création qui n'a d'autres finalités que celui de la conservation et de la reconnaissance.

Enfin on m'a dépris de ma palette où étaient des couleurs primaires et coincées. On m'a désentravé. Que du gris maintenant. Et toutes ses nuances pathétiques, moyennes et lentes.

J'affiche enfin ma mer et mes paquebots qui passent en bas d'elle
qui parviennent à des paquets.³

L'isolement et l'agression par un potentiel Ennemi sont peut-être le prétexte à une expression du malheur, de la souffrance, mais de cela Viarre sait qu'il peut aussi tirer une matière positive. Son geste est pourtant bien négatif, en ceci qu'il supprime, qu'il rejette ; plus de couleurs primaires, que du gris ! Mais la réduction ne se poursuit pas à terme, pas jusqu'à absolue clôture, et ce qui lui reste fait de lui – il peut y *prétendre* – un créateur, un écrivain, un poète. De la possibilité de ce statut il *peut* envisager une collectivité, un potentiel lecteur qui lui-même pourra lire chez Viarre sa et leur marginalité, leur ressemblance dans l'oppression.

Nous disions que tout est affaire de langue dans la poétique de Viarre, et il semblerait que cet intérêt, monté en obsession, ne soit pas sans lien avec le dernier caractère de la littérature mineure que nous souhaiterions évoquer. On lit chez Deleuze et Guattari :

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation.⁴

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 *Ibid.*, pp. 53-54.

4 *Kafka : pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 29.

C'est une impression qui peut saisir à la lecture des *Descriptions du petit* ; que tous les fragments, dans leur brièveté et leur prolifération, se présentent comme d'infimes morceaux passagers *entre* les mécanismes d'une structure plus grosse mais extérieure. Si ce texte correspond bien à une littérature mineure, alors l'on peut imaginer cette microstructure coincée dans la macrostructure qui ignore la première. Les *Descriptions du petit* sont un peu David contre Goliath, sauf que l'on se demande si le combat peut seulement avoir lieu tant le géant *ne peut pas* se douter de l'existence du plus petit. Les *Descriptions* présentent alors une image inédite de ce non-combat à la violence pourtant effective : celle des miroirs. Pour Viarre, la malédiction de la civilisation occidentale – la « nôtre » –, c'est de s'être bloquée dans les miroirs, de s'être faite dans la célébration de soi-même. Et l'on peut comprendre que l'agent le plus infime et le plus dissident, en même temps que le plus discret de la machine – de la société, de l'État – souffre de cette relation asymétrique ; s'il n'est pas visé et blessé directement, il souffre de porter la tradition, de *poursuivre* les gestes ancestraux. Ainsi doit-il lui aussi faire face à son propre reflet : « Notre logique occidentale doit tout aux miroirs. »¹ Ce qui renvoie cette situation à un large système universel où chacun subit son individualité. Dans cette situation où la plus petite partie de l'ensemble peut témoigner à elle seule et de la souffrance du tout, et de la souffrance individuelle, se dessine une fois de plus la tension du singulier et du pluriel :

L'on tient avec moi le défaut minuscule mais impondérable de toutes les lances.²

L'aversion de Viarre pour le tout est une aversion en même temps de la machine, qui impose un système, un ordre, une reproductibilité, et de l'homme en général, de ses semblables, qui tous, au niveau individuel, participent du tout opprimant. Dans l'égoïsme du reflet Viarre parvient à trouver une cache ; il reconnaît son état, sa souffrance, et peut reconnaître virtuellement le visage de tout un chacun qui partage sa situation – et même plus, de celui qui comme lui a conscience de son état. Cette reconnaissance est faite à moitié, et participe d'une inactualité ; Viarre s'ouvre à l'autre à travers sa propre expérience, et jamais ne rencontre l'autre. Si l'on veut, la *poignée de main* dont parle Celan n'est jamais qu'imaginée. Mais c'est bien après, à la suite du poète, que la *poignée de main*, au moyen de la langue met sur un même plan tous les sujets qui peuvent bel et bien se rencontrer – verbalement. Dès lors, Viarre se conforte dans sa pratique de la tautologie et du ressassement, peut-être dans l'espoir d'un jour briser la ligne. Alors c'est le recommencement entêté de l'affrontement, seul à seul : « Pour moi il en va d'une guerre plus tôt perdue plus tôt

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 61.

2 *Ibid.*, p. 27.

recommencée »³, qui dans sa forme chiasmatisque propose aussi une sorte de victoire, puisqu'il y a toujours vie, et nous fait songer à ce vers de Celan :

Perdu était Non-Perdu¹

Enfin, pour mieux accentuer sa différence et démontrer son irréductible souveraineté sur lui-même, Viarre prophétise, au moyen d'opinions aphoristiques qui, comme nous le disions plus tôt, jouent le rôle de vérités générales, au tout étatique son déclin. Ici la pensée de Viarre peut rappeler le décadentisme, la fin du siècle aidant à bousculer et précipiter les prospections les plus pessimistes ; mais on ne trouve pas tellement trace dans les *Descriptions* de références temporelles ou d'une esthétique à proprement parler fin-de-siècle. Cependant, dans la veine des « penseurs noirs » de l'Occident, les *mélanomanes*, on peut trouver dans le texte de Viarre des propos sur le déclin de la civilisation occidentale. Ces propos sont par ailleurs, on pourrait le penser, étonnamment impersonnels de par leur manque d'originalité ; comme ce fragment, très nietzschéen :

Les Dieux sont morts. Dieu est mort. L'Esprit est mort. Une civilisation périclite quand ses transcendances sont rayées de la carte.²

Mais il faut, pour comprendre ce type de propos, prendre en compte deux points ; l'un est que tous les fragments n'ont pas été retenus par Viarre pour la version définitive des *Descriptions* – à commencer par celui-ci –, et le second est que Viarre, grand lecteur qu'il était, ne sépare jamais vraiment la lecture de l'écriture. Ce dernier point retient notre attention. Dans les fragments l'on trouve pêle-mêle des commentaires de lectures et des *parodia* à peine déguisées. Par exemple, à côté du fragment que nous venons de citer, nous trouvons deux commentaires de lectures, probablement écrits dans la foulée l'un de l'autre :

Tolstoï. Un schizophrène ne saurait être qu'un pourfendeur. EN RETOUR.³

*

Dans l'œuvre de Lautréamont une seule mention de Dieu. Au bordel.⁴

Ce type de propos est assez fréquent dans les *Descriptions*. En plus de nous donner des informations sur les goûts mêmes de l'auteur, il charge l'écriture aphoristique d'une dimension

3 *Ibid.*, p. 27.

1 « *Verloren war Unverloren* », in « Après-midi avec cirque et citadelle » (« *Nachmittag mit zirkus und zitadelle* »), in Paul Celan, *La rose de personne*, Martine Broda (trad.), Le Nouveau Commerce, 1979, p. 99.

2 *Descriptions du petit*, *op. cit.*, p. 55.

3 *Ibid.*, p. 54.

4 *Ibid.*

testimoniale, rapprochant par là le texte du *Journal* de Cioran. Les *Descriptions* apparaissent au travers de ces fragments comme un cahier de réflexions, d'essais, qui mimerait une certaine écriture du quotidien alors en vogue dans ces années-là, comme le rappelle la postface de Demangeot¹. Mais alors ces petites pensées se trouvent dans un ensemble qui inverse totalement leur valeur et leur apparente gratuité ; les notes de lectures côtoient une philosophie acérée et cruelle – dans l'introspection la plus profonde comme dans la complicité de l'ironie –, dans un ensemble très bref, maigre, qui déjoue la proluxité habituelle des écritures du quotidien. Puisqu' « [i]l faut que la forme aille par le fond »², l'écriture du quotidien perd en sombrant ses atours, est débitée jusqu'à son essence, ou sa pure absence. Il faut ajouter à cela un discours de l'échec sur l'entreprise de réflexion-écriture qui justifie la maigreur du texte, et aussi l'enthousiasme pour la gratuité de la destruction. On lit par exemple ce propos qui articule l'idée d'un échec avec celle d'une ouverture sur le mal :

A beaucoup lu – beaucoup cherché. N'a pas trouvé. Dommageable et handicapant pour la carrière.

A beaucoup écrit – beaucoup interrompu l'écriture aussi. N'a pas trouvé. Plutôt encourageant pour la malédiction.³

Ce mal – cette « malédiction » – n'est dès lors pas à percevoir comme une aphasie et/ou une apathie. Bien au contraire, elle est l'ouverture de la poétique à la gratuité du geste, peut-être le pire d'entre tous, du moins au regard de l'ordre et de l'institution.

C'est ainsi que l'on peut comprendre le discours de Viarre comme un geste fait contre – avec un certain classicisme dans le verbe, mais avec originalité dans la structure – la stabilité de l'État et, d'ailleurs, de toute chose instituée, posée, conservée. Mais ce geste est, en quelque sorte, nul. Car si *le combat ne peut avoir lieu*, quel peut bien être l'effet sur le politique du discours de Viarre ?

Ce qui terrorise le politique dans l'acte effectivement gratuit, c'est qu'il nie haut et fort toute forme d'économie de marché.⁴

peut-on lire ; et cette gratuité, on la retrouve partout. Par exemple :

Toujours je vérifie que mes viscères sont en train de regarder Dieu.⁵

1 « Ce titre [*Descriptions du petit*] est bien entendu résolument ironique, et se veut parodie d'une certaine poésie en vogue – celle de l'attention aux “plaisirs minuscules”, aux “petits riens” de la vie, poésie aimable, dite aussi “du quotidien” –, quand le texte de Guy Viarre oscille au contraire entre le “tas d'humeur” et la philosophie la plus féroce [...] », *ibid.*, p. 91.

2 *Ibid.*, p. 12.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 17.

Mais si Dieu est mort, à quoi bon ? Nous voyons là l'expression d'une langue fâchée que le poète a en partage avec la communauté. Et comme une littérature mineure se fait dans la même langue que la littérature majeure, il faut « [é]crire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi »¹. Viarre écrit que « [l]e sens n'est pas heureux »², parce qu'il est confisqué par une plus haute autorité. La critique de Viarre ne peut être une attaque purement politique, directe et dénonciatrice. L'originalité de son geste est qu'il marque le négatif sur le langage ; Viarre use (de) sa part, puisque la langue est commune, et la sort de son pragmatisme, de son utilité – communicationnelle, administrative, etc. – pour... ne rien faire. Parce que sa langue « ne fait rien », qu'elle est gratuite et injustifiable, qu'elle repose sur des contradictions, elle met en péril la fonction que l'ère contemporaine semble lui avoir assignée. En ce sens, Viarre est, par la langue, le réactionnaire qu'on a pu dire³. L'on en revient à l'immobilité, l'indécidabilité de l'être même de Viarre. Tout dans les *Descriptions* participe de cette grande contradiction qui tend à neutraliser le semblant de mouvement *vers* la combativité, l'opposition politique en tant que telle. L'acte même d'écrire est aliéné, la spontanéité de l'écriture est condamnée :

De nos jours notre instinct lui-même a les façons d'un contractuel. Son jargon. Sa paperasserie.⁴

et la maigreur du texte, à sa manière, témoigne de ce ralentissement. Et surtout, Viarre réfute toute intention de construire ET de détruire – le réfute-t-il pleinement ou l'admet-il malgré lui ? :

Je n'ai aucune bonne raison de construire, de détruire aucune.
J'en invente. Des fausses.⁵

Cette *fausse* raison qui justifie l'écriture « neutre », qui ne détruit ni ne construit, est faussement motivée, notamment, par le regret de ne pas faire partie du « système » :

J'aurais dû naître miroir, j'aurais été appliqué et stratégique.
C'est une erreur de règne.⁶

Mais en prenant également en considération le ton ironique et la conscience d'une pose, nous sommes dans l'impossibilité de dire quel est le degré de vérité de ce « regret ».

1 *Kafka : pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 33.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 62.

3 « Guy Viarre était “réactionnaire”... à la Cioran. C'est le seul en qui je l'ai vu (entendu) se reconnaître politiquement. Sinon, on peut dire... qu'il s'en foutait », entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 304.

4 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 60.

6 *Ibid.*, p. 61.

En revanche, la justification d'un tel acharnement à ne pas désertier la zone de combat à l'endroit de la langue se trouverait dans le « mystère » même de la langue. Si malgré tout Viarre écrit, qu'il fait valoir le renversement qui est possible dans la langue, c'est bien parce que la possibilité même de cette « autre langue » dans la langue lui paraît digne d'intérêt, lumineuse. D'où ses questionnements à la simplicité désarmante : « Que serait une syntaxe idéale ? »¹ Si l'on peut penser de prime abord que le discours de Viarre est pleinement politique – des fragments semblent clairement être des attaques dirigées² –, l'on finit par atteindre la véritable préoccupation qui est pourtant la première de toutes pour Viarre : la langue, et son centre – son « vide » – inexplicable qui motive toutes les résistances, toutes les oppositions, sans que l'on sache véritablement pourquoi. Face à cette zone d'ombre, le poète peut légitimement céder à une forme de violence, car il est vrai que la question du traitement de ce tel vide n'a pas de standard. Chaque réaction face à lui faisant sans doute la singularité et l'identité de chaque poétique individuelle :

Le peu que j'ai produit n'est jamais que discussion. J'ai discuté mon incapacité à créer ; j'ai dénoncé mon vide – ses velléités.

Je sens bien que le vide qui voudrait bien forcer mes serrures n'est pas dans ma nature. Je n'écris que pour le dénaturer, le déshériter. Je le débilité jusqu'à le rendre réticent.³

2.1.3. Postérité indécidable

Avec l'expression d'une langue inouïe et le déploiement d'une *persona* littéraire, l'on peut affirmer la singularité de l'écriture de Viarre. Pour autant, la présentation de la figure de l'écrivain et les propos sur sa destinée informent un portrait ambigu. Entre dévalorisation de la prose romanesque et formation d'un ethos ambivalent – à la fois combatif et victime, inouï et désespéré –, le sujet énonciateur des *Descriptions* échappe aux grilles d'analyses ; poétique, philosophie et sociocritique ne parvenant pas à le saisir pleinement.

Lorsque Guy Viarre est publié pour la première fois aux éditions Unes en 1999, il a tout de l'écrivain marginal ; il n'est reconnu par aucune institution culturelle ni par les cercles éditoriaux, sans profession ses déplacements sont restreints et il ne connaît pas encore les artistes et poètes qui gravitent autour de Unes. La situation matérielle et existentielle n'expliquant pas tout, bien que Bataille ait admirablement montré dans le cas de Baudelaire qu'elle n'était pas sans conséquence⁴,

1 *Ibid.*, p. 69.

2 « La Démocratie périra par la caricature » ; « La France souffre avec son immigration comme centenaire avec jeunesse qui la sodomise » ; « La France a cela pour et contre elle / qu'on y est / en purgatoire », *ibid.*, pp. 55, 47 et 51.

3 *Ibid.*, pp. 76-77.

4 Voir notre I. II.

c'est du côté du littéraire que l'absence de Viarre du paysage éditorial trouve un début de réponse. Michel Biron rappelle que la sociocritique a pu considérer que

[l]e poète, en quête de capital symbolique, se situe toujours par rapport à un système de régulation donné, et sa trajectoire (ses choix esthétiques, ses affinités de groupe, etc.) se comprend sociologiquement par rapport aux positions qu'occupe au même moment l'ensemble des agents qui le concurrence.¹

Nous ne prétendons pas que l'originalité de Viarre soit le produit d'une discrimination entre la littérature d'un pôle dominant, métropolitain, parisien, et un espace périphérique diffus, influençable, « provincial ». Mais certainement le caractère inouï de son œuvre se recoupe en partie par cette disposition du paysage littéraire français à rendre très prégnantes des tensions concurrentielles entre ses acteurs. Ces tensions revêtent une apparence binaire, et ce historiquement, depuis la fin du XIX^e siècle où les premiers couples d'oppositions ont fractionné la pratique comme la théorie. A la figure d'écrivain retranché, *physiquement*, dans son « terrier », sa « vasière »², correspond une situation littéraire ne pouvant rêver dans l'immédiat à sa reproduction. La poétique de Viarre est foncièrement individuelle, intime et parce qu'elle résulte d'une recherche ontologique chaotique, il est difficile d'en tirer des enseignements, des figures reproductibles, comme semble le demander le paradigme actuel où prédominent l'épigone, la *tendance* et le formel. S'il fallait absolument classer la poétique de Viarre, nous dirions qu'il est lyrique, parce qu'il n'isole pas la langue mais la comprend dans le problème de l'être et du sujet. Cependant les *Descriptions* présentent une fois de plus à cet endroit une tension inéluctable, d'ordre politique – et littéraire – puisque le discours y montre l'entremêlement invivable d'*un* avec la collectivité. On peut lire la critique d'un lyrisme autocentré, inefficace, qui prend encore la forme d'une figure ennemie :

Combien rares ceux qui savent l'art de vous encenser ou de vous fouler au pied avec un prosaïsme parfait, avec une période suffisamment intègre de la syntaxe, qu'à tous les coups elle vous distingue encore.

Non.

Ces animaux sont indéfectiblement lyriques et vous méprisant ils ne pensent encore qu'à eux.³

Mais de cette *tendance*, Viarre fait partie, lui qui avoue être « [l]yrique par défaut »⁴. Il y a une participation, une agrégation incontournable à un ensemble qui fait souffrir celui qui ne sait comment se positionner. C'est le malheur de l'errant qui gravite, s'éloigne et se rapproche d'un

1 Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, printemps 1991, p. 16.

2 Cf. entretien inédit de Cédric Demangeot et Victor Martinez.

3 *Descriptions du petit*, op. cit., p. 14.

4 *Ibid.*, p. 22.

centre qu'il ne peut, ou ne veut intégrer. Il explore cette situation en parodiant le dialecte liturgique :

Je ne me sens aucun talent parabolique. Ni prodigue, ni apôtre. Je suis du bord scandaleux donc apocryphe.¹

mais il se heurte à ses blocages. Certes l'impossibilité d'un retour sur le mode romantique du Poète prophète à la parole universelle est rappelée, mais que dit ce type de discours si ce n'est la mise au ban, plus ou moins volontaire, du poète ? La figure du poète selon Viarre se dessine nécessairement dans l'hétérodoxie, dans les espaces parallèles à l'Autorité. De cette manière, le discours explicitement politique tourne court – mais comme nous l'avons vu, il cache une réflexion plus tortueuse, plus implicite –, mais permet à Viarre de réfléchir à la figure du poète.

Alors que les *Descriptions* ne s'inscrivent pas exactement dans la période d'écriture du poème *Pire*, qui d'après Cédric Demangeot marque une rupture d'avec « la poésie »², Viarre exprime plutôt une réserve et des préoccupations quant aux champs qui englobent la poésie : la figure du poète et la postérité. On peut faire une analogie chez Viarre entre les figures dévaluées du héros et du poète. Dans le héros Viarre reconnaît la figure du poète prophétique, *reconnu* et *public*. Un René Char ? Dans son souci politique de tendre à l'anonymat, Viarre voit dans le héros un opportuniste qui se détache de la communauté pour la surplomber, et qui réitère ainsi tous les schémas de domination, de réduction de l'autre :

Des héros ceci : ils ont profité d'une faute d'inattention des plus mauvais hommes, des plus impersonnels, pour se réclamer simultanément des plus violents destins, des plus astrophysiques et des guerres à mener les plus terrestres et tant pis pour les générations qu'on voulait commencer demain.³

Le héros c'est le maître, et ils sont nombreux à peupler et à faire la littérature. Étrangement, c'est leur diversité et leur polymorphisme langagier que Viarre pointe comme problématiques. Non pas qu'il faut y voir une comparaison indirecte où Viarre se présenterait selon une opposition manichéenne : contre la diversité je me dresse un et tout entier. La richesse et les ambiguïtés de sa poétique échappent à cela. Mais plutôt faut-il voir là que ces maîtres, aussi adroits soient-ils, en jouant de toutes les formes possibles de la langue, n'ont précisément fait que jouer, et n'ont pas atteint le point névralgique du problème.

1 *Ibid.*, p. 15.

2 « Et oui, le “moment de bascule” que je vois chez Viarre, il en était lui-même conscient, nous en parlions d'autant plus volontiers que nous vivions alors chacun le nôtre, de deux manières certainement différentes, mais avec en commun une sorte de dégoût violent de la poésie », voir notre entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 306.

3 *Descriptions du petit*, *op. cit.*, p. 37.

Que de cadavres la littérature compte. Cadavres de héros polyglottes polymorphes polymaches qui n'ont, par quelques fils gardés secrets à tout moment adroitement tirés, jamais tenu la plume extranéisante de leur littéraire animateur.¹

Viarre l'écrit plus tôt : « Ce qui est écrit entre littéralement dans un état second »² ; il faut trouver dans la langue *la manière poétique* qui nous fait *étranger à la langue* – cette « plume extranéisante ». Et c'est le principe de la littérature mineure et de la déterritorialisation de l'auteur dans une langue majeure. Tendre à l'anonymat est un moyen plus sûr de *creuser son trou* secrètement dans la « machine », de *fuir* vers le point central de la langue. A cet égard, on appréciera l'image qu'emploie Cioran lorsqu'il écrit que la poésie est l'« apanage des troglodytes » et qu'« elle ne s'épanouit qu'en deçà ou au-delà, toujours en marge de la civilisation »³. Un Viarre peut prétendre plus sincèrement qu'un maître-héros toucher à la poésie puisque sa situation de marginal y semble plus propice. A celui qui ne se reconnaissait dans aucune nation, aucune histoire, la figure de l'apatride plus que celle du héros (national) convient. On lit chez Cioran :

S'arracher au monde, quel travail d'abolition ! L'apatride, lui, y parvient sans se mettre en frais, par le concours – par l'hostilité – de l'histoire.⁴

L'échappée, la déterritorialisation qu'opère Viarre fait de lui un apatride ou un errant, mais ce sont là synonymes. En tant que tel, il est à l'exact opposé du héros qui légitime l'histoire, apporte une identité et permet l'inscription d'une civilisation dans une temporalité. Cependant, la représentation de soi que revendique Viarre ne part pas tout à fait d'un oubli ou d'une non-connaissance de cette figure contraire du héros. Viarre s'inscrit dans une tradition et sait que la littérature n'est que cela – une hérédité ; c'est en négation du maître-héros qu'il se construit comme auteur. Et lorsque par moments il semble échapper à cette négation, comme s'il s'ébattait dans une littérature qui ne connaîtrait aucune adversité – un état d'esprit vierge où l'on agit pas *contre* quelque chose –, on peut penser qu'alors surgit sa pure singularité. Mais dans les moments où il ne peut oublier l'opposition, la tension primaire de littérature, il doit fatalement écrire *contre* le maître, contre l'histoire. Ces moments, s'ils peuvent être l'occasion d'une écriture inspirée, n'en sont pas moins un retardement de l'exploration du vrai, ou du pur poétique. A l'évidence, Viarre est rattaché à l'histoire, et il peut lui sembler que cela est irrémédiable :

Tout se passe exactement comme si chaque fois que je prenais la plume pour écrire, je devais affronter l'humanité, son histoire, celle de sa police et celle de ses saints.⁵

1 *Ibid.*, pp. 56-57.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 « Avantages de l'exil », in *La tentation d'exister*, *op. cit.*, p. 61.

4 *Ibid.*, p. 62.

5 *Ibid.*, p. 15.

L'inévitable – mais intermittente – inscription de Viarre dans l'histoire est en rapport avec l'ambiguïté pointée de la relation universalité-individualité. « Or je suis dans l'histoire jusqu'à la moindre moelle »¹ écrit Édouard Glissant que Viarre compte parmi ses influences ; rapprochement du Je et de la multiplicité des chairs en même temps que distinction par le simple fait de l'énonciation – il y a *eux* et il y a *moi*. Et lorsqu'on lit dans les *Descriptions* que

Toute mon œuvre est essentiellement la plainte que je dépose contre celle des autres.
Je porte plainte contre la plainte des autres.²

on voit clairement se dessiner les deux mouvements de cette dialectique irréconciliable de l'autre et du Moi. Je porte ma plainte singulière vers l'autre, et dans un geste raisonné je l'additionne à une somme de plaintes ; malgré cela elle reste *contre* et il n'y a pas parfaite assimilation, agrégation. Et par contre-coup, avec un jeu de mot, ce geste adopte un sens judiciaire où la singularité de ma plainte s'opère dans la dénonciation de celle de l'autre. La juxtaposition des deux propositions ne donne pas un ordre de lecture, mais souligne simplement par un procédé ironique une opposition interne idéologique – en somme une tension, toujours la même. Cette tension est tout à fait intériorisée, c'est-à-dire que tous les principes d'anonymat, de reconnaissance, d'altruisme et de domination se survivent les uns aux autres. C'est pourquoi Viarre peut écrire :

Je me suis toujours arrangé pour en savoir davantage que le messie que je loge. Il a, ce mauvais prophète, marché trop longtemps pour n'avoir pas l'air à terme du naïf de passage que l'Histoire imperturbable et impatiente crucifie.³

Le paradoxe qu'est la coexistence d'un orgueil personnel avec la volonté de s'assimiler à l'autre ne peut déboucher que sur un perpétuel renversement des valeurs ; une fois écrivain vaniteux, une autre fois homme désintéressé du monde. Dans ce fragment l'on comprend bien que l'Histoire et la figure du prophète ne sont pas niées, et que le sujet agit en fonction d'elles. C'est une posture dans l'Histoire et par rapport au prophète « lambda » que recherche le sujet. Il est alors impossible de dire que Viarre n'a rien à voir avec le prophète, ou autrement dit avec le maître en littérature. Et c'est pourquoi il s'identifie fréquemment, porté notamment par l'immodestie que nous avons déjà évoquée, à une image inouïe du poète.

L'on se rend compte qu'à partir de l'écriture de *Pire* et de *Tautologie une*, l'entière attention de Viarre se tourne vers le langage comme unique objet, source et visée de création. Auparavant, des textes comme *June* ou les *Descriptions* paraissent plus creuser un matériau biographique, bien qu'il soit amplement falsifié.

1 Édouard Glissant, « Éléments » in *Le sel noir*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1938, p. 38.

2 *Descriptions du petit*, op. cit., p. 27.

3 *Ibid.*, p. 38.

Cadavres des auteurs. Et des plus grands. Qui ont brûlé leur cervelle laissant à leurs mauvais papiers le soin de tout dire, de tout justifier, et même l'injustifiable.¹

Encore une fois, ce n'est pas tant la véracité du propos biographique qui nous tiendra lieu de point de départ que l'attention particulière portée à la postérité, à l'image de soi. Pour Viarre, les *Descriptions* participent en partie du jeu littéraire en établissant une image en devenir de lui-même, comme l'affirme Demangeot :

Il en avait une conscience aiguë. Qu'il n'avait à aucun moment la modestie de dissimuler. Ainsi, puisqu'il l'affirmait sans fausse pudeur dans sa conversation, tous ses proches le savent, savent à quel point il savait ce qu'il « voulait laisser » – et aussi : ce que cela valait.²

Ce que cela valait c'était que l'œuvre survive à l'homme, et parle à sa place *en qualité d'homme*. Le texte doit rentrer en résonance avec la vie des autres et doit opérer son pouvoir de subjectivation par des moyens qui ne sont pas que textuels ; dans l'inscription du discours *survivent* l'homme et les traces de sa vie. L'œuvre est vitale. Et c'est parce que l'œuvre n'est pas à côté de l'homme qu'elle peut tout dire, tout « justifier » de lui. Reverdy dit du poète que

[s]on œuvre faite est finalement à côté de lui comme son double, tout au moins comme une partie, la plus importante, la plus révélatrice de lui-même et par laquelle, en effet, quand les choses méritaient de bien tourner, il persiste encore dans le monde, alors que ce qu'on se plaisait à croire de lui plus réel s'en est depuis très longtemps effacé.³

Cependant dans le discours textuel de Viarre, la conscience d'une postérité n'est pas toujours tournée vers des interlocuteurs à l'ancrage biographique, bien que nous ayons plusieurs fois évoqué les figures parentales⁴, mais plutôt, et là encore il s'agit d'un geste en adéquation avec le jeu littéraire, ce discours prend en compte un public virtuel. Ce discours, à la différence par exemple de la « Lettre venue d'ailleurs », publiée notamment dans *Moriturus*, n'est pas une projection d'outre-tombe du sujet énonciateur qui placerait son dire à la suite de la vie. Les *Descriptions* ne présentent pas vraiment une telle dissociation dans le discours de la postérité qui n'est pas ici « vécue », mais seulement envisagée. D'où le fait que l'on ne s'adresse pas directement – que l'on ne prenne pas à partie – un public relativement tangible. Ici, à travers une certaine solitude de l'énonciateur, il faut *deviner* le public capable de recevoir une telle parole. C'est pourquoi l'expression de « société secrète » qu'emploie Julien Gracq nous paraît pertinente ; un interlocuteur qui prendrait non pas la forme d'un gradin mais d'un cœur, celui de l'écrivain – cœur alors en partage, un et multiple.

1 *Ibid.*, p. 57.

2 Annexe 1, p. 300.

3 Pierre Reverdy, « Cette émotion appelée poésie » in *Cette émotion appelée poésie. Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Flammarion, 1974, p. 32.

4 Nous verrons plus loin le traitement de l'amitié.

C'est sur cette adhésion donnée dans le secret du cœur que se fonde la prise d'un écrivain sur son public, la « société secrète » qu'il a peu ou prou créée, sur laquelle il n'a que de très vagues indices, et qu'il ne dénombrera jamais (heureusement). C'est par elle seule qu'il *est*, s'il est quelque chose. C'est là toujours que reviennent s'agacer ses doutes, quand il s'interroge sur le plus ou moins fondé de l'idée singulière qui lui est venu d'écrire.¹

Au moment présent, l'acte d'écriture ne peut être envisagé sans une répercussion dans le futur : « Je n'ai pas les moyens de ne pas me sentir reconnu. »² Toujours sur un ton ironique, on insinue que la discrétion, la faiblesse, la non-reconnaissance est comme son contraire, la réussite, purement positive, c'est-à-dire qu'en tant qu'échec elle ne figure pas un vide, une absence, mais est matériellement un comble. La réussite comme l'échec, en déterminant l'auteur, le remplissent. On a autant les moyens – les outils, les instruments – de la réussite que de l'échec, si bien que l'une est l'autre signent d'un geste *toujours* positif. Mais dès lors que l'on conserve dans un schéma de valeurs l'ascendance de la réussite sur l'échec, la première est donc doublement positive, sa positivité, à l'image de la *persona* du poète, est exacerbée. La reconnaissance de l'œuvre littéraire s'ajoute alors à la liste des petites obsessions de Viarre. (Mais que l'on ne se méprenne pas sur l'adjectif de petitesse ; l'obsession est une incurable contamination, peu importe sa « taille », qui tire son importance de sa dynamique circulaire et, dans le cas de Viarre, tautologique. L'obsession se multipliant débouche sur un réseau de scénarios infinis, qui altèrent le sens de la réalité – du monde, de la langue.) Pourtant, la circularité propre à la poétique de Viarre n'amène pas à faire parfaitement coïncider l'ethos de fierté, d'assurance, avec le discours sur la postérité. Ce dernier, s'il est aussi positivement exacerbé, l'est de l'*autre côté*, celui où toutes les tensions apparaissent sous les traits de la souffrance. La conscience de la postérité est alors motivée par un sentiment de mal-être et peut-être de culpabilité :

Et toujours, toujours être contraint de singer la réussite ou pire la volonté toujours renouvelée qu'on en a.³

Il faut provoquer la réussite, la reconnaissance de l'œuvre, et pour cela il est inévitable de se confondre avec le public, avec les autres, avec la machine que l'on tente pourtant de percer de toutes parts. C'est pourquoi malgré tout, l'on se résigne à *singer*, autrement dit à porter le masque. « Je confonds ce qui m'apporte et ce qui me dépossède »⁴ écrit-il, mais qui du moi et qui de l'autre donne et dépossède ? La circularité de la poétique de Viarre accorde, selon ses renversements intempestifs, ces deux qualités à l'un comme à l'autre. Si Reverdy était catégorique lorsqu'il affirmait qu'

1 Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950, p. 22.

2 *Descriptions du petit*, *op. cit.*, p. 64.

3 *Ibid.*, p. 40.

4 *Ibid.*, p. 61.

[o]n n'écrit pas pour soi. Si écrire est un moyen de révélation au premier chef, c'est aussi un moyen de communication. Mais, pour le poète, il est nécessaire de préciser le genre de communication – ce qu'il entend livrer de lui-même et ce qu'il ambitionne d'atteindre dans l'autre. S'agit-il de distraire ? Point du tout. Il s'agit d'émouvoir. Ce qui n'est rien de moins que faire jaillir la source du rocher,¹

l'on peut voir qu'avec Guy Viarre le dire ne parvenant jamais à trouver le point d'équilibre de la relation entre moi et l'autre, doit trancher violemment – catégoriquement lui aussi. Ce dire est à la fois celui d'un « [d]ésespoir qui n'a pas d'envers »², qui ne connaît que la solitude du moi, méconnaît le face-à-face avec l'autre, et à la fois celui d'un « [s]uicidé par surpopulation »³, supportant la plaie du monde, la souffrance universelle. C'est dans ce flottement que se dessine l'ambiguïté de la postérité littéraire selon Viarre.

Soit cette postérité s'annihile, se complique dans la destruction et le tourment du moi, soit elle perd l'intimité du poète en goûtant à la vanité littéraire. Ce roulement des opposés, s'il est problématique du point de vue du poète et de l'homme car invivable, l'est moins pour le lecteur, et c'est pourquoi l'ont peu *tirer quelque chose* de son œuvre qui ne nous condamne pas au même mal-être. C'est en quelque sorte l'« utilité » du poète Guy Viarre qui est à nos yeux possible, comme la décrite Reverdy à travers cette image du roulement des opposés :

Le poète, cependant, a toujours servi – bien involontairement, d'ailleurs, il faut le dire. Mais il a servi plus que n'importe qui, plus que n'importe quoi. Il a servi la société par ses révoltes mêmes contre la société. Il a servi en disant ce qu'il aime, et en disant ce qu'il n'aime pas. Par sa joie et par son désespoir. Par son amour et par sa haine. Sa sensibilité excessive, et dont il est seul à supporter les terribles inconvénients, il la prodigue au monde qui, lui, se plaît à en tirer un délicat plaisir. Ses œuvres les plus puissantes, dont il y a de fortes chances pour qu'elles recèlent la plus grande somme de souffrance, le monde s'en empare – il s'empare de ses idées, de ses sentiments particuliers pour s'aider, en masse, à grandir. »⁴

Alors que le poète voudrait « [m]éditer sa petitesse et s'attacher à soi – “petit” »⁵, il doit tendre à la démagogie et abreuver le potentiel lecteur des sentiments qu'il considère comme les plus adéquats :

Le pamphlet et la méditation sont l'avant et le revers d'une même violence. Mais le bruit, la mise au pilori et les pieds mis dans le plat auront toujours les faveurs du grand public.⁶

C'est ainsi que les *Descriptions* peuvent être l'occasion de questionnements insolubles : « Connaître le succès – ou ne pas connaître. / Avoir ou pas le courage – la lâcheté ? – de succéder à soi. »⁷ Que laisser après soi ? Une œuvre compatissante ou non avec l'autre ? Il semblerait que cette situation

1 *Cette émotion appelée poésie, op. cit.*, p. 28.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 48.

3 *Ibid.*, p. 57.

4 « Poésie à part échec au poète » in *Cette émotion appelée poésie, op. cit.*, p. 102.

5 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 62.

6 *Ibid.*, p. 33.

7 *Ibid.*, p. 46.

n'ait pas à trouver d'issue puisque la dynamique circulaire de la poétique de Viarre qui en est la conséquence est en elle-même une réponse concrète. On lit chez Reverdy :

Un livre n'est pas une question. Je croyais bien plutôt que c'était, précisément, une réponse. La réponse que celui qui l'a écrit se fait à lui-même, ou fait à la question que lui pose la vie, ce qui est enfin la même chose, puisque la vie, dans ce sens-là, c'est nous-même.¹

La réponse chez Viarre qui justifie l'indécision, l'indétermination entre individualité et universalité est l'expression d'une nécessité, celle d'approcher la faille, le danger :

Il faut faire quelque chose pour le danger : vie ou œuvre.²

Le danger que chaque relation, chaque homme, objet et être comporte – la possibilité de la mort, l'ouverture sur elle. D'un côté le moi, l'intime, la vie, de l'autre le monde, mes semblables, la société, l'œuvre qui est la preuve et la survivance *publique* de ma vie et qui donc n'est pas totalement ma propriété. Et de chaque côté, une image différente du poète, de sa postérité. L'écart est celui-là même dont parlé Celan :

*La poésie – : conversion en infini de la mortalité pure et la lettre morte.*³

Au centre de la tension il y a ce lieu inconnu où la vie et la langue ont une chance de se rencontrer réellement, et de transformer l'homme ; c'est la chance de la transcendance selon Levinas⁴. Toutefois, cette transcendance, exactement comme dans le cas de Viarre – mais peut-être est-ce là l'implacable destin du poème ? – est paradoxale et inextricable :

Le paradoxe n'est pas seulement dans l'aventure infinie d'une lettre morte ; il est dans l'antinomie où se développe le concept même de transcendance – saut par-dessus l'abîme ouvert dans l'être à qui l'identité même du sauteur inflige un démenti. Ne faut-il pas mourir pour transcender contre-nature et même contre-être ? Ou à la fois sauter et ne pas sauter ? A moins que le poème permette au moi de se séparer de lui-même. En termes de Celan : découvrir un *lieu où la personne, dans le saisissement du moi – comme étranger à elle – se dégage.*⁵

Dans ce sens, Reverdy justifiait le « mépris de la postérité » par un présent du poète et du poème qui se place précisément à l'endroit de cet écart :

D'abord atteindre cet écart, cette immense marge entre le créateur et le lecteur, cet espace salubre et net entre le public et la sensibilité d'une supérieure vigueur mais exagérément douloureuse du poète – ce rempart, enfin, en quoi Baudelaire voyait le plus grand avantage de la gloire. Ce que l'on comprend mieux si l'on admet qu'il ne puisse jamais s'agir, et quelle que

1 « Présent du poète à la postérité » in *Cette émotion appelée poésie*, op. cit., p. 113.

2 *Descriptions du petit*, op. cit., p. 46.

3 Tiré du *Méridien*, cité dans Emmanuel Levinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 2018, p. 23.

4 Voir « La transcendance », *ibid.*

5 *Ibid.*, pp. 23-24.

soit la forme d'expression, que d'un authentique poète – quand l'outil ne sert plus à rien – quand la plume n'est plus outil, mais le prolongement des nerfs au service du cœur et de l'esprit »¹

C'est pourquoi Viarre ne peut choisir l'image fixe du poète qu'il veut laisser, puisque son véritable souci est celui du langage et de l'homme, de leur écart. Mais peu importe qu'il n'y ait pas décision, l'important est que Viarre revendique la force transcendante du poème qui est pur péril : « Ce qui nous perd c'est à dire. »² Dès lors, ce qu'il laisse à la postérité comme image de lui-même c'est bel et bien l'image d'un faiseur de poèmes, autrement dit il est celui qui réalise et explore l'écart. Il n'est donc pas un écrivain, un littéraire, mais un poète, au sens fort du terme. Au bout de la course, Viarre échappe au politique et au social et, par la visée transcendantale, touche au vital. Celui qui suit ce trajet est poète. Reverdy l'avait explicité ; à la question de savoir si la poésie joue un rôle social, il répond :

Mais la véritable importance de la poésie du point de vue général n'a pas à être sociale, c'est-à-dire au fond politique, elle est vitale – elle a toujours été vitale.³

Les *Descriptions* rendent tangible un entremêlement de la conception de l'œuvre et de l'image d'artiste-poète avec les méandres d'une poétique de l'errance. On retiendra que Viarre assume complètement sa position de poète inouï de par son projet transcendantal, et que sa poétique de l'altérité est motivée par l'écart productif – de poésie – entre le moi et l'autre. C'est donc deux perspectives que nous avons amenées à se rencontrer : l'une purement poétique, avec la conception des moyens et des effets d'une œuvre, et l'autre socio-critique avec le regard de l'homme sur sa position de poète dans le champ social. A la rencontre des deux, nous nous proposons maintenant d'étudier l'ancrage de l'écriture de Guy Viarre dans la philosophie de l'amitié – une autre sorte de relation et de collectivisme –, et dans une Œuvre partagée : la revue *Moriturus*.

1 « Mépris de la postérité » in *Cette émotion appelée poésie, op. cit.*, p. 82.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 17.

3 « Entretien sur la poésie par André Parinaud » in *Cette émotion appelée poésie, op. cit.*, p. 233.

2.2. L'espace commun de *Moriturus*

2.2.1. Faire uns : politique et amitié

Le projet de *Moriturus* s'inscrit doublement dans la création de la revue du même nom en 2001, et à sa suite en 2005 dans la fondation de la maison d'édition Fissile. Il y est toujours question de rendre possible – et de maintenir les moyens de cette possibilité – un champ et un espace *communs* aux discours de tous les collaborateurs. Les poètes et artistes invités aux projets *Moriturus* et Fissile ont pu trouver là un espace multiple et commun mais pas *du Même* ; si la revue est matériellement un rapprochement de plusieurs productions – un recueil –, et si Fissile est fondée sur la convergence de plusieurs identités – ce qui ne produit pas pour autant une poétique « fissilienne » –, il apparaît que ces deux espaces de publication accueillent favorablement l'isolement, la solitude et la division des esprits. A leur endroit on ne peut pas parler d'une « mise en commun » des ressources créatives et poétiques, ni d'une famille ou d'un groupe. La singularité de *Moriturus* et de Fissile en ce début de XXI^e siècle, semble bien demeurer dans cette ouverture donnée aux voix solitaires que le champ poétique actuel a tendance à éviter. Sans aucun manifeste, traité ou apparat critique et explicatif, *Moriturus* compile, agence et informe une somme de discours remarquables par leur visible incapacité à assumer un ton dégagé, ouvert et serein. La difficulté et la blessure marquent la revue sans pour autant que les thèmes et le verbe procèdent d'un désuet mimétisme qui ne peut que réitérer le geste élégiaque d'antan. C'est l'étude de cet espace commun où le singulier résiste au Même et à l'autre qui nous intéressera.

A) Les Noms

Le projet de la revue *Moriturus*, sous l'impulsion de Cédric Demangeot, est présenté à Guy Viarre en août 2001 lorsque tous deux se rencontrent à Tarbes où ce dernier réside. Guy Viarre, Brice Petit (que Demangeot a connu en même temps que Viarre, au détour de la lecture d'un numéro d'*Encres vives*, vers 1996) et Lambert Barthélémy sont les premières personnes à s'impliquer dans le projet aux côtés de Demangeot. Les entrevues sont informelles et Cédric Demangeot rencontre séparément ses collaborateurs. Dès l'été 2001, le schéma principal des deux premiers numéros de la revue est décidé et Viarre a déjà fait parvenir deux textes : *Échéances du mort* et *Bâillon clair*. En octobre 2001 il décède. Sa disparition qui touche essentiellement Demangeot, étant donné que les autres poètes ne le connaissent pas, influence peu les deux premiers numéros, « Voir noir & rien savoir », juin 2002, « Le sens en sang », mai 2003. Toutefois, un texte

hommage de Hugo Hengl est ajouté au second numéro ainsi qu'au n° 3/4, « l'A », avril 2004, et chacune des parutions suivantes comporte un texte de Viarre. Si la participation de Viarre peut paraître restreinte, de son vivant, il est encore plus étonnant d'apprendre que celle-ci, à part l'envoi de deux manuscrits, se limite à une suggestion. Mais certainement fondatrice et essentielle :

Il se félicitait d'avance du premier numéro de la revue tel que je l'ébauchais. Il m'a seulement convaincu d'en corriger le titre. Du pluriel que je proposais au départ, « morituri », il nous fit revenir au singulier, « moriturus ». Parce que cette expérience-là est « fatalement singulière », me dit-il. Ce en quoi il avait bien entendu terriblement raison.¹

A eux deux, Viarre et Demangeot fondent la revue sur l'idée essentielle de la scission entre errance et altérité. « Moriturus », participe futur latin, c'est un mourir en train de se faire, une mort dans la vie, toujours-déjà opérante². Il s'agit dès lors d'une expérience divisée entre la singularité de chaque vivant et l'universalité conceptuelle : la cessation du vivant est une commune et inévitable expérience. Comment cette expérience, qui s'incarne sans difficulté dans des poétiques singulières, peut-elle dès lors être traitée dans un projet commun de revue ? Pour répondre à cette question il nous faut en premier lieu dégager les aspects extérieurs de *Moriturus*, notamment sa publicité et sa constitution qui nous renseignent sur le traitement de la relation entre l'un et l'autre – et même de la relation de l'un-pour-l'autre.

La revue, entre 2002 et 2005, double l'épaisseur de ses volumes (de 200 à 400 pages) et triple le nombre de ses collaborateurs (quatorze pour le n° 1 et quarante pour le n° 5). A ces pages et ces noms s'ajoutent, au fil des années, des poètes largement connus et reconnus parmi lesquels, entre autres : Jean-Louis Giovannoni, Claude Pélieu, Bernard Noël, Jacques Dupin, Esther Tellermann. L'association fissile qui soutient la revue, devient en 2004 la maison d'édition Fissile qui, jusqu'à présent, a notamment publié Mathieu Bénézet, Martine Broda, Jérôme Thélot, Patrick Wateau, Michel Surya, André du Bouchet. A peine sortie de terre, *Moriturus* a su susciter fidélité et prolixité. Pour autant la revue a su se faire discrète, et ses premiers collaborateurs sont pratiquement inconnus. Au moment du premier numéro, Demangeot n'a publié qu'un ouvrage chez Fata Morgana en 1998, à vingt-quatre ans, et Guy Viarre deux chez Unes, en 1999, à vingt-sept ans. C'est la rencontre puis le mélange des générations et des renommées qui sont intéressants à observer dans le parcours de la revue. La venue des poètes aînés auprès des plus jeunes n'est pas anodine, et il y a bien la volonté pour les initiateurs de *Moriturus* de poser un pont entre plusieurs générations :

Affirmation d'une filiation : oui, certainement. Nous (en tout cas, Brice Petit et moi-même) nous méfions beaucoup des sempiternelles avant-gardes qui, toutes les décennies, prétendent faire table rase de tout et naître de personne... pour n'accoucher jamais que d'un paquet de

1 Document personnel non publié.

2 Nous aurons tout le loisir de développer ailleurs cette idée, notamment avec les travaux de Jankélévitch.

néant. [...] Rien de ça chez *Moriturus* [...]. Oui, nous appartenons à une langue, à une histoire, qu'il est impensable d'ignorer. Oui, nous avons pour certains de nos aînés (pour ceux qui ont permis par leurs livres, d'accéder à notre écriture propre), une admiration qui s'est traduite, au moment de *Moriturus*, par une invitation à nous accompagner.¹

Seulement, cette participation ne sort pas du cadre poétique et la revue, pourtant inconnue, n'affiche pas avec ostension les noms qu'elle est parvenue à inviter. *Moriturus* ne joue à aucun jeu et, paradoxalement, même pas à celui de la publication. Chaque numéro est tiré à 500 exemplaires, et la place des grands noms dans le sommaire n'est pas décidée par une quelconque « importance » ; peu importe que le poète soit rattaché à Gallimard, Flammarion, ou à tel ou tel mouvement artistique médiatisé. La sobriété des ouvrages, avec jaquette monochrome, police en minuscule, absence de textes présentatifs ou théoriques s'apparente à une discrétion de bout en bout voulue. Si d'après Bourdieu il faut, dans une perspective sociocritique, « reconstituer toute la circulation des innombrables actes de crédit qui s'échangent entre tous les agents engagés dans le champ artistique, entre les artistes, évidemment, avec les expositions de groupe ou les préfaces par lesquelles les auteurs consacrés consacrent les plus jeunes qui les consacrent en retour comme maîtres ou chefs », consécration à double sens qui alimente « la valeur sacrée [des] enjeux »² du jeu littéraire, il appert que *Moriturus* ne fait pas une place particulière à ces « Noms ». Il est évident que la renommée de certains poètes a permis de confirmer leurs écrits en multipliant les publications, et qu'ainsi leurs lecteurs ont eu une base suffisamment large pour éprouver leur importance vis-à-vis de parfaits inconnus. Mais la place faite au sein de la revue à ces poètes n'est pas tant particulière à leur nom qu'elle ne l'est à leurs discours, particularisme que tous les poètes de *Moriturus* ont, puisque particuliers – seuls, uniques, en tant qu'hommes et voix – ils le sont *essentiellement*. Et leurs discours sont là pour le dire. Jacques Dupin ou Bernard Noël ne viennent pas grandir ou élargir la visibilité de la revue (bien que ce trait, sociologiquement, échappe de fait au contrôle de la revue), mais ils profitent d'un espace qui leur ouvre une liberté de création en même temps qu'il vient, à la fin, se refermer sur leurs discours et les accaparer pour les anonymiser. *Moriturus* fonctionne comme un Livre qui médiatise les discours les uns avec les autres, en réussissant à éjecter le particularisme du nom, de l'identité civile ; c'est pourquoi le terme de génération ne convient pas pour la revue qui exclut, au moment de la lecture, toute notion d'âge pour préférer l'action propre du discours poétique sur le temps, action qui n'a dès lors plus rien à voir avec l'individu. L'identité de la revue passe par ce brouillage, cet effacement, où l'ensemble des discours poétiques prime sur les individus ; c'est cette idée d'ensemble *faisant avec* des singularités, des unités, qui fonde

1 Entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 302.

2 Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 89, 1991, cité dans Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 225.

l'intérêt poétique et vital de la revue. C'est de cette manière que la revue revendique l'influence de textes poétiques peu ou prou rattachés à des figures concrètes : Shakespeare, Pablo Neruda, Angelus Silesius, Stanislas Rodanski. Là où sont passés les siècles et les gloses, la figure de l'auteur finit par disparaître sous l'intemporalité de l'œuvre – encore faut-il ne pas s'intéresser au mythe auctorial, mais *lire*, toucher le poétique. *Moriturus* revendique cette posture de lecteur qui n'oublie pas que la littérature est une longue tradition : « Oui, nous avons lu, six siècles de poésie française, entre autres. »¹

B) Premier aspect politique

Il y a en soubassement de *Moriturus* un principe de liberté qui se diffuse à tous les niveaux de l'œuvre. Principe où le mot liberté engage les sphères du vital – de l'être – et du politique. Les textes recueillis dans *Moriturus* sont écrits par des individus venant d'horizons fort différents, et en l'absence de tout texte théorique le discours général reste poétique. Toutefois, les poésies y sont indissociables d'une critique de la politique et, en cela, tiennent *du* politique. Mais cette critique étant justement poétique, elle ne se préoccupe pas de la superficialité de la chose politique, mais bien plutôt s'en prend-elle au matériau central qu'est le langage, cette chose en partage qui, en définitive, peut dévoiler bien des liens entre des disciplines et champs d'actions que l'on croyait cloisonnés. L'identité politique de *Moriturus* correspond donc à sa situation poétique : « indéfinissable », puisque ce n'est pas le regroupement, la concertation, l'idéologie que chacun suit, mais sa propre singularité. Chacun s'adapte à sa situation d'homme, d'individu, de sujet, et en même temps, à sa situation de *diseur*, de faiseur de discours dans lesquels est exprimée la problématique d'une appartenance à autre chose que soi. C'est pourquoi s'il y a une identité du poétique morituriennne, elle suivrait le mouvement incessant et imprévisible de chaque vie, leur labilité. A la question « croyez-vous pertinent de parler d'identité à l'égard de *Moriturus* ? », Cédric Demangeot répond :

« Identité », oui, peut-être, mais à la condition qu'elle demeure indéfinissable. Oui, dans le sens où nous sommes un certain nombre à nous y reconnaître. Et non, dans le sens où cette identité n'a jamais été figée, arrêtée, définie. Seule notre poésie, notre langue, en dessine peut-être le contour mouvant, en répercute les rythmes physiques. Rien d'autre – à mettre sous la dent des collectionneurs de définitions. C'est un souci que j'ai, que nous avons eu dès le premier jour. Et nous nous y sommes assez bien tenu.²

C'est en ce sens que Demangeot affirme également le lien étroit et inévitable entre poésie et politique au sein de la revue :

1 Entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 302.

2 Annexe 1, p. 299.

Question délicate, importante.

Je me permets en préambule de citer un bref extrait d'un de mes livres encore inédits :

Le premier ennemi de la poésie, d'un bout à l'autre de l'Histoire, c'est le politique. C'est pourquoi la poésie ne peut pas faire comme si le politique ne le concernait pas.

Moriturus est donc un livre politique. Ou plutôt : un livre de poésie – que le politique concerne absolument. Brice Petit et moi-même étions à l'époque très animés, voire virulents sur la question (cf. la fameuse « affaire Brice Petit »¹). Guy Viarre l'était moins.

Ceci étant dit, il est encore une fois difficile de « situer » politiquement *Moriturus*. Pas plus qu'il n'y avait d'unité poétique, il n'y avait d'unité politique. Moi à 25 ans ma culture politique était surtout... anarco-punk ; celle de Brice Petit relevait plutôt d'un communisme libertaire ; mais il y avait parmi nous de vrais communistes défroqués (Arseguel), de grands bourgeois de gauche (Thélot, De Seynes), des provinciaux réactionnaires (Sarré, Viarre, Dranty), quelques enfants des situationnistes (Guitton, Pesle), etc. Sachant que chacune de ces étiquettes serait certainement (et heureusement) reniée par celui à qui je la colle. Comme je renie celles qu'on me colle.²

Cette diversité des profils politiques se perd dans une critique-poétique du politique *commune*, que chacun applique selon un geste, une poétique qui lui est particulière. Ce que l'on a dit plus haut sur le geste malgré tout politique de Guy Viarre vaut pour les autres poètes de *Moriturus*. Tous, à leur manière, critiquent la vie de l'homme et celle de la cité, puisqu'ils ne parlent pas *à propos* ni ne proclament ou contestent ; leurs discours s'articulent autour de l'idée que poésie doit être faite, c'est-à-dire que la langue *soit, ici* le plus possible – là où il y a vie et homme –, et nulle part ailleurs. Car l'on verra plus tard avec la pensée d'Agamben que « l'avoir-lieu » de la langue (au sens métaphysique heideggerien) se dérobe toujours-déjà à l'être, et que *trouver* le langage sous la langue est chose bien ardue, si ce n'est impossible. Alors si la langue n'est pas là où on la croit, *qui* parle *ici* ? aux moments cruciaux de la politique par exemple. Si un inquiétant vide qui se donne pour plein contamine les discours politiques quotidiens, pour les poètes de *Moriturus* il est nécessaire, politiquement, de *dire* vraiment pour au moins bousculer le faux, et peut-être nous ouvrir, un peu, à la vérité – nécessité également essentielle donc. On lit par ailleurs du côté des éditions Fissile une présentation remarquable de la collection « Pire », inaugurée en 2005 par le titre éponyme de Viarre :

La collection *pire* doit son nom au livre qui l'inaugure : *pire*, de Guy Viarre. Il s'agit ici de confronter la langue *au pire*. Au pire du monde, au pire de l'homme. Mais aussi... à son propre pire – de langue. Parce que la langue est aujourd'hui presque toute *passée à l'ennemi* – et que nous n'en avons pas d'autre. La collection *pire* se voudrait le « fer de lance » de *fissile*, à savoir son extrémité pointue, dure – et qui doit *pénétrer les corps*.³

1 Nous y reviendrons plus tard.

2 Entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 304.

3 Site internet de Fissile édition, rubrique « éditions *fissile* », <https://www.fissile-editions.net/livres.html> [consulté le 17/03/2020].

N'avoir qu'une langue et la blesser, la confronter pour répondre et peut-être la reprendre à l'autre, à l'ennemi qui l'accapare. On trouve dans les textes de *Moriturus* l'expression d'un en-dessous, d'une dimension contingente où la langue semblerait se donner tout en résistant. Là s'inscrit le travail de certains poètes où le haut et le bas s'inversent, où l'invisible et le visible se heurtent. Chez Brice Petit l'impossible se réalise comme en cauchemar : « monte dessus un élan de voix / montent les morts les voisins », alors que l'énonciateur doit s'enfoncer dans une tâche doublement souterraine de remémoration de ce que peut être la langue *à l'origine, dans son là* : « le travail d'un travail sous la peau / le souvenir comme ciseaux et verre »¹. Cette tâche amène à une crainte de la langue, son emploi se diminue (on économise la page) mais le geste n'en est pas moins ample et défensif (voire agressif dans certains cas). Toujours dans ce poème de Petit :

écoute habitué combien de fois l'un de ces singes
a traversé mot à mot la rivière

si tu reviens les pieds nus de la ville
ne mouille pas avec ta langue²

où la langue de son fautif usage est marquée par l'élément aquatique, comme si chaque mot voulait asséner au langage la preuve de sa vérité. Mais le poète « la reme[t] à l'eau / cette épreuve »³, précisément, il laisse à la rivière les preuves, les marques de l'emploi abusif et fautif de la langue. Il apprend « à désécrire oublier relancer / le muscle tendu d'une virginité »⁴, et s'il faut exprimer la vérité, ce ne sera pas avec les mêmes mots, et ce ne sera pas avec la volonté de marquer – inscrire. Jean Paulhan le disait d'ailleurs ainsi : « L'on appelle *mots* les idées dont on ne veut pas. »⁵ La parole qui *recherche* sa vérité se rapproche d'un silence, d'une quasi disparition, voire d'une négation d'elle-même. Pour ne pas être dans le faux, la parole du poète va essayer d'*être*, a minima, mais n'aura pas la prétention d'avancer, de traverser le danger de la rivière. Ce geste en faveur de l'invisible est par ailleurs rappelé en quatrième de couverture du numéro où l'on peut lire de Guy Viarre : « Perds la vue ici »

Ce geste est en adéquation avec toute la posture de *Moriturus* qui ne s'alourdit pas du superficiel mais frappe directement au centre du problème. Il apparaît alors que cette posture assume son hétérodoxie et son infériorité en termes de médiatisation et de reprise – peu seront les candidats à l'épigone et à la poursuite des idées derrière *Moriturus* au vu du risque, du péril que la revue

1 Brice Petit, « l'A » in *Moriturus* n° 1, p. 139.

2 *Ibid.*, p. 153.

3 *Ibid.*, p. 140.

4 *Ibid.*, p. 146.

5 Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », p. 120.

encourt. En vertu de cette posture, les collaborateurs de la revue s'effacent derrière leurs discours poétiques, comme nous l'avons dit, pour se brancher indirectement sur un réseau contemporain de luttes et de résistances politiques. Ce qui nous permet de voir un lien entre ces acteurs et la revue réside en l'élément de la lutte verbale. Avant de plus détailler ce point, citons un extrait de Jacques Dupin qui ouvre le numéro cinq. « Le soleil vu de dos » :

nous sommes un très petit nombre
à nous effacer pour écrire

rompre le soleil

on ne cherche pas plus loin
une aiguille de couturière
perdure dans la chair

il se met à pleuvoir, averses de calme
au dessus de la guerre

un double me précède
serviteur, seigneur
arrogant
traçant la piste, dessinant la cible

la machinerie délibère
ponctionne
oublie la perte des fleurs

le pied se pose et grandit
la tête s'ouvre au soleil¹

Ce texte est remarquable par l'ouverture qu'il propose à travers un discours fédérateur qui en même temps ne résout pas le problème de l'individualité. La communauté de ceux qui recherchent la vraie parole est formée dès les premiers vers où l'anonymat et la perte du particularisme, du nom, sont dits nécessaires. Le « nous » dirige bien la compréhension vers l'idée d'un pluralisme. Pourtant le reste du poème décline une expérience individuelle où le sens de « on » glisse inévitablement vers le *Je*. Ici le mouvement gradué du nous au *Je* ayant pour articulation le « on », connu pour son ambiguïté désignationnelle, peut être compris comme l'expression du lien intrinsèque entre la conscience individuelle et la communauté, ce « double [qui] me précède » et qui vis-à-vis de l'autorité n'a pas de rôle défini ; Dupin en fait usage autant qu'il en est démuné et servile.

1 Jacques Dupin, « Le soleil vu de dos » in *Moriturus* n° 5, pp. 9-10.

Cependant cette indécision ne dit pas autre chose que je suis le second – ou le premier – membre de cette relation, et que mon rôle s'équilibre toujours en fonction de l'autre-moi. Mais il semblerait qu'ici le poète exprime une temporalité où le rapport s'est figé, où le double a engagé un geste de destruction du Moi – une machinerie. Destruction faite, il reste toutefois les fleurs : germination. Parole et poète renaissent au soleil ; mais lequel ? si l'on a précédemment rompu l'autre soleil. S'agit-il de l'envers de la lumière qui a trait à l'invisible, qui est ce qu'on nomme *silence* dans les poèmes ? Si oui, l'on retrouve la même préoccupation pour l'impossible lumière « noire » que Guy Viarre développe dans son œuvre.

Ce texte de Dupin dit la situation telle qu'elle est exprimée dans les discours de *Moriturus* ; la bataille politique, puisqu'elle se fait sur le plan de la langue, apparaît poétiquement distante – « averses de calme / au dessus de la guerre » –, et ainsi menée elle ouvre simultanément une autre bataille qui sous l'apparence d'une scission déchire l'homme. Quelle est donc cette scission qu'il éprouve ? Lui et la communauté ? Quelle communauté ? la sienne, marginale, face à une autre ? ou la communauté de tous les autres : la cité ? Lui et la cité ? Comme chaque supposition est vraie, le dédoublement devient un fait évident et fondateur de leur personnalité poétique, et donc de leurs discours. Je suis moi seul et je suis l'autre, en même temps. Cet entrelacement forcé, cette « épissure »¹ dirait Esther Tellermand, est politiquement et poétiquement vécue dans la chair de celui qui parle.

C) L'espace discursif du politique : le cas de *Moriturus* et de *L'insurrection qui vient*

Moriturus focalise donc toute son attention sur le langage et la vérité échappant dès lors à la politique pour toucher le politique. Les tensions essentielles qui s'activent lorsque l'homme rencontre le politique relève avant tout d'un problème quantitatif : dans nos modèles civilisationnels, le politique concernant la Cité, se pose en son sein la question du rapport entre la singularité et l'altérité. Pour aborder ce point de réflexion, il n'est pas inintéressant de rapprocher la revue d'un autre livre collectif dont le discours est représentatif, au début des années 2000, des imaginaires anti-capitaliste, altermondialiste et plus généralement des critiques à l'égard du pouvoir étatique : *L'insurrection qui vient*² par le Comité invisible. Si la critique de ce dernier livre n'est pas poétique et porte directement sur le social et l'appareil d'État, on peut y trouver un intérêt clairement énoncé pour des principes vitaux et relationnels qui ne sont pas inconnus à *Moriturus* ; redonner place à la vie, au sentiment vrai, à l'entraide, à l'amitié et à la commune (comme espace

1 Esther Tellermand, « Trois sud », *Ibid.*, p. 50.

2 Comité invisible, *L'insurrection qui vient*, Paris, La fabrique éditions, 2007.

autogéré et indépendant). D'autant plus que le Comité invisible vise lui aussi l'anonymat, bien que celui-ci passe par une suppression d'emblée de tout nom alors qu'il passe pour *Moriturus* par les divers processus linguistiques propres au discours où les instances d'énonciations « vivent » à côté du nom-signataire. Si les deux œuvres cherchent à montrer, voire à révéler, elles ne le font pas sur le même plan discursif : l'un travail l'idée avec la langue normée, l'autre travail avec et sur la langue désarticulée, dés-affirmée, dés-habituée. Mais il s'agit dans les deux cas d'un espace discursif qui, avant de prolonger lui-même sa liberté d'expression et de signification, a été imaginé et bâti par des individus aux préoccupations communes. Les deux œuvres se rangent du côté des opprimés qui préparent – ou font déjà – la résistance (*Moriturus* fait sa résistance au présent, en ceci que le contenu du discours s'actualise toujours à chaque lecture, alors que *L'insurrection qui vient* montre, par son titre programmatique, que le discours est avant tout porté par un propos prospectif), et qui se présentent comme des figures tout à fait marginales. A l'image de ce qui se passe dans la machine kafkaïenne, les individus de *Moriturus* et de *L'insurrection* ne sont ni des voix d'opposition visibles ni de muets opprimés ; ils se déplacent et produisent une parole dans les lignes de fuites présentes dans la machine, le monde, la Cité. C'est pourquoi leur parole n'est pas (encore) une révolution mais une insurrection, sous les radars, au sens où leur parole critique est permanente et ne fait pas date – bien que cette date, l'événement de bascule, est entrevu par le Comité invisible. Derrière cette insurrection pointe l'espoir d'un après où l'homme recouvrerait sa liberté en vivant avec sa langue dégagée de toute autorité, et où l'organisation de la vie sociale aurait appris de l'étape insurrectionnelle pour mettre plus d'anarchie là où il y avait ordre – en finir avec la normalisation et la régularisation des vies individuelles, en finir avec l'autorité et le pouvoir central. Mais dans l'analogie entre *Moriturus* et *L'insurrection*, ce qui nous intéresse n'est pas l'après mais plutôt le pendant, le moment de l'insurrection qui se traduit par une rencontre des singularités dans un espace commun.

« Ce qui est étrange n'est pas que des êtres qui s'accordent forment une commune, mais qu'ils restent séparés »¹ s'étonne le Comité invisible. Au-delà de son ancrage réel dans la société (dans les usines, les quartiers, etc.)², la commune peut apparaître comme un espace abstrait qui « se forme chaque fois que quelques-uns, affranchis de la camisole individuelle, se prennent à ne compter que sur eux-mêmes et à mesurer leur force à la réalité »³. En tant que telle, la commune est cet espace autosuffisant où la liberté de chacun doit à la liberté de tous. Nous ne sommes pas loin de la question de l'uniformité platonicienne et de la diversité aristotélicienne, autrement dit de la Cité du

1 *Ibid.*, pp. 89-90.

2 Et dans l'histoire bien sûr, le 18 mars 1871 faisant foi.

3 *Ibid.*, p. 90.

Même et de la Cité de la diversité. Il faut penser cette distinction pour les deux ouvrages en fonction de deux rapports, l'un dedans-dehors, l'autre dedans-dedans, soit 1) le rapport entre l'objet de la critique (le langage, la liberté) dans le discours et ce même objet tel qu'il est *critiquable* dans son contexte d'emploi (la langue normative, la langue de *la* politique, etc.); 2) le rapport entre la singularité de la voix d'un discours et l'espace commun, dans lequel il s'inscrit, exclusif de tout singularisme. Dans le premier rapport, il s'agit de la commune, ou l'espace commun, comme minorité critique face à une majorité – un État, une autorité. Dans le second rapport, il s'agit de savoir si l'espace commun qui appelle l'individu et la singularité discursive permet de maintenir l'unité – donc un ensemble d'unités –, ou fond le tout dans ce que Platon et Aristote nomment l'Un.

Si l'on peut faire cette analogie entre l'espace discursif, de *Moriturus* particulièrement, et la Cité, c'est parce que l'agencement des discours et leur parfaite ouverture permet de constituer un Livre qui, comme nous l'évoquions au sujet du poème énonciateur avec Meschonnic, ne parle pas *de* mais fait et dit. *Moriturus*, plus qu'un produit de tensions littéraires et politiques, a su prendre la forme même de la Cité actuelle pour en exprimer les éternels enjeux : la vie du politique et la vie des hommes-citoyens. Car *Moriturus* à l'inverse de *L'insurrection*, et c'est là leur principale différence, ne propose pas un discours polémique et unilatéral qui ne signifie *qu'un temps*. Si les deux ouvrages ciblent des maux qui sont imputables à un système économique, social et politique – le capitalisme en est l'un des noms – et s'ancrent dans l'histoire et dans le temps de celui-ci, le discours de *L'insurrection* est limité puisque l'ouvrage identifie sa critique à un temps particulier, celui du Capital. L'historicité du discours est d'emblée coincée, *toute faite*. *Moriturus*, en procédant sur le plan poétique, s'appuie sur le pouvoir de subjectivation et d'historicisation du poème ; le sens tourne en fonction des lectures, et un temps particulier est difficilement assignable aux discours. Ce qui souffre dans les textes de la revue, ce sont la langue et l'être vis-à-vis de l'autorité, du pouvoir, et ce temps ne commence pas à la révolution industrielle. Tant que ces souffrances existeront et qu'il y aura des lecteurs pour les connaître, elles tourneront sans cesse avec le sens des discours¹. C'est pourquoi l'analogie entre l'espace discursif et la Cité est surtout possible avec *Moriturus*, bien que les propos du Comité invisible peuvent nous servir à étayer ce rapprochement.

On trouve déjà trace chez Aristote et Platon d'une volonté d'unité politique, au sens où la Cité pour fonctionner doit se poser la question de l'un et de l'autre, et la résoudre. Pour Platon (*République*, V, 462 a-b), le plus grand mal que puisse connaître la Cité est celui de sa division par l'égoïsme (et au contraire, le plus grand bien est celui qui l'unit). L'égoïsme individuel est dès lors chassé par Platon pour préférer un *ego* un et absolu : « “La Cité la mieux gouvernée est celle qui se

¹ En d'autres termes on peut dire que *L'insurrection qui vient* se positionne horizontalement par rapport à l'histoire quand *Moriturus* se positionne verticalement.

rapproche le plus du modèle de l'individu." »¹ A cet uniformité s'oppose la diversité du modèle aristotélicien où l'unité de la Cité est comprise comme l'organisation (*taxis*) harmonieuse de parties diverses. Romeyer-Dherbey écrit que

la clé de la compréhension aristotélicienne de l'Un est à trouver dans la thèse que l'un, tout comme l'être, se dit en plusieurs sens. Il y a une unité qui est exclusive de toute multiplicité et diversité, c'est celle de l'élément dernier constitutif d'un tout, par exemple l'individu par rapport à la Cité. Mais il y a aussi une unité qui inclut la diversité, et dont les éléments, tout en restant différents et distincts, se composent en une harmonie. L'unité politique appartient à cette seconde catégorie, et non pas à la première. Tel est le sens de la critique aristotélicienne de la Cité du Même de Platon : *le niveau d'intégration de l'individu dans la Cité y est trop poussé*. Lorsque la Cité est devenue l'individu suprême, paradoxalement il n'y a plus d'individus (au pluriel), et il n'y a plus de Cité non plus. La Cité devenue *comme Un* n'a plus rien à mettre en commun. Cette thèse fondamentale, Aristote l'exprime par une métaphore musicale, où il oppose l'*homophonie* et la *symphonie*.²

Par rapport à ce postulat, on comprend que *Moriturus* fait le choix de la complexité car la revue 1) intègre dans son espace et sa langue qu'elle veut vraie et la langue de « l'ennemi » (là où *L'insurrection* ne fait place qu'à sa langue), et 2) elle fait *commun* son espace discursif précisément en conservant la singularité individuelle des voix. Il s'agit dans les deux cas de produire à partir de la relation indécidable de l'un et de l'autre, de l'individualité et de la communauté. On trouve dans les pages de *Moriturus* l'expression de cette tension sous la forme de « heurts » internes, où le corps subit le dédoublement de l'être tendant d'un côté vers sa singularité, de l'autre vers l'altérité. Chez Rodrigue Marques de Souza par exemple :

de lisse corps
qui me soit contraint à l'entente heurte

à la répétition enlevée
corps tenu
des mains
par dedans froncé³

où le dédoublement semble parfois matérialisé par la formation d'une tête autre, d'un corps entièrement autre :

la question par tête à tête cognée
de face cognée
et tout le contre-corps
en présente du poids forcé au sol
creuse le ventre bas-ventre bas

1 Cité dans Gilbert Romeyer-Dherbey, « L'un et l'autre dans la cité d'Aristote » in *Revue Philosophie de la France et de l'Étranger*, T. 195, n° 2, L'altérité (avril-juin 2005), p. 196.

2 *Ibid.*, p. 202.

3 Rodrigue Marques de Souza, « Savoir d'écartement » in *Moriturus* n° 2, p. 12.

l'attente non creuse

les dents d'autre¹

Et pourtant cette part politique de l'être, si elle est source de souffrances, n'est pas abandonnée par le sujet qui ne peut pas simplement se résoudre à choisir soit la parfaite singularité – au risque d'errer – soit la parfaite union avec le corps social de la Cité, de la communauté. Car cette part essentielle est précisément convoitée par l'autre, par la communauté, et pour ne pas lui laisser toute autorité dessus, le sujet doit résister et donc assumer la tension ainsi créée. On lit chez le Comité invisible qu'« [e]n France, la civilisation est inséparable de l'État. Plus un État est fort et ancien, moins il est une superstructure, l'exosquelette d'une société, et plus il est en fait la forme des subjectivités qui le peuplent »². Dans cette perspective où le modèle platonicien est corrompu et détourné – la Cité feint d'être faite par l'individu alors qu'elle, son autorité et son pouvoir, s'immiscent dans chaque individu pour le désobjectiver –, la Cité apparaît comme un danger pour la singularité de l'être ; en lui laissant trop de place, trop d'autorité – parce qu'elle paraît garantir la singularité de chacun –, elle vient anéantir l'individu. Au contraire du modèle aristotélicien, cette Cité-ci ne cherche pas à organiser les parties. Dès lors, celui qui prend conscience de cette menace ne peut que résister et, à défaut de trouver une solution, se place au centre où se rencontrent singularité et altérité. C'est cette étrange situation que Demangeot dépeint dans le texte « & cargaisons » :

Je n'attends pas qu'on me dépeuple. Je m'en charge
moi-même et jeune. J'apprivoise à coups de crocs,
je vocifère ce qui me creuse et poursuis ce repas
de racines seul. Et je suis matinal ! – pour en finir

avec la pureté. J'apprends les poisons. J'ai des chiens
pour lacérer mon laitier. Je me retire de la somme
pour que la somme s'accomplisse (pouvoir dire

le compte est bon – la réalité loin !) [...] ³

Le poète qui se vide lui-même de l'altérité et se retire de l'entreprise de l'Un réalisée sans lui ironise pour exprimer la tension à l'œuvre. La Cité, l'Un, ne peut se réaliser sans l'individu, pas plus que l'individu ne peut se réaliser sans l'autre. Rêve d'extraction et d'errance hors de la

1 *Ibid.*, p. 14.

2 *L'insurrection qui vient, op. cit.*, p. 72.

3 Cédric Demangeot, « & cargaisons » in *Moriturus* n° 2, p. 139.

« somme » : irréalisable, fondamentalement. Le poète le dit : « la réalité [est alors] loin ! ». Du point de vue du discours, adopter cette pose à la fois désinvolte et décidée est une manière de feindre l'abandon et contre-attaquer. Demangeot l'écrit plus loin : « [...] Ô / joie du don : la langue au fauve, le sens à personne avec l'or »¹, le poète laisse l'ennemi tourner à sa convenance la langue dans sa bouche, mais la langue dépourvue des moyens de révéler la vérité (et se révéler elle-même comme vérité).

L'espace discursif de *Moriturus* apparaît bien comme un espace en tension où la mise en commun des voix singulières tend à montrer une même difficulté à surmonter la relation un-pluriel. Mais c'est bien parce que la revue est poétique et jamais théorique ou idéologique qu'elle parvient, en tant que Livre, en tant que « Cité », à surmonter cette relation. Chaque voix éprouve son incapacité à dépasser cette relation et en produit un discours qui, en lien avec un ensemble d'autres discours ayant la même souffrance comme fondement, peut être au-delà de toute singularité et toute altérité essentielles ; pour la simple raison qu'un discours, un poème, n'est pas un être, et que cet « état » advenu après le dépassement d'une telle relation n'est *possible* que pour un non-être. A cet égard, il est remarquable de lire dans un poème de Jean-Claude Schneider que ce dépassement n'est réalisable que dans et par le discours où l'instance de discours « je » échappe à la désignation d'un ou de plusieurs uns :

ton œil,
logis d'épines,
nage en avant de lui ces travées
blanches, replonge
dans l'assourdissant silence du *cela sourd*, nage
parmi les délivres, linges
non séchés du main de la nuit ancienne, ils
(tu te souviens?) collaient
à *je parle*,
ici : *je* – commence, son nom, in-
dévisagé

//

disant *je*,
c'est : vacance, là
trépigner l'interlocuteur ou personne.
je
(personne
derrière ton visage, pas même,

1 *Ibid.*, p. 143.

dans l'avancement miné du jour, celui,
plongé dans tes deux mains jointes,
qui se tait)

vous appartiens.¹

« Je » n'est pas pris comme l'objet de désignation linguistique qui, universel, passe de groupe en groupe – sinon l'on aurait lu « je vous appartient » ; en faisant du pronom le réceptacle du silence, du « *cela sourd* » que Jakobson nommerait un *shifter*², le « je » devient vacant d'être et ne réfère plus à personne. Le poète tente de rendre compte de cet état par la métaphore anthropomorphique du visage. A l'instar du sens levinassien où le visage représente la possibilité pour moi de reconnaître ou non l'altérité d'autrui – je l'envisage ou le dévisage –, le sens d'« in-/dévisagé » ne signifie rien d'autre que l'absence absolue de visage. Ce n'est pas un hasard si le poète coupe le mot. La limite du sens force à exprimer difficilement, laborieusement les mots, et le recours à la métaphore est jugée insatisfaisant par le poète. Pourtant il doit bien *dire*. « [D]errière ton visage » « je » ne désigne plus personne, ne réfère plus à l'être, et lorsqu'il est proféré que « je [...] vous appartiens », il faut comprendre qu'un transfère s'opère entre « la voix du poète s'exprime » et « la voix du discours s'exprime ». Le verbe « appartenir » garde la désinence de première personne car le sujet de l'action est bien actif. Je vous appartiens, je vous donne autorité sur moi, à vous autres et lecteurs, par ma volonté. Par là, le poète réalise la voix du discours poétique qui, à sa suite, porte seul son sens et dépasse toute logique de rapport individu-autrui ; il n'est possible de comprendre le fait de donner autorité sur soi (d'appartenir, de s'ajouter à l'autre) tout en conservant le privilège (donc l'autorité) de proclamer sa singularité-*je* que dans le cadre du discours. Il n'y a que dans cette perspective qu'est réalisée dans *Moriturus* le dépassement de la relation individu-Cité ; et encore faut-il rappeler que ce dépassement survient *après*, une fois le poème écrit. L'homme, le poète est déjà blessé. Jamais sauvé.

D) L'amitié

Dans cette recherche de la parole vraie et d'un positionnement face à la relation singularité-communauté, l'amitié apporte quelques éléments de réponse. Cette citation de Derrida ouvrira notre propos :

Pas de démocratie sans respect de la singularité ou de l'altérité irréductible, mais pas de démocratie sans « communauté des amis » (*koina ta philon*), sans calcul des majorités, sans sujets identifiables, stabilisables, représentables et égaux entre eux. Ces deux lois sont

1 Jean-Claude Schneider, « Mains passives, nagez » in *Moriturus* n° 5, pp. 378-379.

2 Nous y reviendrons au moment d'aborder les travaux d'Agamben.

irréductibles l'une à l'autre. Tragiquement inconciliables et à jamais blessantes. La blessure même s'ouvre avec la nécessité d'avoir à *compter* ses amis, à compter les autres, dans l'économie des siens, là où tout autre est tout autre.¹

Apparaît dans la réflexion de Derrida sur l'amitié, et notamment l'amitié aristotélicienne, l'incompatible rapprochement de l'un et de l'autre. En poussant encore l'analogie entre l'espace discursif de *Moriturus* avec celui de la Cité, on dira qu'y pointe malgré les opinions politiques parfois anarchistes le désir d'une démocratie ; la démocratie directe qu'imaginait Rousseau, où le pouvoir de décision est détenu par tous et où l'autorité a disparu. Et c'est précisément dans la démocratie où le principe d'égalité régit la structure de l'Un avec ses parties qu'émerge la nécessité de l'amitié où, encore une fois, la relation « tragique » – d'après Derrida – entre la singularité et l'altérité se joue, sauf que cette fois-ci cette relation est productrice de vertu.

Moriturus revendique l'amitié comme une valeur fondamentale. Les collaborateurs y sont des amis :

Tentative
récidivée de livre à plusieurs solitudes
ou bloc fissile, erré, métamorphique & désœuvrant
né en août 2001 des déambulations croisées de
cédric demangeot, brice petit, lambert barthélémy
& guy viarre tombé en route, *moriturus*
est accompagné : le convoi s'augmente
de temps en temps d'
amis.²

*

moriturus est né en août 2001 des déambulations croisées de Cédric Demangeot, Brice Petit, Lambert Barthélémy et Guy Viarre. Mais ce dernier, *pas fait pour être*, a préféré ne plus. *moriturus*, qui lui doit jusqu'à son titre, ne fera pas un pas sans se souvenir de cette amputation natale – et de l'ami.³

Et bien plus encore, l'amitié précède l'œuvre : « Les seuls liens que *Moriturus* a tissés entre certains de ses “passants”, ce sont ceux de l'amitié [...]. Encore ici, c'est l'expérience humaine, le vivant qui prévaut. Le (et la) poétique en découlent, en second lieu. Ne se situent jamais en amont. »⁴

1 Chapitre 1 « Oligarchies : nommer, énumérer, dénombrier » in Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994, p. 40.

2 Verso de la page de faux-titre, *Moriturus* n° 5.

3 Verso de la page de grand titre, *Moriturus* n° 1.

4 Entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 302.

Aussi, certains textes exposent la primauté de cette valeur, soit sous la forme de l'hommage à un ami perdu, c'est le cas pour « Tombereau »¹ et « Textuaire »² de Hugo Hengl, et de « Tombeau ouvert »³ de Nicolas Puyuelo, qui réfèrent en l'occurrence à Guy Viarre ; soit en se référant au projet de la revue elle-même pour en témoigner une sorte de fidélité indéfectible, c'est le cas pour « Moriture » de Benoît Gréan⁴ ; soit en travaillant le texte poétique autour de la thématique amoureuse qui, notamment dans « L'opération d'amour »⁵ de Juan Gelman, peut se confondre avec l'amitié ; soit encore en faisant une éloge de l'amitié, comme le premier extrait de « Important, 1, 2, 3 »⁶ de Guy Viarre.

On a dit plus tôt que *Moriturus* pouvait être comprise comme une communauté au sens politique, et la chose peut être d'autant plus affirmée qu'Aristote considérait avec la plus grande attention l'importance du rapport entre politique et amitié. Dans *l'Éthique à Nicomaque* (IX, 1.1.4.) on lit : « D'autre part, selon toute apparence, même les Cités doivent leur cohésion à l'amitié et les législateurs s'en préoccupent, semble-t-il, plus sérieusement que de la justice. La concorde est en effet quelque chose qui ressemble à l'amitié, selon toute apparence [...]. »⁷ Mais pour qu'il y ait concorde il faut qu'il y ait reconnaissance des uns et des autres en fonction d'intérêts communs, l'opinion commune ne suffisant pas puisque pouvant être éprouvée par des individus s'ignorant mutuellement (IX, 7.2.2.1.)⁸. Dès lors l'amitié est à considérer comme la reconnaissance d'un intérêt commun entre plusieurs individus (au moins deux) qui forment ainsi une communauté ou une association⁹. Cependant son action ne peut être foncièrement particulière et s'inscrit inmanquablement, aux côtés des autres associations, dans la communauté politique, l'Un :

Mais toutes ces associations ont bien l'air d'être subordonnées à la communauté politique. Car ce n'est pas l'intérêt du moment que vise la communauté politique ; au contraire, elle prend en considération toute l'existence (IX, 5.4.)¹⁰.

Nous pensons que *Moriturus* se porte d'emblée tout entière vers l'intérêt commun plutôt que vers le sien propre, puisque son objet de motivation qu'est le langage, aussi immatérielle soit-elle, propulse l'entreprise de la revue au niveau de l'universalité. *Moriturus* comme on l'a dit ne joue à aucun jeu littéraire, que ce soit celui des prix, de la reconnaissance, de la polémique ou des esclandres, et n'a

1 *Moriturus* n° 2, pp. 147-166.

2 *Moriturus* n° 5, pp. 23-45.

3 *Moriturus* n° 3/4, pp. 283-285.

4 *Moriturus* n° 5, pp. 350-354.

5 *Ibid.*, pp. 128-142.

6 *Moriturus* n° 3/4, pp. 286-287.

7 « Partie 9 : l'amitié » in Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Richard Bodéüs (trad.), Paris, Flammarion, « Le Monde de la Philosophie », 2008, p. 296.

8 *Ibid.*, p. 354.

9 IX, 5.1. : « Toute association implique une forme d'amitié », *Ibid.*, p. 318.

10 *Ibid.*, p. 320.

donc rien à commercer, n'a aucune « affaire » dont s'occuper. C'est pourquoi cette disposition inouïe de l'association œuvrant pour l'intérêt commun à *la même hauteur* que la communauté politique témoigne de l'amitié brillante de ses membres et de la profondeur de leur activité poétique au sein de *Moriturus*. Comme on peut le lire dans *L'insurrection qui vient* :

On nous a fait à une idée neutre de l'amitié, comme pure affection sans conséquence. Mais toute affinité est affinité *dans* une commune vérité. Toute rencontre est rencontre *dans* une commune affirmation, fût-ce celle de la destruction. On ne se lie pas innocemment dans une époque où tenir à quelque chose et n'en pas démordre conduit régulièrement au chômage, où il faut mentir pour travailler, et travailler, ensuite, pour conserver les moyens du mensonge.¹

Et c'est pourquoi *Moriturus* apparaît comme un projet inouï, « un des épisodes flamboyants récents de la poésie française »² ; elle ne veut ni ne peut fonder un regroupement littéraire innocemment, pour le plaisir d'écrire, pour le plaisir de la célébration de la littérature. Les jeux des revues, des avant-gardes et des expérimentations artistiques trop souvent gratuites et infondées paraissent intolérables et indécentes face à une situation qui exigerait recul, patience et honnêteté, cette vertu qui est le propre des amitiés des gens bons selon Aristote, et qui seule permet de s'ouvrir à la vérité. Pour des écrivains en guerre avec la langue passée à l'ennemi, voire pour certains en guerre avec leur nation, l'enjeu est trop grave pour *œuvrer en surface*. Quelques années plus tard, dans une lettre adressée au poète espagnol Leopoldo María Panero, Cédric Demangeot écrit :

*Je ne me suis pas présenté. J'ai 37 ans, je suis un Français né en France, un pays avec lequel je ne serai jamais en paix. Et je suis faute d'autre mot un « poète » dans ma langue, c'est-à-dire que je n'ai rien d'autre que ma langue pour inventer un espace de vie possible dans un monde mortellement carencé de corps et de sens, – ce monde bouché de vide où nous sommes enfermés, et qui n'en finit pas de nous refuser. Enfin je n'ai, comme vous, pour faire face à l'Ennemi, rien d'autre que la langue qu'il m'a donnée.*³

L'amitié, parce qu'elle permet une association vertueuse des semblables – tout aussi vertueux –, leur est une chance de s'ouvrir à la vérité, et d'en faire profiter l'autre avec bienveillance. Mais semble-t-il, l'approche de la vérité de la langue au moyen de l'amitié rejoue et même exacerbe la tension entre l'un et l'autre. Car comme on l'a mentionné, la langue comme objet des poètes de *Moriturus* est avant tout une source de souffrances et, en tant que telle, elle est le fondement commun de leurs discours poétiques et, ajoutons, leur intérêt commun amical. Si la souffrance commune appelle communauté, le processus de réunion vertueux ne peut cependant pas s'arrêter là car il serait tout à fait stérile ; on ne se réunit pas seulement pour partager une plainte. Pour que

1 *L'insurrection qui vient, op. cit.*, pp. 86-87.

2 Victor Martinez, « *Moriturus* et les poètes en temps de détresse », *Europe* n° 998-999, juin-juillet 2012, p. 333.

3 Victor Martinez, « La réception de l'œuvre de Leopoldo Maria Panero dans la poésie française contemporaine », *L'Age d'or* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, <http://journals.openedition.org/agedor/740> [consulté le 08 mars 2018], pp. 2-3. La lettre date du 4 juin 2012.

l'association soit vertueuse, il faut que sa visée le soit et, précisément, c'est en visant à renverser la langue de l'ennemi qu'action vertueuse est envisagée et vérité entrevue. Dès lors, si *Moriturus* forme une véritable communauté d'amis comme nous le soutenons, la souffrance a nécessairement été dépassée. Mais comment le supposer lorsque l'on a soutenu que cela est impossible ? Il nous faut revenir sur l'objet de vérité. Dans *l'Éthique à Nicomaque* il est dit que l'amitié se joue dans la présence des amis auprès des défavorisés :

Les affligés sont en effet soulagés quand leurs souffrances sont partagées par leurs amis. Aussi peut-on même se demander si c'est qu'ils prennent en quelque sorte une part du fardeau ou si, tout au contraire, c'est que leur présence, parce qu'elle est agréable, et la pensée de leur compassion font diminuer le chagrin. Que ce soient en définitive ces raisons ou une autre qui entraînent le soulagement, laissons cela ; mais le fait est bel et bien manifestement celui qu'on a dit (IX, 10.2.1.).¹

On en déduit que, puisque l'objet de détresse commun aux amis – la langue – qui les constitue comme tels, en cela qu'il est la motivation de leur vertu qui les rapproche, est objet de détresse affectant tout un chacun – car universel – et même celui qui n'est pas l'ami, la bienveillance ou compassion qu'affecte la communauté des amis à l'endroit de cette détresse tend à considérer l'autre-non-ami comme un ami en puissance. Cet ami-en-devenir c'est, pour *Moriturus*, le lecteur, et c'est à lui *de venir* au lieu de la communauté des morituriens, à l'endroit du discours s'il veut espérer trouver consolation à ce qui le blesse. Mais pour engager le mouvement encore faut-il que la langue *apparaisse* comme un objet de souffrance à l'ami-en-devenir. Celui qui se révèle cette vérité à lui-même a déjà œuvré comme un moriturien avant même d'avoir rencontré cette communauté-ci. Alors, en arrivant comme ami-lecteur à l'endroit de *Moriturus*, il rencontre et reconnaît l'infinité de voix qui déclinent et expriment l'objet de souffrance et de révélation. C'est ainsi que l'expérience de révélation du devenu-ami ne prend pas fin mais continue à être pour lui une motivation pour sa raison. La langue n'est donc jamais débarrassée de la souffrance pour l'homme, mais propose toujours encore l'espoir de sa vérité – de leur vérité. La langue ne se donne jamais elle-même dans sa vérité, mais se révèle par la révélation de ses parties. La souffrance qui constitue une communauté en est une.

Mais alors, si le soulagement ne se réalise que dans l'incessation de la rencontre entre le devenu-ami et l'infinité de voix des discours morituriens, on comprend que cette amitié, une fois encore, n'est *pensable et possible* qu'à un seul niveau, celui du discours. En effet, si les amis aspirent à une vie commune selon Aristote (IX, 11. et 11.1.²), il faut dire que les amis de *Moriturus* échappent à la présence physique pour s'effacer derrière la communauté des discours. Car n'ayant résolu la

1 *Éthique à Nicomaque, op. cit.*, p. 373.

2 *Ibid.*, p. 375.

souffrance inhérente à la langue, les poètes doivent souffrir pour produire un discours qui leur survit et qui seul parvient à connaître celui – le lecteur – qui le rencontre et qui, en espérant échapper à la souffrance, espère se constituer ami de la communauté. Le discours poétique : subjectivation, historicisation ; ce n'est pas un pouvoir qui appartient en clair au poète mais bien au discours. Et pour créer un tel discours au pouvoir inouï, le poète doit se « sacrifier » en ne résolvant pas sa propre souffrance ; ainsi il réalise un haut geste amical comme le considère Aristote. C'est pourquoi la communauté de *Moriturus* ne peut être faite que de discours, car les amis-en-devenir, ceux qui arrivent, s'ils souhaitaient le faire physiquement, désespéreraient en ne rencontrant personne – que des souvenirs, des inscriptions, des livres de papiers¹. Le discours lui ne se sacrifie pas, on peut toujours le rencontrer, et en lui est possible l'amitié car la « présence » de l'ami survit en lui. Car l'absence de structure concrète n'empêche pas la réalisation de *Moriturus*, comme on le comprend avec Aristote :

Les lieux séparés en effet n'abolissent pas l'amitié purement et simplement, mais font cesser l'activité où elle s'exprime et si l'absence se prolonge, elle semble faire oublier l'amitié aussi. De là viennent ces propos : « Bien des amitiés, faute qu'on s'adresse la parole, se sont alors rompues » (IX, 3.1.).²

Se constituant en communauté du discours, parole est bien adressée.

Toutefois se pose la question de comment le lecteur ou le poète, qui au moment de lire ou de créer sont encore seuls, envisagent la figure de l'autre. Car si la communauté de *Moriturus* vise un intérêt commun, ses collaborateurs avant d'en faire partie se sont eux-mêmes, chacun dans leur solitude, révélé une partie de la vérité à l'endroit de la langue – en étant lecteurs d'autres discours, en étant écrivains solitaires. C'est ce moment d'avant la constitution de la communauté d'amis qui retient notre attention pour finir, puisqu'il explique pourquoi malgré l'espace commun qu'est *Moriturus*, la singularité résiste à tous les niveaux. Toujours si l'on s'en tient à la pensée d'Aristote, il est possible à l'amitié et à la vertu de demeurer intactes si à l'absence physique se substitue la présence de la voix, et cela est vrai autant pour le lecteur que pour le poète. Tant que le poème n'est pas jeté dans le monde le poète ne s'adresse pas véritablement à autrui. Pourtant le poème est toujours déjà une adresse à l'autre, et l'on peut penser que dans ce moment antérieur à la rencontre le poète en revient au dédoublement originel que nous évoquions plus tôt : je suis mon autre. Dans ce rapport quasi schizophrénique il y a bien la possibilité de l'amitié, Aristote avançant que de

1 On peut comprendre pourquoi, outre des raisons matérielles, *Moriturus* n'a jamais souhaité se constituer autour de comité de rédaction et de réunions de bureau.

2 *Éthique à Nicomaque, op. cit.*, p. 308.

l'attitude amicale de l'homme envers lui-même vient l'amitié pour autrui (IX, 7.1.)³, et que l'homme vertueux peut s'entretenir avec lui-même parce que cela le satisfait :

La question, par ailleurs, de savoir s'il y a place ou non pour de l'amitié envers soi-même, doit être laissée de côté pour l'instant. Mais on peut penser qu'il y a place pour de l'amitié en autant que l'homme soit deux ou plusieurs [...] (IX, 7.1.1.)¹

Dans la scission interne du poète (*double mind*) celui-ci doit faire face à l'opposition entre son Moi et son Moi-tendant-vers-l'autre – et la considération d'un tout-autre indépendant, venant d'ailleurs que de mon âme, n'est envisageable qu'indirectement à travers l'amour de l'œuvre qui coïncide avec l'amour de soi-même ; car le cas du poète est en cela particulier nous dit Aristote. Selon lui l'existence est digne d'amour pour tout le monde par son acte qui est de vivre et d'agir, mais le poète, qui aime aussi l'existence, aime également son œuvre à laquelle il s'identifie car elle est le produit de *son* acte (IX, 7.3.3.3)². De cette disposition, ce n'est pas le poète lui-même qui peut toucher à l'amitié d'un autre, c'est son œuvre. Son œuvre qui représentera tout de même indirectement le poète par le souvenir de son amour espéré pour autrui, car c'est bien ce que veut le poète qui en tant que « bienfaiteur, voit ce qu'il y a de beau dans son action, de sorte qu'il peut placer sa joie en celui qui en bénéficie » (IX, 7.3.3.4)³. Mais dans le temps d'avant la lecture du poème par autrui, le poète éprouve un rapport abyssal entre un Moi aimant et un Moi ne se sachant pas aimé ; pour le premier il y a la souffrance de voir l'autre sans être reconnu et sans pouvoir parler, pour le second il y a la souffrance de se croire seul. « L'opération d'amour »⁴ de Juan Gelman exprime cela ; l'amitié est envisagée comme une défaite que rien ne peut défaire, rapport qui paraît presque impossible parce qu'il n'ouvre à rien d'autre qu'à la mort – la fin de toute relation amicale, de toute vie :

CITATION II (SAINTE THÉRÈSE)

comment est-il possible que vivant
cette défaite / ton amitié
me soigne l'âme ? / comment
me consoles-tu m'aimes-tu / m'ouvrant

contre la dure mort / et dis-tu des
paroles blessantes comme du lait

3 *Ibid.*, p. 348.

1 *Ibid.*, p. 350.

2 *Ibid.*, pp. 357-358.

3 *Ibid.*

4 Traduit de l'argentin par Jacques Ancet.

à manger comme un agneau /
tout puissant de toi ?¹

Rien n'y fait, le poème tend vers l'absence de l'autre qui n'existe que par écho, séparé, et prend la forme d'un mur fait de paroles de silence – de paroles jamais parvenues :

CITATION XII (SAINTE THÉRÈSE)

ces paroles comme des pierres qui
tombent de toi accumulant les murs /
ces murs de toi pareils à des paroles
qui m'empierrent muette / sourde / aveugle²

C'est la suprême et première souffrance que le poète doit endurer pour envisager l'autre, dans un futur qu'il ne peut connaître lui-même, pour envisager la rencontre avec le discours poétique. C'est ce qu'écrit par ailleurs Derrida :

Imaginez que je doive ainsi prescrire à l'autre (et c'est le renoncement) d'être libre (car j'ai besoin de sa liberté pour m'adresser à l'autre comme autre, dans le désir comme dans le renoncement). Je lui prescrirais donc de pouvoir ne pas répondre – à mon appel, à mon invitation, à mon attente, à mon désir. Et je dois lui faire une sorte d'obligation de rester libre, pour prouver ainsi sa liberté, dont j'ai besoin, justement, pour appeler, attendre, inviter. Ce n'est pas seulement moi, ni mon propre désir que j'engage ainsi dans la double contrainte d'un *double mind*, c'est l'autre, le messie ou le dieu lui-même. Comme si j'appelais quelqu'un, par exemple au téléphone, en lui disant en somme : je ne veux pas que tu attendes mon appel et en dépends jamais, va te promener, sois libre de ne pas répondre. Et pour le prouver, la prochaine fois que je t'appellerai, ne réponds pas, sans quoi je romps avec toi. Si tu me réponds, c'est fini entre nous.³

Dans le déchirement intérieur du poète, l'impossibilité de « synchroniser »⁴ les amis est une autre forme de l'expérience du vide, du Dieu ; la parole est appelée, vivante, mais fatalement elle se perd dans l'absence de réponse et dans l'apparente déception que nous ne devons pas parler les premiers bien qu'il ne puisse en être autrement. D'où la référence à la mystique Thérèse d'Avila dans les textes de Gelman. On se côtoie soi-même, ou l'autre se côtoie lui-même, ou je longe la ligne de démarcation entre moi et l'autre, mais jamais les voix ne s'échangent, jamais l'autre ne me voit :

comme bonheur vivant de la lumière /
comme parcelle ouverte de passion /
différence du feu qui brûle de
toi à moi / ou tourterelle de paix /

1 *Moriturus* n° 5, p. 129.

2 *Ibid.*, p. 139.

3 « Chapitre 7 : Celui qui m'accompagne » in *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 198.

4 « Ni synchronie ni symétrie. Comme si les amis n'étaient jamais des contemporains », *ibid.*, p. 204.

chair que j'ai aimée éperdu / pensée
de toi à toi / et je t'ai parcourue
contre l'effroi de se savoir vivants
dans cette solitude de sable¹

Mais c'est précisément parce qu'il s'agit d'un amour à réaliser que la situation peut, par moment, être brillante – reconnaître l'autre, ne pas *vouloir* vivre seul, c'est déjà se révéler à soi que l'on n'est pas seul, et que la marche de la vie vers la mort a un sens : la mort n'est plus un simple vide sans réponse, elle est l'autre, et c'est déjà cela de rassurant :

CITATION XIII (SAINTE THÉRÈSE)

maladroit / je ne recule pas / j'use
ma vie à mourir de toit / je trébuche
souvent sur ce que me vivre de mourir
de toi / même si je ne sais comment
[...]²

En définitive, le tragique de la relation singularité-communauté amène à considérer ce que Derrida, glosant un passage de *Par-delà bien et mal* de Nietzsche, appelle une communauté sans communauté :

Communauté sans communauté, amitié sans communauté des amis de la solitude. Nulle appartenance. Ni ressemblance ni proximité. [...] Voilà en tout cas des amis qui cherchent à se reconnaître sans se connaître. Celui qui appelle et s'interroge n'est même pas sûr que les philosophes nouveaux feront partie des esprits libres que nous sommes. Peut-être la rupture sera-t-elle radicale, encore plus radicale. Peut-être ceux que j'appelle seront-ils des ennemis méconnaissables. En tout cas, je ne demande pas qu'ils soient semblables à moi, à nous, comme le dit la traduction française que nous avons citée. Amis de la solitude, cela doit s'entendre de multiple façon : ils aiment la solitude, ils appartiennent ensemble, et c'est leur ressemblance, au monde de la solitude, de l'isolement, de la singularité, de la non-appartenance. Mais dans ce monde singulier des singularités, ces « amis jurés de la solitude » sont des conjurés ; ils sont appelés même à se conjurer par l'un des hérauts, celui qui dit *je* mais qui n'est pas nécessairement le premier, s'il est l'un des premiers, pour notre XX^e siècle, à dire cette communauté sans communauté.³

Ce héraut qu'envisage Nietzsche pour le futur existe déjà et est possible par le fait qu'il ne s'agit pas d'un homme ; c'est le discours, le seul à pouvoir dire *je* et à réaliser la rencontre, la reconnaissance, l'amitié. Pour les hommes derrière *Moriturus*, l'espace commun qu'ils ont créé

1 *Moriturus* n° 5, p. 142.

2 *Ibid.*, p. 140.

3 « Chapitre 2 : Aimer d'amitié : peut-être – le nom et l'adverbe » in *Politiques de l'amitié*, op. cit., p. 62.

traîne l'ambiguïté insolvable d'un espace où chacun, sans pouvoir se l'expliquer, parvient à être seul quand les autres peuvent être ensemble, et inversement.

Conséquence inéluctablement communautaire et communiste (à la fois platonicienne et aristotélicienne dans son style) de cette communauté absolue comme communauté d'âme. Mais communisme rêvant en secret de secret, comme on va voir, communisme politique et apolitique, communisme où l'on ne compte pas, pas plus d'un, et donc pas même un.¹

Puisqu'il n'existe pas de mot pour désigner *cela*, puisqu'il est impossible logiquement de comprendre et de voir cette relation particulière, on s'en remettra à Guy Viarre qui, comme les poètes de *Moriturus*, se promet de faire de sa poésie le lieu où se dit impossiblement *l'uns* :

Écrire « l'homme sans majorité ».²

2.2.2. Des poétiques de la solitude

A) Solitude générale

L'irréductibilité des âmes dans la revue *Moriturus* s'exprime par un déploiement de multiples poétiques et une posture politico-littéraire qui signe sa singularité dans son contexte contemporain. La revue ne doit son existence particulière – fulgurante et à la production pourtant exponentielle (jamais sur le déclin) – qu'à sa propre volonté, celle de ne pas s'aligner sur des choix éditoriaux en vogue qui auraient garanti la survie pécuniaire. Les « Noms » qui se rangent dans les rangs de la revue n'ont pas *servi* à mettre en lumière des liens entre *Moriturus* et des maisons d'éditions reconnues. Tout cela est volontaire et a eu raison de la revue en 2005 – mais pouvait-il en être autrement ? A cela s'ajoute dans ses pages la promotion de publications lui étant plus que proches : des encarts pour des ouvrages de Viarre et Brice Petit chez Fissile, pour un ouvrage de Jacques Moussempès chez La bibliothèque du lion, maison également tenue par Demangeot, d'autres encarts encore pour les éditions L'arachnoïde et Grèges³ étroitement liées à Demangeot. La publicité n'a qu'une part anecdotique mais elle témoigne de la réclusion éditoriale dans laquelle se trouvent les principaux porteurs du projet *Moriturus*. Une fois encore ce sont les textes en eux-mêmes qui comptent, et l'épuration du paratexte en un sens met en scène la solitude de la revue. Pour autant, comme le prouve indiscutablement la participation des nombreux auteurs, la revue jouit de relations et d'entraide qui en dehors de l'espace textuel lui a assuré sa constitution. Demangeot est notamment proche des éditions Unes, Fata morgana et de François Di Dio, ami et fondateur des

1 « Chapitre 7 », *ibid.*, pp. 203-204.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 34.

3 Dans *Moriturus* n° 3/4.

éditions du Soleil Noir¹. Mais plus précisément, la solitude affichée en surexposant les textes de la revue permet aussi de revendiquer indirectement une posture, non plus solitaire, mais hétérodoxe par rapport au contexte poétique et éditorial d'alors. Là aussi l'hétérodoxie est à nuancer, car il ne s'agit pas pour *Moriturus* de se mettre dans les marges par contestation et polémique comme le ferait l'avant-garde. Les initiateurs de la revue ne prennent pas le parti de fonder un groupe contestataire dont l'identité revendiquerait une nouvelle génération. Bien que Victor Martinez repère une unité de temps et d'espace (les principaux initiateurs sont nés dans les années 1970 et vivent dans le sud de la France), ainsi qu'une « conscience aiguë de [leur] temps »² qui pourrait les constituer en génération, les morituriens comme on l'a dit brouillent l'unité biographique en mélangeant les influences, les âges et les horizons poétiques. Demangeot réfute par exemple la filiation qu'on a pu voir entre sa revue et *Le Grand Jeu*, et ne retient que l'amitié comme point commun : « [C]hez les simplistes comme chez les morituriens, l'amitié est au centre de l'expérience. Il y a une fraternité des âmes qui est au moins aussi importante, sinon plus, que le projet littéraire proprement dit. »³ *Moriturus* œuvre d'abord pour elle-même, pour l'amitié qu'elle supporte et entretient. Dans *Moriturus* ce n'est pas l'histoire littéraire (comme adversité ou conservatisme) qui s'accomplit, c'est sa propre histoire analogue au mouvement historicisant du poème. C'est pourquoi d'emblée les poétiques sont multiples, diverses et qu'aucune identité ou manie verbale n'est repérable ; la revue fait tout pour échapper à la redite, au cliché, à la parodie d'elle-même et même d'un certain dogmatisme. On lit chez Paulhan :

Ainsi en va-t-il des écoles diverses qui se sont succédées depuis le romantisme. Qu'il s'agisse du symbolisme ou de l'unanimisme, des paroxystes ou des surréalistes, il n'en est pas une qui ne nous frappe aujourd'hui par ses manies verbales. Il n'en est pas une non plus qui n'ait cru se fonder contre tout verbalisme et tout procédé – mais chacune d'elles commence par découvrir avec beaucoup d'énergie un objet : l'esprit, l'homme, la société, l'inconscient, que les écoles précédentes lui semblent avoir pris à tâche de dissimuler sous les mots.⁴

Les poètes de *Moriturus* ne sont pas motivés par l'idée de faire groupe pour se donner une consistance dans l'histoire littéraire qu'ils réfutent. Chacun vient d'un horizon différent, chacun vient de loin puisque le principe de la convergence vers *Moriturus* est de venir depuis un être, une vie, une œuvre isolée qui est miroir de soi-même, et non pas de venir depuis une appartenance communautaire (idéologie de toute sorte, groupe littéraire). Dans *Moriturus* la trame temporelle n'existe pas, les âges se confondent et tout un chacun vient se perdre et disparaître en ce lieu de

1 Au sujet de François Di Dio on peut notamment lire un entretien avec Philippe Di Folco réalisé en 1992 ; Philippe Di Folco, *Entretien avec François Di Dio, fondateur du Soleil Noir*, Rouen, Les Éditions derrière la salle de bains, 2013.

2 Victor Martinez, « *Moriturus* et les poètes en temps de détresse », *op. cit.*, p. 334.

3 Entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 303.

4 *Les fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, pp. 82-83.

rencontre où les seules choses qui se reconnaissent sont les discours. Aussi, *Moriturus* est si « faible » du point de vue marchand et communicationnel, qu'elle est incapable (mais ce n'est de toute façon pas son ambition) de recommencer une histoire littéraire, d'ambitionner une telle chose. Entre les Noms de l'histoire (surréalisme, romantisme...) et les oubliés (ces innombrables écrivains que l'on ne connaîtra jamais) se maintiennent dans le monde ceux qui sont presque déjà des oubliés ; la matérialisation de leur pénible œuvre est si peu visible, si vagabonde qu'on ne peut croire de quelque façon que ce soit à la poursuite et la tenue d'une nouvelle histoire littéraire dans la forme et le destin qu'on lui connaît à chaque fois : révélation, rencontres (groupe, comité, assemblée), reconnaissance et conservation (changement de l'opinion et du goût commun, entrée dans les anthologies consacrées et autres espaces de mémoire). *Moriturus*, c'est le livre qui n'existe pas. Qui, malheureusement pour la vie matérielle de certains de ses membres, ne peut pas prétendre à la reconnaissance sous peine de se trahir. Certaines œuvres ne peuvent sortir de l'instant et n'ont d'autre rôle que d'accompagner, un certain temps, un certain nombre d'individus. Après quoi, c'en est fini. Il faut alors compléter la citation de Paulhan par ce qui est dit plus loin dans *Les fleurs de Tarbes* :

Nous voici menés, nous aussi, à l'absence, à la révolte, à la privation infinie. Qui le regrette, si tel est le prix dont il faut payer un échange parfait. « Il n'est pas d'œuvre apparemment belle ou parfaite qui vaille, songe le poète, au prix d'une extrême exactitude, d'un succès de la communion – ne fût-il que d'un instant et d'un mot, ne dût-il jamais revenir. Dans cet éclair du moins, j'ai été toi. »¹

La logique de *Moriturus* n'est donc pas de faire son temps littéraire, d'y participer d'une quelconque manière, mais de participer à et soutenir la vie des amis, des frères et sœurs. Dans l'histoire littéraire le Livre *Moriturus* est cet éclair similaire à la rencontre du poème et du lecteur – jamais il n'est une force qui rencontre (épouse ou combat) un ensemble de personnalités littéraires. La solitude comme constituante de la supra-poétique du Livre *Moriturus* qui prépare l'accueil des infra-poétiques multiples, si l'on peut dire, s'explique d'abord ainsi. Et l'on trouve parfois dans les pages de la revue des textes qui, comme nous les avons classés plus tôt, expriment leur attachement à ce fondement commun. C'est le cas notamment d'« Élégie » d'Alain Andreucci, dans le premier numéro de 2002.

Ce poème peut être compris, notamment par sa dénomination générique, comme se référant à l'homme souffrant d'être séparé de lui-même, et qui supporte le sentiment de mort causé par l'agression d'un agent extérieur. Parce que le poème se veut élégiaque on ne peut y voir un texte enjoignant à combattre l'ennemi, mais seulement l'expression des sentiments de la victime ; en ce

1 *Ibid.*, pp. 137-138.

sens, la résistance que l'on peut trouver exprimée dans le poème n'est pas à considérer comme effective, mais est un acte en puissance que la souffrance rend possible. La forme que prend l'élégie est donc celle d'une opposition, d'une contestation, d'une résistance qui ne peut pas encore être réponse car la souffrance doit d'abord passer, ou s'accomplir pleinement. C'est pourquoi nous avons choisi d'explorer ce texte pour exemplifier la non-participation de *Moriturus* à un paradigme dicté par un *poemos* littéraire, où l'on choisit de s'opposer ou de supporter. *Moriturus* est ce qui, d'abord, se regarde soi-même. Le texte d'Andreucci traite donc de la souffrance extérieure qu'un moriturien peut subir, souffrance qu'il doit laisser s'amplifier pour en éprouver les limites. Cette souffrance est dès lors solitaire car je ne m'associe pas avec l'autre pour résister ensemble à un mal – pas encore, la connaissance de la souffrance infligée doit aller à son terme dans la singularité.

Celui qui subit est pris dans un jeu de torture où l'intégrité du corps est engagée :

Glace si vivement que prend la chair.
Sa carne le sein son ombre son ombre à l'enfant.
A l'homme son carquois disparaissent.
La flèche du sexe la roue des bras de qui.
Dansa et l'ovale du vif.
Puisé le sang de la tuméfaction, lange du noir convenu.¹

Dans la torture l'homme devient objet de souffrance, et la vie, la sienne, peut lui être ôtée et présentée sous ses yeux ; objectivation qui domine l'humain, sépare l'âme et le corps. Cette souffrance est supportée malgré tout. Il ne s'agit pas de capituler, mais d'obtempérer :

L'aveugle vie de soudain, pauvre qui obtempères.
La vie servile, la voici dépliée devant toi.²

La victime ne se rebelle pas et demeure dans sa passive observation des aléas de la souffrance. Mis en face de sa séparation, la victime « contemple » malgré tout, y voit déjà du beau, et fait de cette séparation un objet d'expérience qu'il regarde d'un œil distant. Ce qu'il voit c'est la vie guettée par la mort, mais toutes deux suspendues ; l'âme hors du corps n'est pas une vie, mais tant qu'il y a regard et expérience, il n'y a pas victoire de la mort sur la vie :

Et toi de nul amour contemplant la somme.
Presque chaude intègre comme.
Évaluant le cadavre au vivant mais.³

1 Alain Andreucci, « Élégie » in *op. cit.*, p. 31. Ces descriptions de tortures ne vont pas sans rappeler les scènes voyeuses des *Sonnets de la mort* de Bernard Noël, publiés chez Fissile, où à travers l'omniprésence du tortionnaire, de l'ennemi, c'est l'inattendue parole du Souffrant qui point.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

Dans la séparation l'homme peut tout de même envisager une autre forme de complétude, tirer avantage de la souffrance. C'est la langue vraie qu'il peut atteindre par la séparation, la langue qui le « répare », le reconstitue ; dans la séparation je peux me rassembler autrement¹. La vérité que j'atteins au travers des mots séparateurs fait passer la langue d'un inconnu, d'un non-avoir-lieu (le songe) à un avoir-lieu de la connaissance (l'esprit) ; et cette langue vraie que je touche, qui s'imprime dans mon esprit est liante par « fidélité » et « filiation » plus que ne l'est mon être âme-et-corps dans l'inséparable. La séparation plus que la fausse unité permet la vigueur des liens entre ce qui est toujours distinct :

L'œil rapiécé, quel il le voit le dispersé.
Du songe, le mur des mots venu.
Dans l'esprit, de filiation et de fidélité s'arroge.²

De cette situation élégiaque, Andreucci montre qu'il n'y a pas de projection dans le futur envisagée. La victime est prise tout entière dans l'expérience de la souffrance qui semble sans fin, proportionnellement à la « colère durable »³ de l'ennemi. On retrouve alors un schéma circulaire, comme chez Guy Viarre, où le déploiement du geste finit par se contredire et recommencer à zéro. De la torture où la langue se révèle à la victime, la souffrance réapparaît contraignante et dédit le bienfait de la séparation :

Dans la ménagerie et la moraine.
Formant de son poids de cheveu dans le sans fin.
Des événements, la cohorte seul.
Méditant son écart qui le ramène.
A dire ne voulant.
Sa peau profonde et la surface chantée du mort.
Et le blindage qui ferme le barrissement de l'écoulé.⁴

L'événement révélateur, l'ouverture lumineuse au bout de la souffrance n'est ici, dans l'élégie, pas envisagée. Nul destin, nul événement, et le « mur de mots » ne tombe ni ne sert plus de médiateur entre les parties séparées. Et enfin la voix, la langue que l'on recherchait comme une vérité, re-disparaît :

Maintenant chuinte, petite farine.
Qui ne lève pas farine ind Destinée.
Une seule et première fois qu'on la partage.

1 C'est le principe du *metaxu* que nous aborderons plus tard avec Simone Weil. Ce qui sépare permet la communication.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 32.

4 *Ibid.*

Sans que s'effrite ce bloc muté, y remarque.
Le reste brillant de l'os l'épais poumon.
De l'inchanté toute chose la vulgaire et la sainte.
Pareillement définie qu'éparse et.
Cependant ayant le poids qui reconduit.
Leur cela chacun dans cette pesanteur du monde.
Dont la légèreté fait partie ô voix volée.¹

La souffrance débouche sur une indécidabilité: « Voici de ne parler qu'il passe et part. / Le corps décousu le malheur posté. / Dans l'improbable aussi dans l'assuré »²; entre unité et séparation, parler et mutisme, fini et infini, cette expérience est vouée à recommencer puisque la « langue épaul[e] le sens l'infirme », celui qui toujours souffre. Il apparaîtra à chaque fois que le souffrant est « sourd et sans langue » puisqu'« ayant éclairé son chapeau » (l'esprit) il « mena[ce] le vieil infini des rois » « [e]t la perpétuité des esprits »³ pour entrevoir la fin de toute souffrance : le lieu et le temps où la résistance face à l'ennemi s'incarne véritablement (mais redisons-le, ce temps et ce lieu ne sont pas le sujet du poème d'Andreucci).

B) La mort dans la vie

Les poétiques plurielles dans *Moriturus* tirent toutes leur singularité d'une attention commune à *la vie dans la mort* ; le *moriturus*. Mourir de son vivant. Cette « expérience » fait l'isolement des hommes et le rapprochement des œuvres. Si nous nous portons du côté de l'espace discursif, apparaissent des liens entre les « solitudes » qui ensemble forment un « bloc fissile », amas de parties distinctes et solidaires, toujours prêt à se rompre, toujours prêt à s'unifier.

La mort dans la vie peut être comprise comme une expérience de l'ouverture sur le vide de la vie et du langage. C'est à la fois une expérience transcendantale et une critique du langage ; non pas que cette expérience croit à un total néant et y voue le langage ; *Moriturus* n'est pas nihiliste. Plutôt s'agit-il d'éprouver l'emploi habituel de la langue pour y déshabiller ce qu'on appelle homme et ce qu'on appelle langue, sens et mots. La mort dans la vie n'est pas spécifiquement une forme du suicide (mais peut-être une anticipation) ou une recherche vaine qui prônerait de bout en bout l'inutilité de ce qui fait la vie. Comme critique et expérience, elle ne contient pas en elle une volonté de destruction ou de renversement, elle cherche à être le geste adéquat qui révèle les choses. C'est parce que « l'ennemi » (l'autorité, la coutume, le sens commun) ne tolère aucune altération de sa

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 33.

possession comme telle que le *moriturus* revêt une apparence d'opposant – d'où les motifs de la blessure, de l'attaque, de la résistance. Encore une fois, cette expérience bien que touchant à l'être ne peut s'exprimer « purement » et doit passer par la langue de l'autre-ennemi, utiliser ses mots. C'est pourquoi l'on met le « sens en sang »¹.

La mort dans la vie s'articule donc à la solitude au travers des motifs du refus, de l'abandon, de la souffrance corporelle. L'homme cherchant ainsi sa vérité se rapproche du mort par analogie, ou se donne les moyens d'être au regard de l'ennemi un homme dénué de « vie » car dénué de sens commun. La mort dans la vie cherche la vraie vie, autrement vitale et lumineuse, elle n'a rien à voir avec un néant ou une annihilation du vivant. Ce projet se tenant à la frontière du visible et de l'invisible, où l'œil habitué ne verra dans le geste du moriturien qu'une réalité partielle au contraire d'un regard aveugle de mort, est remarquablement présenté dans deux textes de Brice Petit, « Moritures » et « Jusqu'au nifé »². Le travail du mourir-dans-la-vie consiste à se déshabituer, à perdre le sens et le regard commun, procéder d'une réduction ; le corps comme objet, comme étant doit être « sorti » de l'intériorité du sujet comme l'on ferait d'une mauvaise pensée, et cela pour réajuster au même niveau corps et âme comme un tout impensé et immatériel. C'est par la parole, en ceci poétique, qu'une telle prouesse – ou aberration, tout dépend du côté où l'on se place – est réalisée :

C'est le corps
va falloir le sortir par la langue
déballer ce caillot
d'intensité
et tuer la lueur –
tel exercice d'homme est d'âne

c'est une moriture³

Ne pouvons-nous d'ailleurs pas y voir au travers de la paronymie « moriture » / « nourriture » l'expression certaine d'une vitalité ? La nourriture terrestre y serait remplacée par l'appétence de la langue, de la parole. Le mort-en-vie mangeant sans que cela ne soit vu comme tel. Le passage transcendant jouit de sa vitalité en se montrant dans la réalité humaine sous l'aspect de tous les signes lui étant, à cette réalité, négatifs et contraires. C'est donc en se réduisant, en maigrissant que l'on vit :

1 *Moriturus* n° 2, *op. cit.*

2 *Moriturus* n° 5, *op. cit.*, pp. 81-95.

3 *Ibid.*, p. 88.

Maintenant je maigris
je maigris sur la corde serrée du langage
je n'imagine pas que je maigris
c'est la saison – je fais de l'usure
de la poussière et du calcul¹

C'est en faisant le contraire de déglutir que l'on se nourrit :

Il va falloir vomir pour se retenir soi
vivant – mais moins vrai que la bile –
devancer le festin : on débouche
le sanglot ignoré : nourriture & pourriture²

Et cette façon de vivre, parce qu'on la sait ainsi représentée pour la réalité de l'ennemi, on l'aiguise. On attaque par des moyens détournés, on attaque la Littérature, les foyers littéraires qui pensent incarner le lieu où la langue existe pour elle-même, cet ennemi à qui on ne lui souhaite pas que notre entreprise *trouve succès* ; sinon ce serait leur mort :

Il vaudrait mieux que l'on n'accouchât pas
sans quoi
on l'aura dégonnée l'avant-garde³

On refuse tout ce qui se répète, fait école et habitude de langage et de sens, on refuse « le pain de réunion »⁴ comme un partage aliénant. On prône tout l'inverse : le recommencement infini dans la mort ; l'apprentissage d'un désapprendre dans l'expérience du mourir-dans-la-vie qui, de visible, ne laisse qu'une trace, la fracture du passage entre visible et invisible :

Le squelette
que je laisse réel

comment j'ouvrais je refermais

comme apocope⁵

Ce passage délaisse bien la matérialité du corps, comme on le lit chez Hugo Pernet : « un pas ruine le corps / appeler ça : un corps ? »⁶ Cette expérience ne nous grandit pas, elle nous fait désapprendre perpétuellement ce que l'on croit savoir ; misologie prenant non pas la forme d'une écriture

1 « Jusqu'au nifé », *ibid.*, p. 81.

2 « Moritures », *ibid.*, p. 89.

3 *Ibid.*, p. 93.

4 « Jusqu'au nifé », *ibid.*, p. 83.

5 *Ibid.*, p. 87.

6 Hugo Pernet, « Dépossession », *ibid.*, p. 273.

connaissable, qui perpétue un savoir, mais la forme d'une écriture qui dit sa propre expérience déstabilisante :

On écrit comme les débris au sol
des plages les bâtons les ficelles les pneus
avec lesquels c'était raté de s'immoler
de s'étrangler de battre sa femelle
on n'écrit pas
on dit qu'on est pleine moriture
extrême noviciat¹

La force qui attire une telle parole ne peut, dans le « réel », qu'être perçue comme négative, une force qui attire vers le bas, vers ce qui n'est pas. Car comme l'écrit Hugo Pernet, « le réel est seul »², seul avec l'être et la connaissance. L'en-dessous du réel procède d'un « déracinement des mains »³ œuvrant pour la vérité. C'est vers l'en-dessous de la réalité que *Moriturus* se dirige, là où l'« insachant lesté de non-savoir / [...] jette au ciel les sables des sachets / les gouttes négatives / afin de s'enfoncer profond » dans le « nifé » et « dans l'illisibillimité »⁴. A un savoir, une science qui voudrait croître à l'infini, l'on oppose une vérité plus plausible, celle de l'infinité du non-savoir. C'est en se joignant au « bloc » instable de *Moriturus* que le passage est possible. Passage qui ne consacre pas le Livre et ses noms, mais qui les « livre [au] humus / réprimé / comprimé / incompris / re / pris au lit par les malades »⁵. Nulle postérité et héritage, le « Livre de coprolithe » qu'est *Moriturus* n'est qu'« un livre de crânes qui auront reculé / une galette étroite et durcie au soleil // un livre d'inertie forcée jusqu'au nifé »⁶. La force d'un tel livre ne réside pas dans sa puissance d'attaque ou de riposte, mais dans celle de son refus total qui se traduit par la désertion de la réalité de l'ennemi. Autrement dit, on se laisse être blessé par l'ennemi pour mieux se maintenir dans ce qui lui est invisible : « Passif / passé maître / ne plus passer par la passoire »⁷ Par la passivité s'effectue le geste vital du mort-dans-la-vie qui est bien une force. Mais on ne force que « l'énorme rien que l'impossible »⁸ ; comment pourrait-on représenter, comment pourrait-on montrer dans notre monde une telle force ? Certainement on ne peut pas la voir.

C'est pourquoi on la représente, à défaut de mieux, comme une mort, car en tant qu'elle est inconnaissable, elle ne peut être que le parfait contraire de la vie. Les morituriens procèdent souvent

1 « Moriture », *ibid.*, p. 93.

2 Hugo Pernet, *op. cit.*, p. 267.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 94.

5 « Jusqu'au nifé », *ibid.*, p. 85.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 86.

8 *Ibid.*

d'une torsion de l'image en représentant cet impossible par un être sans tête, vivant sa mort, c'est-à-dire vivant sans savoir, mettant en cause le sens de la vie de celui qui *est* avec savoir : « la tête est une autre mort / mesure l'impossibilité d'une tête »¹. De ce point de vue, n'est-ce pas la vie croissant vainement vers le savoir infini qui est impossible à concevoir ? C'est aussi ce qu'on trouve chez Guy Viarre :

Pensée à la lettre – a / céphale.

Duplication – l'écart d'avec l'autre
impossibilité²

Ces mots semblent dire combien est impossible la coexistence de l'homme savant et de l'homme non-savant. Sans doute retrouve-t-on là l'écho du dédoublement où l'homme est à lui-même son autorité contestée et son ordre respecté. Mais c'est précisément dans la parole, dans la pensée de la lettre que peut se réaliser cet écart impossible entre moi et l'ennemi (qu'il soit un autre moi ou tout autre que moi). C'est parce que l'expérience *moriturus* ne peut se réaliser que dans la langue qu'elle permet de maintenir l'impossible écart de la différence. Car la solitude induite par une telle expérience n'a pas tant à voir, en fait, avec la singularité qu'avec la différence. C'est pourquoi la blessure et la souffrance tournent sans cesse. Celui qui vivrait cette expérience dans la solitude ne pourrait précisément pas la vivre, car la solitude ne permettrait pas le dédoublement de l'être et de l'identité dans la parole poétique. La différence est ce qui fonde la tension entre moi et l'autre, entre ma langue que je veux vraie et la langue fausse de l'autre. La différence est également ce qui fonde la tension entre le savoir et le non-savoir. Si pour Paulhan le poète doit « se [faire] entendre *malgré* sa différence »³, nous dirons que dans le cadre de l'expérience *moriturus*, la parole poétique (et non le poète) doit se faire entendre comme une différence de l'être ; car ce n'est pas à la Littérature que l'on s'adresse dans une telle expérience.

Patrick Laupin a lui aussi placé toute son attention à l'endroit de la langue, lui faisant faire maintes fois l'expérience du non-savoir. Et cette expérience est pour lui vitale parce qu'elle a trait à l'espoir :

Parce que ce qui tue les hommes c'est la destruction de l'expérience de l'espoir et du dialogue j'ai voulu m'armer de vocabulaire et je l'ai fait étrangement toute une vie durant en perdant le sens des notions pour ne garder que la quintessence immobile, l'imparable du tressaillement.⁴

1 Hugo Pernet, *op. cit.*, p. 268.

2 *Pire, op. cit.*, s.p.

3 *Les fleurs de Tarbes, op. cit.*, p. 162.

4 Patrick Laupin, « L'homme imprononçable », *Moriturus* n° 3/4, p. 107.

Pour lui, l'expérience du non-savoir est un acquis perdu que l'on peut approcher de nouveau, mais sommairement, au contact du « génie de l'enfance ». Un enfant dessinant est pour lui un « Orphée pour l'éternelle poésie »¹, ne laissant pas sa main être dictée par le principe de cohérence et d'harmonie, et faisant naître du sens – le suggérant – dans le silence de la page, dans son blanc :

Air et ciel s'accordent fidèlement à l'enfance de la main dont le frémissement sûr et le goût d'éternité tranquille sont des qualités sauvées aimées du monde. Sur le bord invisible de sa feuille il dessine aussi le chien qui somnole au coin de la cheminée et il n'est pas sûr que ce soit entièrement à son insu car lui aussi sait peut-être qu'il figure dans la fresque.²

L'enfant est celui qui, sans le savoir – dans le non-savoir –, fait don d'une moitié de sa vie à la mort, et d'une moitié de sa mort à la vie :

Je revois le visage de l'enfant qui écrivait... « J'ai eu une apparition et j'ai lâché soudain la moitié de ma vie. »³

Ce prodige se traduit par la donation de sens à l'invisible ; l'enfant parvient à protéger sa parole virginale du sens commun et des injonctions de l'image. Ce qui n'est pas, ce qui n'a pas besoin de regard, peut être, peut vivre dans le silence de la donation de sens. En somme, l'enfant *dit* son innocence et laisse entrevoir la liberté du langage ; le vrai et seul poète. Car le poète adulte, selon Paulhan, est celui qui ayant tenté de réinventer les mots pour en retrouver leur liberté sous-jacente, doit « *établir* qu'il les a réinventés, apporter les preuves de son innocence. Or, ces preuves – si fluides et subtiles qu'on les veuille – sont elles-mêmes, et jusqu'au désordre et au défaut, de nature langagière. Ce sont d'*autres mots* qui établissent que l'on a échappé aux mots »⁴. Mais l'enfant semble-t-il en est au sens, pas au mot :

Le génie de l'enfance élucide à claire-voie et dans la pureté de son essence cette distance que nous ne pouvons plus tard que copier mentalement et dont nous ressentons quand nous nous en approchons que nous pourrions presque en toucher le mystère de la main. A tel point qu'il me semble souvent qu'écrire devrait consister concrètement, si j'en étais capable, à vivre et simplement nommer le silence qui entoure un objet familier ou la façon dont on le déplace et le regarde sans y penser.⁵

Cette force est ce qui préserve la singularité de l'être et de la voix de l'enfant, mais il la perd au cours de son apprentissage, de son éducation, devant remplacer sa magie par la raison. Lorsque l'homme se souvient de cette perte et qu'il tente, en poète, de retourner à l'endroit vrai de ce langage, il ne peut se remémorer ce passé que comme une angoisse :

1 *Ibid.*, p. 91.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 94.

4 *Les fleurs de Tarbes, op. cit.*, p. 145.

5 Patrick Laupin, *op. cit.*, p. 93.

Avec qui partager la terreur, le sans nom
le tomber dans la mort anonyme, les départs inimaginables
les têtes à têtes qui vous dévisagent, le néant déjà
par angoisse enfantine de renoncer ou se taire¹

Sur le mode interrogatif, Laupin espère qu'une ouverture vers cette expérience de la mort dans la vie et du non-savoir est possible : « Serons-nous voués à regretter éternellement la simplicité vacante d'une page de silence ? »² La clarté qu'il reconnaît au langage de l'enfance, désormais perdue, fait resurgir le tragique du dédoublement : parce que l'histoire et la société, avec leur langue, s'immiscent dans l'intimité de l'être, je suis séparé de la vérité du langage. Menant une guerre contre mon autre moi ou mon tout autre que moi, je rencontre des amis comme moi, « [d]es frères schizophrènes »³, avec qui je partage la condition de solitaire et d'homme qui doute : « On bouge, on s'isole, on touche le fond d'air de ses mains. Sommes-nous déjà si loin du monde clair ? »⁴

Comme chez Brice Petit où l'homme est « ballant comme hébété comme historique »⁵, Laupin « voudrai[t] que s'entende comment la violence historique rentre dans les corps, crée en chacun une parole non parlée, un soliloque muet »⁶. Il faut, par les motifs de la blessure et de la souffrance, faire reconnaître un passé perdu où l'enfant, ni solitaire ni différent, peut vivre en parole comme une pure singularité dans le langage vrai :

J'imagine un théâtre, simple odyssee sous les arbres, solitaire, tacite ou social, où l'auditeur soit dans la position d'entendre ce qu'il écoute comme s'il ne l'avait jamais encore entendu prononcer, bien que vivant de tout temps de ce débordement concentré de sa propre énergie singulière. Où soient des adresses, des voix, un lieu de la parole en soi pour qu'elle puisse exister.⁷

L'homme qui n'est plus un enfant est voué au néant s'il ne parvient pas, au moins, à se révéler ce passé perdu. La vérité du langage est un passé impossible, inaccessible, qui ne peut être exprimé qu'indirectement au moyen du discours poétique. Si toujours la langue est utilitaire et idéologique, elle n'est jamais *là où elle est*, elle n'est jamais présente à elle-même⁸. L'homme doit pouvoir se rapprocher le plus possible du langage en lui attribuant ce lieu, le poème, sans toutefois jamais pouvoir y pénétrer lui-même. Ne demeurent que les discours, les voix détachées des hommes :

1 *Ibid.*, p. 103.

2 *Ibid.*, p. 90.

3 *Ibid.* p. 88.

4 *Ibid.*

5 Brice Petit, *op. cit.*, p. 82.

6 Patrick Laupin, *op. cit.*, p. 85.

7 *Ibid.*

8 Le dictionnaire constitue le seul endroit où la langue « existe » pour elle-même.

J'imagine un théâtre [...] [o]ù soient des adresses, des voix, un lieu de la parole en soi pour qu'elle puisse exister. Sans quoi, le tragique de la folie le prouve, l'homme est un être donné pour le néant et la disparition. Que la voix retradise ça, le lieu, le geste, le fuyant. Que s'entendent ces voix, vulnérables de songe, sentences retorses qui évident le mensonge [...]¹

L'expérience *moriturus* rapproche les figures du poète et de l'enfant. Mais le mythe de l'enfant-poète est-il fondé ? Les textes de Laupin sont portés par des narrateurs qui *voient* cet enfant. Comment rendre visible, comment voir ce mystère que l'enfant seul pourrait sentir et se représenter ? Ce prodige est sans doute une projection de l'angoisse du poète. Mais toujours est-il que dans la remémoration, la reconstitution et l'approche d'un passé incompréhensible, le poète fait l'expérience de la mort dans la vie ; l'enfant est cette part morte que l'on porte avec soi et que, dans le cas du poète, l'on ravive dans la parole poétique. Assurément cette mort – ce mort – parle à travers la voix du poète.

2.2.3. « L'événement Viarre »

A) Le non-hommage chez Nicolas Puyuelo et Hugo Hengl

Guy Viarre a autant marqué l'esprit de ses proches par l'homme qu'il était que par son œuvre, les deux se confondant radicalement ; il n'était pas loin « de parler comme il écrivait »² d'après Cédric Demangeot. Les embarras et difficultés de sa vie – qui étaient sa vie – n'ont jamais été séparés de son obsession pour le langage, et c'est cette étonnante faculté de vivre selon la parole qui a retenu l'attention de ses amis. Après la disparition du poète, plusieurs de ces proches ont écrit autour de sa personne, informant et légitimant par là ce que Victor Martinez a appelé « l'événement Viarre »³

Au moins trois textes dans les pages de *Moriturus* s'attachent à travailler cette figure de Viarre : « Tombeau ouvert »⁴ de Nicolas Puyuelo, « Tombereau »⁵ et « Textuaire »⁶ de Hugo Hengl, ayant tous deux été des amis et camarades d'études du poète. Ces trois textes explicitent la marque qu'a laissé Viarre de son vivant et depuis sa mort ; ce qu'il est parvenu à laisser de lui maintient ouvert un abîme de parole où tourne le mystère, non pas de sa disparition physique, mais de sa vie comme partage et singularité. La mort de Viarre n'a pas tant un effet retro-actif sur la lecture de sa vie (on entend par « vie » ce qui est l'homme-et-l'œuvre) qu'elle libère les intéressés d'un aveuglement :

1 *Ibid.*

2 Document personnel non publié.

3 Voir « *Moriturus* et les “poètes en temps de détresse” », *op. cit.* pp. 337-339.

4 *Moriturus* n° 3/4, pp. 283-285.

5 *Moriturus* n° 2, pp. 147-166.

6 *Moriturus* n° 5, pp. 23-45.

tout ce qu'il reste à lire et à saisir dans leur lecture était toujours déjà présent à eux lorsque Viarre était vivant. La lecture de cet ultime et inépuisable reste ne peut être partagée à un lecteur tiers que si un déplacement dans le mode de lecture est opéré. Guy Viarre doit être lu comme une parole et partagé en tant que tel. C'est pourquoi les textes de *Moriturus* se référant à lui ne sont pas des hommages ; l'homme biographique n'a pas lieu d'être. Les principaux intéressés, les auteurs des ces textes, ne se retournent pas sur les images passées de l'homme mais déploient dans leur propre écriture une expérience personnelle au présent de ce qui n'est plus dès lors un homme, mais un événement. « L'événement Viarre », comme mode de lecture, est ce qui permet à ceux qui ont connu intimement le poète, comme à ceux qui ne l'ont pas connu, d'approcher et d'éprouver une expérience de parole qui a été, et qui continue d'être.

Les trois textes en question, toutefois, ne dégagent pas la question de la mort de sa temporalité. La mort de Viarre semble bien distinguer deux temps, mais celle-ci demeure une interrogation. Le texte de Nicolas Puyuelo se construit autour de cette interrogation qui saisit ceux qui restent, ceux qui sont encore vivants après la mort de l'ami : que dire ? Mais cette question concerne l'ami en dernier lieu, car auparavant elle paraît revêtir un caractère plus universel et intemporel :

Que dit la main sans terre à l'homme qui la guide ?

[...]

Que dit le palais grumeleux à la langue qui lèche ?

[...]

Que disent les pieds nus au sol érémitique ?

[...]¹

Ces interrogations sont celles que l'on avait avant qu'elles ne se réalisent autrement dans la mort de l'ami. Ce sont celles du vide et du néant, de ce que l'on subit ou retient du monde en tant qu'homme. On est toujours un « fils [...] crach[é] » par son père, ou un fils qui « décharn[e] » sa mère² ; la question posée est celle de la possibilité d'une autre alternative au « j'apparais en étant une réduction du père » / « j'apparais en réduisant moi-même la mère ». Y a-t-il un vide qui soit plein ? C'est cette question qui s'agite dans la mort de l'ami. Il s'est soustrait à la communauté des amis qui le considère comme une perte, mais peut-on le considérer comme autre chose qu'une perte ou un gain ? Peut-on le considérer comme celui ou cela qui a échappé complètement, au travers de sa mort, à la parole ? Lui qui « survit à l'épouvante vide » :

1 « Tombeau ouvert », *op. cit.*, p. 283.

2 *Ibid.*, p. 284.

Et que disent les frères au frère sourd et mort, au frère délabré par sa puissance juste, au frère survivant à l'épouvante vide, au frère semeleur avec sa voix sarclante, au frère simple et doux, qui capturerait les truites de ses longues mains vives sous les roches moussues des ruisseaux de l'Ariège, au bouffeur anarchiste, au causeur éreintant, au trafiquant d'odeurs traînantes, au frère inépuisé¹

La vie des survivants, pour un temps du moins, est déterminée par l'absence du frère qui les inspire :

Ils écoutent le sourd
Ils habillent le mort
Ils habitent son antre
Ils survivent au vide
Ils révoquent la peur
Ils emportent sa voix
[...]²

Mais bientôt les frères se détachent de cette posture de deuil pour s'ouvrir, non pas à un futur sans l'autre, un futur au deuil accompli, mais pour s'ouvrir autrement à leur présent. Le frère ne disparaît pas une fois le deuil passé et le temps écoulé, au contraire il devient l'ouverture, la lumière de ce qui a toujours déjà été : nos vies. La vie des survivants ne se fait pas avec le souvenir d'une vie finie, désormais virtuelle. Cette vie est portée de bout en bout et remplie d'un singulier vide un espace intime qui ne doit pas être comblé par le regret, le remords, l'oubli – ceux-ci sont improductifs, inefficaces, ils ne révèlent rien, plutôt alourdissent-ils, falsifient-ils et altèrent-ils la figure du mort que l'on a aimé. Voilà ce que l'on souhaite que la vie du mort fasse aux survivants :

Que sa vie les aère.³

En tant qu'événement l'œuvre de Viarre doit être considérée selon une trame temporelle excluant la linéarité. L'événement est à comprendre comme un recommencement, une répétition, et non comme une ponctualité ; il se réalise dans le présent et la mort nous le révèle comme tel plutôt qu'elle ne se donne elle-même comme l'événement. Il n'y a pas à comprendre dans l'œuvre de Viarre la mort comme la finalité dans laquelle chaque sentence, chaque pensée, chaque parole vient se perdre. La mort y est une ouverture qui précisément éclaire la parole. La vie donc, ne se perd pas

1 *Ibid.* Certaines évocations comme celle de la pêche, à l'instar des citations de Viarre par Hengl dans ses textes, rappellent qu'il ne s'agit pas d'un témoignage à teneur biographique, mais que l'on s'en tient au secret qu'a disséminé Viarre dans ses propres textes. La véracité de la pratique de la pêche qui apparaît comme un motif dans *Un jour comme étant d'autre* (in Guy Viarre, *Dire je meurs*, Fissile, « Cendrier du voyage, 2008) n'est pas vérifiée, et il faut la prendre comme ce qu'elle est : la recherche d'une parole. S'en tenir à la parole de Viarre plus qu'à des souvenirs c'est donner tout crédit à une démarche de lecture et d'écriture poétiques, donc pas « vraies » du point de vue biographique.

2 *Ibid.*, p. 285.

3 *Ibid.*, p. 285.

non plus dans la mort, elle recommence sous les traits d'une vie-en-mots. Ce principe est tout entier compris dans une sentence qu'on peut lire dans *Les jours s'en vont, je demeure* : « L'œuvre me bouleverse où le détail est synecdochique de tout. D'aucuns disent : mais on ne le sait qu'à la fin ? Précisément on ne le sait pas à la fin, on le sait pendant, au moment du détail. »¹

Hugo Hengl explore cette idée à travers ses proses « Tombereau » et « Textuaire » où la narration très dense, à la manière d'un Thomas Bernhard, progresse par digressions, répétitions et contradictions, mettant ainsi à l'épreuve le narrateur face à la vérité. La logorrhée y est portée seule par un personnage qui monologue face à un groupe de personnages muets, seulement nommés, et dont fait partie le narrateur. Il s'agit de Merisier dans « Tombereau » qui évoque sa visite avec trois amis, dont l'un se prénomme Würth, de la tombe de leur ami disparu, un certain Gensfleisch ; et c'est Dorn, dans « Textuaire », qui dans un café parle au narrateur de leur ami commun Höhler, écrivain. A travers la figure de certains personnages c'est celle de Viarre qui point. La critique de l'ère moderne ainsi que la présentation de l'ethos de ces personnages incarnent, dans tout le récit, ce principe de non-finalité. La mort qui guette chaque personnage n'est pas envisagée comme une fin, et en même temps la vie est trop asservie pour que l'on puisse y exister pleinement sans espérer une rupture. Les personnages de Hengl vivent de l'impossibilité d'être. « [D]ans un monde qui ne peut d'aucune façon nous convenir, parce qu'il ne répond à aucun de nos besoins les plus élémentaires », il faut adresser à ses « oppresseurs quelques paroles légères »² et mentir sciemment. Il y faut se ranger aux côtés des assassins et des tortionnaires, « modèle[s] ultime du succès »³. Dans ce monde le seul moyen de ne pas laisser sa conscience être asservie est de refuser toute forme d'exercice du pouvoir. Chacun, d'une façon ou d'une autre use du pouvoir ou y tend, veut asservir l'autre ; Gensfleisch, l'ami mort et enterré, figure de Viarre, « peu fiable, irresponsable, imprévisible et pour finir suicidaire qu'il était, est, à ma connaissance, la seule personne qui n'a jamais été tentée d'exercer un pouvoir »⁴ dit Merisier. Gensfleisch est un personnage qui de son vivant a tenté d'échapper au pouvoir, en cherchant « une niche abstraite, un espace de production symbolique tout simplement vivable »⁵, en se vouant au néant. La seule solution étant la fuite, jamais il n'a pu se lier à l'humanité, réussir à « acquérir enfin un semblant de forme humaine »⁶ :

1 *Les jours s'en vont je demeure, op. cit.*, s.p.

2 « Tombereau, *op. cit.*, p. 148.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 149.

5 *Ibid.*, p. 151.

6 *Ibid.*

Gensfleisch, dit Merisier, a pratiqué cela assez assidûment, et c'est précisément ce qui en faisait un personnage aussi fuyant, peu fiable et imprévisible, un personnage affligeant en même temps qu'admirable, catastrophique au plein sens du terme, voué entièrement à la catastrophe pour n'avoir jamais voulu saisir la moindre possibilité d'exercer un pouvoir et, par là même, de s'en sortir, quoi qu'on veuille comprendre par là.¹

On retrouve ce trait chez le personnage de Graubach, dans « Textuaire », qui lui aussi fait de sa vie une disparition, une sous-vie à l'abri des autres. Graubach y est dépeint par Dorn, un éditeur qui répugne à lire les manuscrits qu'il reçoit et qui ne comprend pas comment l'on puisse avoir l'indécence d'écrire dans ce monde, comme le seul écrivain qui n'a jamais cherché dans l'envoi d'un manuscrit qu'à disparaître complètement après publication, comme si le livre n'était le fait de personne :

Mais en apprenant que j'arrêtais mon activité éditoriale, que je ne ferais plus imprimer aucun de leurs infâmes manuscrits, les auteurs des manuscrits que j'avais déjà fait imprimer se sont rués sur moi avec une sauvagerie désespérée, menaçant pour certains de m'assommer avec leurs manuscrits, d'ailleurs de plus en plus volumineux. Vos manuscrits sont trop volumineux, leur disais-je, ils grandissent à vue d'œil, je n'arrive pas à suivre. Certains, sachant que je ne lis pas les manuscrits, font des manuscrits de plus en plus gros, d'autres de plus en plus minces, dans l'espoir peut-être que je les lise tout de même en entier. Graubach aurait été de ceux qui font des livres de plus en plus minces, mais pas dans l'espoir que je les lise, me semble-t-il. Que je lise ou non son manuscrit n'avait pour Graubach aucune importance. Tout le monde ne fait pas, comme Graubach, un livre mince pour ensuite se supprimer. Un mince tremplin vers le néant, dit Dorn, saisi d'une violente quinte de toux.²

Ces personnages, Graubach, Gensfleisch, Höhler – pouvant aussi faire penser à Viarre, dans « Textuaire » –, tous écrivains, ont un rapport à la création si particulier que leur vie et celle des autres en est affectée. L'impossibilité de vivre comme d'achever un livre est mise sur le même plan que le suicide. Il semble n'exister aucune alternative vivable. La mort est semblable au pendant de la vie invivable, et inversement. On ne peut vivre ni sa mort ni sa vie. Le personnage de Merisier dans « Tombereau » est scandalisé par ce que le suicide n'est pas une chose acceptable, que le mort puisse être encore accablé :

Le fait que les gens s'estiment lésés, dit Merisier marchant vers la voiture, parce que quelqu'un se prend la vie, qu'ils considèrent cela comme un abandon, une trahison, montre à quel point les gens sont parfaitement éhontés. Car cela revient à dire que, largués comme nous le sommes dans un monde où rien ne nous ressemble, où nous n'appartenons à rien et où rien ne nous appartient, notre corps lui-même ne nous appartiendrait pas, mais appartiendrait probablement aux autres, qui, en voyant la désolation, se consolent peut-être par là de leur propre décrépitude, dit Merisier.³

1 *Ibid.*, p. 150.

2 « Textuaire », *op. cit.*, pp. 44-45.

3 « Tombereau », *op. cit.* pp. 151-152.

Dans ce passage où il est question du suicide d'un autre personnage que Gensfleisch, à savoir un certain T., la mort échoue à résoudre la difficulté de vivre et vient se casser sur le discours hypocrite et moralisateur de la famille qui blâme les amis du jeune homme. Le blâme que formule la famille, sentie comme un oppresseur, un ennemi, est tout à fait inconscient des conditions de vie de T. que ses amis partageaient :

Et quand ce fut au tour du père et du frère aîné du défunt de dire à l'assemblée les habituelles paroles de circonstance, qui en l'occurrence et vu la famille de T. ne pouvaient être qu'un assemblage incongru d'hypocrisie et de bêtise, voilà, t'en souviens-tu, dit Merisier, qu'au lieu des incongruités d'usage, des hypocrisies conciliantes et catholiques, les deux représentants mâles de cette famille bien-pensante sortirent au contraire la grosse artillerie contre nous, ses camarades, nous accusant indirectement et même directement de son décès, nous prêtant tous les torts, tous les vices (y compris celui de la toxicomanie) et la plus mauvaise influence qu'on puisse imaginer pour un jeune innocent issu d'une famille aussi bien-pensante que la sienne.¹

Dans l'attaque envers la communauté des amis, la communauté familiale ne peut que tourmenter celui qui est déjà mort et qui vit tout entier dans ceux qu'elle attaque. Car la mort, et encore plus la mort donnée à soi-même, ne peut pas être envisagée par la famille, elle qui fait corps avec le mensonge du monde et de l'être, au contraire de la communauté des amis qui, précisément, a pu fonder l'amitié parce que l'impossibilité de la vie – et la mort comme réponse – était sentie comme une condition et une destinée commune. La mort est le partage des amis, comme l'écrit Derrida :

Je ne survis à l'ami, je ne puis ou ne dois lui survivre que dans la mesure où il porte déjà ma mort et en hérite comme le dernier survivant. Il porte ma propre mort et, d'une certaine façon, il est le seul à la porter, cette propre mort de moi ainsi d'avance expropriée.²

L'amitié est la promesse d'une totale acceptation de la mort de l'ami, fût-elle un suicide. Parce que ces amis-là se confient entre eux leur propre mort, l'amitié est, dans la tension de la mort dans la vie comme dans la mort advenue, le geste suprême envers l'autre. Je ne peux être uni qu'à celui qui possède ma mort et duquel la mort d'un autre que moi m'est échue. Cette prédisposition est ce qui fait de l'ami un « événement », d'autant plus s'il écrit, car je m'aperçois à sa mort que rien n'a changé, si ce n'est son absence : il avait, comme moi, toujours été comme mort, car inadapté au monde, dépourvu d'être. Dès lors, je ne dois pas chercher une réponse dans la mort de l'ami, mais dans la vie même de notre amitié, qui englobe autant le temps où il était présent à moi que le temps où il sera toujours absent. C'est dans cette lecture que le *détail* se glisse non pas « à la fin », mais pendant la vie partagée des amis. Ce détail de vérité que l'on recherche, à l'image d'un poème, à l'image du langage, tourne inlassablement dans l'impossibilité d'être donné à nous comme tel. Si bien que l'impossibilité que nous nous rencontrions après la mort de l'ami n'est pas si différente de

1 *Ibid.*, p. 153.

2 *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 30.

celle qui précédait, de celle qui nous isolait de notre vivant. Chez Derrida il serait question d'« horizon » : l'absence de limites à l'amour que je prévois à l'avance, comme un pacte, avec l'ami, et qui rend le mort présent dans toutes les couches de ma – notre – vie :

L'amitié pour le mort porte donc cette *philia* à la limite de sa possibilité. Mais du même coup, elle met à nu le ressort ultime de cette possibilité : je ne pourrais pas aimer d'amitié sans en projeter l'élan vers l'horizon de cette mort. L'*horizon*, c'est la limite et l'absence de limite, la perte de l'horizon à l'horizon, l'anhorizontalité de l'horizon, la limite comme absence de limite. Je ne pourrais pas aimer d'amitié sans m'engager, *sans me sentir d'avance* engagé à aimer l'autre par-delà la mort. Donc par-delà la vie. Je me sens, et d'avance, avant tout contrat, *porté* à aimer l'autre mort. Je me sens ainsi (porté à) aimer, c'est ainsi que je *me sens* (aimer).¹

La mort de l'ami vient confirmer à quel point la position de ceux qui refusent le mensonge du monde et de l'être est intenable. Cette mort rappelle qu'elle présidait déjà la vie, avant d'être biologiquement et cérémonieusement réalisée :

Si nous sommes allés voir cette tombe, dit Merisier, ce n'est nullement pour en avoir le cœur net, car le cœur, nous l'avions déjà net, et ce n'est pas pour faire un deuil qui était fait depuis longtemps. Expulsé de ce monde, dit Merisier, Gensfleisch l'était en effet depuis toujours et en somme n'a fait que suivre jusqu'au bout un processus de raréfaction, un processus d'extinction.²

Le *pendant* de cette mort dans la vie n'est que la tension suscitée par la critique portée à un monde « haïssable »³, par des individus marginalisés, se sachant tout aussi « criticables »⁴ – qui approuveraient ce mot de Brice Petit : « on se suicide entre les pouvoirs »⁵ On ne peut qu'anticiper la mort en la vivant, en allant vers sa *raréfaction* et sa réduction, en rejetant toute forme humaine, et en acceptant la disparition :

Nous sommes en voie d'extinction dans ce monde, dit Merisier, voilà ce qu'il faut considérer sans mélancolie et avec la plus grande froideur. [...] Tout ce dont nous avons besoin pour vivre se retire et disparaît, nous vouant logiquement à plus ou moins court terme à une inévitable disparition. Toute notre vie, dit Merisier, nous la vivons dans une espèce de transe de la disparition [...]⁶

On ne peut que « ruminer dans l'infâme présent notre inexorable extinction », et « écrire [cela] dans des livres que personne ne lira »⁷. Cette condition reconduite dans l'écriture ne peut déboucher que sur un geste ambigu et indécidable. Le personnage de Höhler, écrivain qui exaspère son éditeur Dorn, catalyse cette impossibilité où l'existence ne parvient pas à être décidée entre disparition et vie positive. Höhler inscrit sa présence dans des lettres intolérables qui, habilement, contournent ses

1 *Ibid.*, p. 29.

2 « Tombereau », *op. cit.*, p. 159.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 158.

5 « Moritures », *op. cit.*, p. 89.

6 « Tombereau », *op. cit.*, p. 160.

7 *Ibid.*, p. 161.

propres difficultés pour mettre les destinataires face à leurs propres impossibilités. Ses amis rompent tout contact avec lui, et aucune personnalité littéraire ne daigne lui répondre, ne le connaissant pas¹. Le lien avec le monde n'existe qu'à travers cette parole, tenue secrète, pour nous lecteurs qui ne recevons aucune réponse. Et d'un autre côté, l'inscription du poète dans le monde tient à l'écriture d'un livre qui vraisemblablement n'existe pas. Depuis des années Höhler entretient Dorn d'un livre, *le* livre qui doit parachever et clore la littérature, la rendre impossible après lui, mais qui pour l'heure n'est fait que de croquis, de notes éparses, et n'existe concrètement que dans le discours qu'il veut bien en faire. Selon Dorn, ce livre et la parole contenue en lui ne peuvent se matérialiser :

Höhler est un homme malade. Il n'enverra jamais ce qu'il écrit à personne et, comme je commence à comprendre, n'en montrera jamais une seule ligne à qui que ce soit. Au moins ne fait-il pas de mal, pourrait-on dire, au moins n'envoie-t-il pas ses manuscrits. Höhler ne fait pas partie de ceux qui écrivent des livres, mais de ceux, exaspérants, qui projettent indéfiniment le livre à venir.²

Cette parole contenue, seulement imaginée ou miroitée, promise, est ce qui maintient l'homme dans le monde en même temps qu'il ne l'en isole et l'expulse. L'écriture est tout de même vécue comme un espoir, celui d'entretenir cette parole lumineuse ; mais puisque cet espoir n'est nullement réalisable, l'écriture n'ouvre le poète qu'à une anticipation de sa mort :

La tentative de Höhler d'écrire un livre est elle-même son suicide. Pendant longtemps j'ai craint que Höhler ne mette fin à ses jours, et c'est effectivement ce qu'il fait en écrivant ce livre impossible. [...] Et à chaque impossibilité, Höhler trouve un nouveau stratagème pour différer l'aveu que son livre est impossible et que sa vie est impossible, et il est avec le temps devenu un véritable artiste de l'impossibilité. De plus en plus, en voyant Höhler, on pourrait croire que tout ce qui lui reste à faire, c'est se supprimer, mais cette option ne l'intéresse pas, pour la raison même qu'il s'agit là de la seule possibilité qui lui reste encore. [...] Cela fait longtemps que je ne crois plus Höhler suicidaire. Höhler est lui-même posthume, il se survit indéfiniment. Sa vie est son œuvre, pourrait-on dire, et pour être plus exact, il faudrait dire que son œuvre, c'est sa mort. Höhler ne fait que mourir, indéfiniment [...] ³

Le poète se présente comme un « anéantissement sans œuvre »⁴ quand il sait que toute œuvre est un anéantissement, confondant sa vie et son œuvre au travers du geste destructeur. Cet homme-ci se tient dans l'impossibilité, il est l'impossibilité même, le devant à lui-même et au monde qui l'opresse. On comprend mieux pourquoi, dans « Tombereau », Merisier voit la mort de Gensfleisch comme une continuité :

1 « Textuaire », *op. cit.*, p. 23.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 29.

4 *Ibid.*, p. 26.

Sa situation, dit Merisier, entrant dans la voiture, n'est pas plus tenable mort que vivant, voilà peut-être pourquoi nous sommes tout de même allés voir cette tombe, parce que sa mort, en somme, ne termine rien.¹

Parce qu'en ayant décidé quelque chose, en s'étant laissé aller à la seule possibilité qui existait à lui, il n'a pas clos sa souffrance. Le récit de Merisier se justifie par cette idée ; on ne peut pas se taire face à la mort de son ami, il faut porter et continuer son impossibilité, son impossible vie, qui est aussi la nôtre. Merisier reproche ainsi à ses amis de se taire :

J'aurais pu, dit Merisier, choisir comme vous de me taire, et cela aurait peut-être été plus approprié. Il aurait sûrement fallu se taire, dit Merisier, et ne pas poser sur le mort des paroles qui lui sont étrangères, qu'il aurait peut-être détesté entendre. Il aurait fallu, par pudeur, lui épargner tout verbiage. Mais il ne saurait pour moi être question de me taire, et il ne sera pas dit, si je puis dire, dit Merisier, qu'un mort m'aura fermé la bouche. Il s'agit ici, au contraire, d'un mort qui me fait ouvrir la bouche.²

Il faut porter la mort de l'ami comme on porterait une énergie vitale, par fidélité, et parce qu'il ne peut en être autrement si l'on est toujours de ceux qui ne peuvent pas mentir. C'est pourquoi Merisier ne prononce pas des mots de circonstance, une forme de prière, ou garde le silence, car il ne saurait laisser le mort aller en paix, et ne saurait trouver une parole appropriée. Il n'en existe pas. Il parle car il ne soustrait pas sa singularité à la mort d'un autre, et parce qu'il ne peut pas trahir son amitié en laissant l'autre-mort dans un silence qui ne résout rien. Porter la responsabilité de la mort de l'autre c'est lui attribuer une parole, à travers la mienne, quand moi je suis vivant. C'est cette parole qui se souvient de ce qui n'est plus là, et qui l'incarne à travers ce qui reste, que Derrida pressent :

Non que les amis doivent se taire, entre eux ou au sujet de leurs amis. Il faudrait que dans leur parole respire peut-être le sous-entendu d'un silence. Celui-ci n'est pas autre chose qu'une certaine façon de parler : secrète, discrète, discontinue, aphoristique, elliptique, juste pour le temps disjoint d'avouer la vérité qu'il faut cacher, en la cachant pour sauver la vie car elle est mortelle. Avouer et ne pas avouer, quelle est la différence, dès lors que l'aveu consiste à cacher encore plus sûrement la vérité ? Quelle est la vérité d'une confession ? Non pas la véracité de ce qu'elle dit, mais sa vérité de confession ?³

Il s'agit d'une condition difficile à vivre pour celui qui vit encore, car même si le pacte de l'amitié est passé, consciemment ou non, avant la mort d'un des partis, si par là on est endeuillé avant même la mort de l'autre⁴, la mort biologique marque tout de même une rupture entre la présence physique

1 « Tombereau », *op. cit.*, p. 166.

2 *Ibid.*, p. 162.

3 *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 72.

4 « L'appréhension angoissée du deuil [...] pleure la mort avant la mort, et c'est la respiration même de l'amitié, l'extrême de sa possibilité. Survivre, c'est donc à la fois l'essence, l'origine et la possibilité, la condition de possibilité de l'amitié, c'est l'acte endeuillé de l'aimer. Ce temps de survivre donne ainsi le temps de l'amitié », *ibid.*, p. 31.

et la présence virtualisée. On ne peut prévoir cette rupture, même en ayant une expérience du deuil, car la singularité de cette expérience est irréductible à ma liaison une et non-réitérable entre moi et l'autre. Je supporte et subis ma solitude face à la mort advenue. Je ne peux prévoir lorsque mon ami est vivant que la solitude me guette. Et une fois qu'il est mort, je mesure comme ma grande solitude aurait dû être prévisible. Mais cela est impossible. Guy Viarre n'écrit-il pas qu'« [i]l fallait prévoir des solitudes – de telles solitudes »¹ ? Ce n'est qu'une fois l'autre mort que ma solitude m'apparaît comme telle. Toutefois, il existe un mode de la parole qui, dans la vie comme dans la mort, permet de mieux supporter ce malheur : le rire.

Le silence entre amis ne va pas sans le rire, et celui-ci montre les dents, comme la mort. Et plus c'est mal, mieux c'est. Faire et rire, *machen/lachen*, faire le mal et rire du mal, faire rire du mal. Entre amis. Non pas se rire du mal, mais se faire rire du mal. Entre amis.²

On l'a vu, Viarre ne se refuse pas au rire, son ironie dans les pages de *Descriptions du petit* en témoigne, et ses amis endeuillés non plus ne retrancheront rien. Est diffusé dans les récits de Hugo Hengl un ton comique qui est si proche de la gravité dépeinte qu'il est parfois difficile de l'isoler. Mais le rire doit être proche du mal, comme l'écrit Derrida ; il ne doit pas en faire son objet mais sa condition. Chez Hengl, la logorrhée verbale, qui parfois se répand en des développements, des retours à des idées ou images déjà évoquées, des digressions légères, permet de mêler le comique au pathétique. Alors que Gensfleisch s'est minutieusement détourné de toutes ses relations, même amoureuses, il « a préféré rester presque jusqu'au bout à la merci d'une grand-mère acariâtre et d'un infernal caniche qu'il lui fallait promener plusieurs fois par jour »³. Situation qui fait écho à celle d'un autre personnage de Hengl, Greinach, dans le récit *Capitulaire*⁴, qui se bat bec et ongle avec un chat qu'il déteste, mais qu'il garde toutefois avec lui, comme si « ce chat était en quelque sorte une émanation de sa propre existence »⁵. L'impossibilité de la vie s'attache à des choses insignifiantes du quotidien et s'exprime avec une tonalité déroutante qui est celle du rire. (Comme si l'on n'attendait pas, à l'endroit de la mort, une attitude aussi banale. Comme si le rire, dans la mort, devenait tout à fait étranger à nous, devenait la particularité du langage la plus étonnante.) On retrouve par exemple ce rire dans le fait que Merisier s'évertue à porter une chemise, alors qu'il n'en porte jamais et ne sait pas les repasser, pour se distinguer de la mode vestimentaire moderne faite de tissus infroissables et de t-shirt quand bien même il sait que se rattacher à une époque révolue – toute comprise, ici, dans le port de la chemise – ne sauve pas son homme. Mais plus encore, le rire est une forme de fidélité à l'être vrai que recherchent malgré tout ces hommes

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 38.

2 *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 74.

3 « Tombereau », *op. cit.*, p. 150.

4 Hugo Hengl, *Capitulaire*, Fissile, « Collection maigre », 2013, s.p.

5 *Ibid.*, s.p.

marginiaux. Il semble que le récit « Textuaire » soit tout entier soutenu par cette sentence de Viarre : « Je ne tolère pas qu'on parle pauvrement de la pauvreté. Ni faiblement de la faiblesse. »¹ La vie de ces hommes de lettres, écrivains et éditeurs, filtre la détresse à travers l'absurdité. Outre la correspondance de Höhler qui entretient de parfaits inconnus au sujet de problèmes qu'ils n'ont pas même à l'esprit, tout ce qui chez ces hommes tend vers la mort est si habituel et quotidien que l'on peut en oublier la gravité. Par exemple Dorn qui décrit ces cafés où l'on vient mourir à petit feu, en fumant et en buvant, qui vient y faire des séances d'enfumage, « y être rien moins que fumés comme des harengs ou des jambons »². Ces séances de mort témoignent de la pauvreté et de l'oppression du pouvoir ; comme on ne dispose même plus de son corps, d'après Merisier, on ne peut même plus disposer de son suicide, devenu trop cher, selon Dorn :

Comme toute autre chose, le fait de mourir est devenu aujourd'hui bien plus coûteux. Mourir à petit feu, comme veulent le faire la plupart des gens, est devenu un véritable luxe, et même la mort soudaine qu'à certains moments on est enclin à se donner n'est, elle non plus, pas donnée. Pour ce qui est de se jeter d'un édifice, me dira-t-on, cela reste toujours possible. Mais il faut prendre en compte le tarif d'entrée prohibitif de la plupart des monuments d'où l'on pourrait vouloir se jeter.

Le suicide est comme déterminé par une logique financière où le prix du travail-de-mort revient moins cher que ce qu'il produit : le suicidé n'occasionne presque aucun dégât, et sa disparition n'est qu'une soustraction de plus sur le tableau des hommes qui ne rentrent pas dans le rang :

Se jeter de nos jours de la tour Eiffel, ou d'ailleurs pour se jeter devant le métropolitain, et n'occasionner par sa mort que des frais aussi réduits, de simples frais de nettoyage en somme, cela ne nous satisfait pas. Si déjà la mort est coûteuse, exorbitante pour celui qui se la donne, on voudrait au moins qu'elle occasionne le plus de frais possible, qu'au moins elle creuse, comme on dit, le trou de la sécurité sociale. Qu'au moins notre mort implique l'utilisation la plus coûteuse possible de matériel de la plus haute technologie disponible, puisque celle-ci est aujourd'hui accessible aux plus humbles.³

La condition de ces hommes les pousse à nier leur propre activité, donnant lieu à des situations contradictoires et impossibles. Dorn monologue longuement sur le fait qu'en tant qu'éditeur, bien que son argent et sa santé soient mis en jeu, il n'a jamais lu en entier un seul des livres qu'il a publiés. Avec une sorte de dédain, ou plutôt une indifférence incompréhensible, il explique que les livres et la littérature le dégoûtent, qu'il serait bien heureux que s'accomplisse, en définitive, l'intolérable projet de livre de Höhler, censé terminer la littérature. Il dévalue tant l'image de la littérature qu'il n'envisage la rencontre avec une œuvre que d'un point de vue statistique : il y a plus de chance qu'il tombe sur un livre et s'y intéresse trouvé dans une poubelle, que s'il s'agit d'un

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 32.

2 « Textuaire », *op. cit.*, p. 32.

3 *Ibid.*, p. 32.

livre proprement envoyé par la poste. Et même, Dorn va jusqu'à donner raison à celui qui, en ayant tenté de « l'assassiner » avec son livre, a causé sa perte en tant qu'éditeur ;

Ce livre représentait pour Graubach ma perte, car de sa perte il n'était même plus question. S'il peut paraître surprenant que j'aie fait imprimer ce livre et par là même en un sens causé ma perte, il semble proprement monstrueux d'avoir réussi à extirper un tel livre de sa cervelle et du néant ;¹

alors même que de Dorn dépendent des imprimeurs qui font preuve d'une rare dévotion, proprement inconcevable tant leur esprit n'est déterminé que par la réalisation de leur tâche – faire le livre :

Il existe encore à notre époque des imprimeurs qui avec un dévouement qui frise fréquemment la folie, oublieux de toute obligation familiale et sans aucun rapport avec le bénéfice qu'ils en tirent, travaillent pour vous à toute heure, avec un sens du devoir qui défie l'entendement.²

Dorn est ce personnage qui en se vouant corps et âme à sa tâche salutaire, oublie quel en est le sens, et fait de sa vie un vide complètement ouvert à la mort, ou à l'absence de bon sens. A anéantir ce que l'on a fait pour se sauver, on revient au point de départ. Cette dérision-là est tout bonnement incompréhensible. Quel mot donc pour désigner ce rire-du-mal ?

B) Amitié tragique, amitié lumineuse. Trois textes de Guy Viarre

Le numéro 3/4 de *Moriturus* comporte trois textes de Viarre traitant de l'amitié : « Important 1 » ; « C'est cela l'important, dire "Je meurs" » ; « Lettre venue d'ailleurs »³. Pouvons-nous mieux compléter désormais le titre de ce numéro, « l'A » ; l'image que nous donne Viarre de l'amitié n'est pas étrangère à celle développée par les morituriens, mais elle a ceci de singulier qu'elle se crée une cohérence à partir de la contradiction. Le vers étant ici délaissé, la prose de Viarre dans ces trois textes va de la réflexion elliptique à portée générale (comme dans les *Descriptions*), au récit fictif où le comique sert à camoufler ce qui motive le processus parodique : le biographique, qui dès lors octroie au texte un ton grave. Aussi c'est ce traitement singulier de l'amitié où est tantôt fait l'éloge de l'ami, tantôt son blâme, qui nous intéresse.

Avant l'amitié même, il y a l'ami, celui que Viarre n'hésite pas à faire entité surplombante ou inconnaissable : « L'Ami »⁴. Et cela parce que le poète est isolé ; l'ami est en tout point une forme d'absence qui *semble* créer une présence, une croyance en cela : « Quand je pense ou mieux parle

1 « Textuaire », *op. cit.*, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 42.

3 *Moriturus* n° 3/4, pp. 286-294.

4 « Important 1 », *ibid.*, p. 286.

de mes amis, instantanément démesure. / Comme si brutalement je me retournais. »¹ C'est comme si le mot prononcé, au croisement du son organique de la voix et de la parole signifiante, tendait vers une incarnation. Mais l'ami ne vient pas de moi, je ne le suscite pas ; il est irréductible à lui-même et appartient à sa propre rareté : « Mes amis, avec une rareté qui n'est qu'à eux. »² Quand est employé le possessif, l'ami renvoie toujours le poète à sa solitude, comme si l'appropriation de l'autre n'avait comme reflet que le moi : « Mon ami. / Comme j'ai rendu le voisinage silencieux autour de ce mot. »³ L'ami apparaît comme un être-en-mots qui jouit de toutes les qualités dont le poète se dit dépossédé. Lui peut aimer totalement au contraire de moi, ce qui selon Aristote est préférable : « “[I]l vaut mieux aimer qu'être aimé”. »⁴ L'ami est ce mot que j'invoque, inlassablement comme une incantation – sept occurrences en deux pages qui sont toujours le sujet de la phrase, souvent l'élément initial, dont deux où le sujet est graphiquement isolé, soit par rejet du membre à suivre de la phrase, soit parce que la phrase est averbale (exemple : « Mon ami.⁵ »). Comme un mot énorme dans l'économie restreinte de la page, l'ami *est* cela même que je décris. Le poète s'abandonne à la nomination et à la définition, cherchant plus à mettre la chose (tenue secrète) dans un mot, une qualification⁶, qu'à la rechercher à travers une parole poétique⁷, comme cela est le cas dans le reste de son œuvre :

L'Ami

Il est charnel et monstrueux. En proie à je ne sais quelle personnelle nuit. Surtout sa capacité à aimer d'amour, d'amour si ferme. Son mystère incontrôlable et féroce qui vous laisse ballant et comme inexploré.⁸

L'ami est livré à la monstration et la dévoration, et sa « personnelle nuit » dans laquelle il baigne, en mystère, ne renvoie pas à autre chose qu'au mystère du moi. Je suis « avec [l'ami] »⁹, je parle à son propos, je me retourne pour voir sa face : toujours nous sommes séparés, distincts – et quand il semble bien s'agir d'un être de chair et de sang dont je peux éprouver le corps, l'ami se transforme en « frère »¹⁰. L'ami tend à être plus qu'un tout autre que moi. Dire qu'il me laisse « inexploré », c'est avouer que je n'ai pas fait cela à mon endroit. C'est peut-être pourquoi « [l]e mot ami ne

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 287.

4 *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 23.

5 « Important 1 », *op. cit.*, p. 287.

6 Voir notamment « Suprématie de l'adjectif » in Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, « Tel », 1949, pp. 32-34.

7 En un sens, on peut évoquer de nouveau la différence mallarméenne entre nommer et suggérer.

8 « Important 1 », *op. cit.*, p. 286.

9 *Ibid.*, p. 287.

10 *Ibid.*

supporte pas sans malhonnêteté la marque du pluriel »¹ ; l'ami c'est l'un-s, c'est moi éprouvant ce que je peux bien être face à un autre que moi, et ce que je peux être lorsque je suis en présence de moi-même comme un autre. Cela est le mystère, et l'amitié le geste où le dedans et le dehors se confondent. L'éloge que fait Viarre de l'ami-tié est volontairement directe, intime, naïve presque, parce qu'exceptionnellement il avoue qu'on ne peut pas au moyen d'une parole *dire* cette chose qu'est l'ami-tié. On ne peut qu'en parler, tant elle apparaît comme une impossibilité. Cet aveu est celui de la faiblesse du poète :

Amitié : mystérieuse neige. Neige sur de la neige. Difficile après ça de garder de la vue pour autre chose. De garder de la force, de la faiblesse pour autre chose.²

Peut-être peut-on éclairer cette idée par ce que l'amitié, en tant que mystère, a directement trait à ce qui est inconnu, et qui pourtant parle à l'homme, à savoir son essence, son *Dasein* (l'être-là) en terme heideggerien. Nous anticipons brièvement sur le troisième chapitre de notre travail, parce que la « réponse » que nous apportons avec cette *faiblesse du poète* ne peut pas rester à moitié ouverte. En effet, selon Heidegger, seul le *Dasein*, qui en chacun de nous est l'être en vérité et la vérité de l'être, peut avoir un ami en tant qu'il est une voix qui reçoit la voix amie, quand l'homme mortel ne peut que s'égarer dans le mot :

Le *Dasein* étant l'essence de l'homme, cela n'est donc pas contradictoire avec le propos aristotélicien selon lequel il n'y a d'amitié par excellence (de *prote philia* ou de *teleia philia*) qu'entre les hommes : ni entre les dieux et les hommes, ni entre l'animal et l'homme, ni entre dieux, ni entre animaux. Sur ce point, Heidegger resterait aristotélicien : seul le *Dasein* a un ami, seul il peut porter *bei sich* la voix de l'ami, seul l'homme, en tant que *Dasein*, tend, ouvre ou prête l'oreille à la voix de l'ami puisque c'est cette voix qui permet au *Dasein* de s'ouvrir à son propre pouvoir-être.³

L'homme quand il parle en ami à l'autre, ne peut que supposer que dans son dit se glisse une secrète parole, un dire secret qui est celui du *Dasein*, et qui parle véritablement en ami à l'autre. Mais si nous nous retournons de nouveau vers l'écriture de Viarre, il appert que cela demeure un mystère et qu'il n'y a pas encore de réponse phénoménologique au problème. Problème qui d'ailleurs n'apparaît pas comme tel ; hors de toute philosophie, le mot de « mystère » rappelle combien la pensée de Viarre est marquée par une certaine empreinte du religieux. Et ce mystère, à l'endroit de l'amitié, il n'hésite pas dans le cas inverse à en faire l'objet de ses railleries.

La « Lettre venue d'ailleurs » se présente comme la lettre d'un suicidé adressée à un ami. Mais ce qui touche ici à l'absurde, c'est que cette lettre décrit l'expérience *a posteriori* de la mort. Le

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *L'oreille de Heidegger in Politiques de l'amitié, op. cit., p. 355.*

mort se dit au Paradis – « c’est plein de chrétiens »¹ – après y être entré, selon l’imagerie la plus clichée :

Les préposés à l’accueil ont reconnu à mes manières et aux procédés brutaux que j’employai à ma suprême déconvenue, le type même du grand lecteur, du fin critique qui, en toute justice, ne tranche pas savoir du Dieu s’il est vengeur ou tout Amour. Je suis testamentaire, un jour néo, le jour d’après paléo.²

Le mort décrit un lieu où les sémites et les antisémites rivalisent de plaisants mots pour susciter l’amour de Dieu, où les femmes « qu’on ne voit jamais [...] sont affectées à la taille des arbres le jour [...] [et] mettent un enfant au monde » à chaque instant de la nuit, et où il peut, lui le mort, côtoyer Céline, l’écrivain, « dans une des dix mille chambres du sanatorium paradisiaque » où l’espoir n’est pas à la guérison mais tout au contraire au cancer³. Viarre ne souhaite-t-il pas être au chevet de Goethe ? *crâner* avec Rousseau ?⁴ Le voilà avec Céline « alias un grand coucheur d’horreurs sur le papier devant l’éternel »⁵. Ce récit est également dérisoire en ceci qu’il reprend des éléments biographiques de la vie de Viarre qui sont moqués. Le suicidé se félicite d’avoir été accepté au Paradis par sa remarquable et précoce habitude à meurtrir ce qui, de son corps, n’est pas visible :

J’insistai sur le fait qu’elles [les tentatives d’auto-mutilation] n’avaient jamais été qu’intérieures et endogènes : déglutition de pilules, de Paic. On me félicita pour la précocité qui fut la mienne à mépriser ce qui de mon corps ne se voyait pas, cela devint de la connivence quand j’avouais ma réticence insurmontable à endommager l’enveloppe externe de mon corps que je chérissais.⁶

Outre l’évocation d’habitudes médicamenteuses et d’autres prises de produits nocifs qu’on sait vraies (Viarre aurait un jour ingurgité du détergeant pour se faire rapatrier du Yémen⁷), un rire tourner vers lui-même, vers son passé est plausible. Cette évocation d’images religieuses rappelle l’un des premiers textes de Guy Viarre, *June ou la forêt qui commence*, à la matière autobiographique très prononcée. Y sont évoqués les fantasmes d’un apprentissage religieux et la croyance en l’exceptionnalité de la souffrance personnelle :

Souffrira mieux de souffrir dans sa
chair. comme dans cela de passager.
sera chrétien pensera au Christ Pur

1 « Lettre venue d’ailleurs », *op. cit.*, p. 292.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 293.

4 Cf. *Descriptions du petit*, *op. cit.*

5 « Lettre venue d’ailleurs », *op. cit.*, p. 293.

6 *Ibid.*

7 Entretien avec Hugo Hengl, annexe 2, p. 309.

à celui qui rachète le péché du mon-
de des hommes le temps de son acné.¹

Dans la « Lettre venue d'ailleurs » le narrateur se rappelle d'une jeunesse semblable :

Malgré mon jeune âge j'ai cru bon de faire le détail des tentatives d'auto-mutilation qui jalonnèrent mon adolescence comme autant d'invectives – ut christus homo.²

Entre les deux textes on retrouve une similarité dans l'ordonnance de la mutilation ; elle doit être intérieure – si l'on veut bien accepter le raccourci intériorité = âme :

Fut dégueulasse fut lavé mais pas trop
doit rester laid. aura des boutons. qu'on
percera. souffrira dans son âme d'abord
dans sa chair ensuite. qu'on percera.³

Le jeune Guy Viarre s'est cru thaumaturge et demiurge, prophète et martyr, et la lettre parodique fait de ces croyances en pratiques une modalité prétentieuse et suffisante pour entrer dans un Paradis ridicule.

Pourtant, comme nous l'annoncions plus tôt, ce ton comique ne se suffit pas ; il dit quelque chose du rapport entre amitié et mort. En effet, la lettre est adressée à un *tu* à qui l'on reproche de ne pas être intervenu plus tôt pour empêcher le suicide :

Approche un peu de ma part affamée bête. Approche avec tes solutions, avec tes indices. Si ta montre s'était alignée sur mon heure tu aurais été là pour ma dernière.⁴

L'adresse de cette lettre est fort particulière, et sans doute l'adresse de la lettre de suicide l'est toujours. Antoine Raybaud, dans un article intitulé « Le *tu* de Douve » portant sur Yves Bonnefoy, voit dans le *tu* comme

une allocution paradoxale de conversation continuée, celle d'un monologue mené comme dialogue implicite, ouvr[ant] une dramaturgie complexe du *Je* qui se donne cours, et libre cours, dans l'adresse à l'autre, se constitu[ant] en le mettant en scène, à la limite us[ant] de l'autre pour se représenter soi (comme Artaud le fait dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*) et, hors limite, engage[ant] un destinataire pour déployer son innommable (Artaud : *Fragments d'un journal d'enfer*). C'est toujours le modèle de la lettre : on écrit parce qu'il y a quelqu'un, et parce qu'il n'y est pas.⁵

Également :

1 *June, op. cit.*, p. 25.

2 « Lettre venue d'ailleurs », *op. cit.*, p. 292.

3 *June, op. cit.*, p. 24.

4 « Lettre venue d'ailleurs », *op. cit.*, p. 291.

5 Antoine Raybaud, « Le *tu* de Douve » in *Poésie et altérité. Actes du colloque de juin 1988*, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu (dir.), Paris, PENS, 1990, p. 61.

Tout différent est le *tu*, quand l'autre ne se laisse plus adresser la parole, est parti sans laisser d'adresse [...]. Un soliloque engage un *tu* de récit, non d'adresse, surprenant, à l'occasion d'une relation rompue, pour quelqu'un de parti, égaré, dont tout manque, jusqu'aux repères de sa trajectoire désorbitée : récit de l'autre côté de la perte, l'autre se livrant ou livré(e) à des gravitations inconnues [...] Tout passé aboli, à un présent et un futur hors de vue, dans l'espace et le temps du regard débouté. Où l'autre fait signe de sa seule disparition, là, dire *tu* raconte l'autre en ce qu'il échappe, ouvre récit de l'inimaginable, fait théâtre de la scène vide.¹

Retrouve-t-on dans cette alternative une définition qui correspond au *tu* de la « Lettre venue d'ailleurs » ? Nous pensons que ces deux définitions n'éclaircissent le texte de Viarre qu'au moyen d'une torsion de leur sens original. La représentation de soi à travers le *tu* ne fonctionne ici que si l'on considère que le récit concentre dans l'autre-moi tout ce qui s'oppose au suicide que j'ai décidé. Mais le récit de Viarre ne met pas face à face le moi et le *tu* car un troisième personnage est présent ; le bourreau. Le *je* enjoint le *tu* à faire face à ce tiers qui exécute le geste de mort que lui a demandé le *je* :

Si ta montre s'était alignée sur mon heure tu aurais été là pour ma dernière, tu aurais pu contrevenir à mon suicide. Tu te serais au moins mis à table avec le bourreau que j'avais délégué, et vainement, tu aurais tâché de lui faire entendre raison.²

Que représente le bourreau si ce n'est l'agir ? Le *tu* est incapable d'empêcher le suicide dont la pensée est déjà décidée. Tout au plus peut-il « contrevenir » au geste, au bras qui tient l'arme. Y a-t-il alors représentation du moi dans le *tu* ? Oui, seulement dans la mesure où le *tu* est considéré comme l'entremêlement indéchiffrable d'un moi-autre et d'un tout autre que moi. En somme, le *tu* se donne autant qu'il résiste au monologue ; la « Lettre » est autant une adresse à l'autre qu'un monologue. Le bourreau pourrait être une représentation du moi, mais la lettre ne s'adresse pas à lui et ne lui donne aucun droit de réponse ; le bourreau est agent, non acteur.

Mais si le *tu* est en partie moi, la « Lettre » procède d'un renversement de la situation d'énonciation, ne situant pas l'autre dans une ténèbre, mais faisant du moi énonciateur cet égaré, cette voix insituable :

Je t'aperçois d'ici qui te tournes d'un côté d'autre, ou appliquant aux murs une oreille incrédule et conjecturante, ou encore contraignant ta cahute de tête bourdonnante et persiflante à tenir entre tes deux mains de retardataire, je t'aperçois qui veut savoir d'où je, devenu ça, parle, t'admoneste.³

1 *Ibid.*

2 « Lettre venue d'ailleurs », *op. cit.*, p. 291.

3 *Ibid.*, p. 292.

Le *je* se donne dès lors au *tu* comme un mystère, un « ça » qui a réalisé une mort que l'autre ne peut comprendre. C'est le regard du vivant qui fait défaut, ce regard qui de la mort ne voit qu'une apparence :

Deux minutes de retard : ma mort ne te regardait pas. Du moins pas celle que j'étais pour me donner, naïf ne crois pas qu'il en soit d'autres, et qu'effectivement je me donnai.¹

Ce que déplore – mais c'est fatalité – le *je* c'est que la reconnaissance, de visage à visage, d'yeux à yeux ne se fasse entre l'ami et la mort. Le *tu* ne voit pas la mort qui est celle du *je*, et ce dernier, bien qu'il lui apporte cette connaissance, ne peut ouvrir pleinement le regard de l'ami. Il reste, parce que mortel, parce qu'aveugle à ce qu'est la mort, croyant qu'il en existe plusieurs.

Toutefois, si le *tu* est en partie moi, *je* ne fait pas que tenter de révéler quelque chose à l'autre, *je* essaye de révéler quelque chose à lui-même. Dans cette perspective, je reconnais que mon suicide est inévitable et qu'il n'est pas question de formuler des regrets ou des lamentations : je suis sûr de ma mort, et tu n'as pas à t'en croire responsable, bien que je te l'ai reproché au début de la lettre (par là donc je me suis fait un reproche) ; je me souhaite de réussir cette mort, je te et nous souhaite de surmonter et d'accepter cette mort :

Prends de ton côté aussi bien soin de toi, et ne va pas te vulnérabiliser à mauvais escient en prières ni en récriminations contre ta montre.²

Prends de ton côté soin de toi c'est légitimer le récit d'un moi vivant dans le lieu de mort qu'est le Paradis, et le récit d'un *tu* restant et recevant la lettre du suicidé.

Ces deux hypothèses expliquent l'imbrication du moi et du toi, mais la présence du bourreau échappe à leur logique. Si *tu* est un tout autre que moi qui doit faire face à mon intime scission où cohabitent ma pensée décidée (et imparable) et mon bras armé (le bourreau), ou si je m'apparais à moi-même comme un mystère à travers l'incompréhension du *tu*, faisant du bourreau une absolue extériorité, on se heurte à une impossibilité. Dans le premier cas, la figure du bourreau, soulignant l'impossibilité du discours réprobateur (puisque je ne peux pas reprocher à l'autre de ne pas avoir empêché un suicide qui n'avait pas la moindre chance d'être empêché), s'efface, s'annule. Le bourreau est une création illusoire du moi suicidaire qui procède d'une tautologie : je suis convaincu de ma mort = je te reproche de ne pas avoir tenté de contrevenir à ma mort impossible à empêcher. Le bourreau se dissipe donc dans cette figure logique. Dans le second cas où *je* s'entretient avec « son » *tu* et donc se révèle à lui-même comme un mystère, se révèle être son

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 294.

propre toi, la mort emporte le moi, le bourreau (qui est moi) et le toi. Elle emporte tout. Mais alors comment expliquer que le revolver qui a servi au suicide soit rangé par moi-même ?

Tu trouveras le revolver dans le premier tiroir de mon bureau. Dans quelle pièce ? Dans la bibliothèque évidemment. Sans doute je ne l'ai pas rangé après mon suicide mais l'autre l'aura fait, un professionnel.¹

Si je ne suis pas là après ma mort pour ranger l'arme qui m'a tué, si un tout autre que moi n'est pas là pour ranger cette arme, qui pourrait bien le faire ? Les deux cas de logique se heurtent à l'inévitabilité du suicide. La « Lettre venue d'ailleurs » dit : je suis tout entier un suicide. Que je sois tout entier moi-même, ou qu'il y ait un autre qui partage ma mort, moi seul ou moi-avec-lui sommes suicidaires :

A la réflexion c'est heureux que le proche que tu es, l'ami qui vous évite in extremis toujours le pire, n'ait pas dérangé l'inconnu méticuleux dont je te parle ici. Il n'y a qu'un suicidaire organisé pour s'entendre avec l'inconnu en question.²

Cette *entièreté* du suicide remercie en fait ce qui lui permet d'être, malgré son impossibilité : la parole, l'écriture poétique. Mourir impossiblement dans *la bibliothèque*, c'est déjouer l'impossibilité même en un lieu livresque, fictionnel, où tout est possible³. Le récit de Viarre, amplifié de tragique et de prémonition, est porté par l'obsession du poète pour le langage, obsession passionnelle faite d'amour, de haine et de cruauté qui plaît à se présenter, *à la fin*, comme un jeu – mais le détail du *pendant* nous rappelle qu'il s'agit aussi de mort et de rire étranglé :

P.S. : Ce n'est pas un mais deux revolvers qui sont dans le tiroir. Je ne sais plus lequel est un jouet.⁴

La relation entre le moi et l'autre produit du sens, du sens de l'impossible, et malgré cela fait bien d'une béance noire une ouverture lumineuse, de l'engloutissement un espace d'interrogation et de parcours⁵, parce que cette relation est inséparable d'une manière de mourir qui nécessite un amour, une amitié impossible.

« C'est cela l'important, dire “Je meurs” » pousse l'entremêlement de la solitude et de l'altérité au point où disparaît la figure de l'ami. Nous y est décrit ce que l'on pourrait appeler selon le terme de Derrida « l'Aimance », ce qui est « au-delà de toute frontière ultérieure entre l'amour et l'amitié,

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Dans une fiction, une pièce remplie de livres ne devient-elle pas, par métaphore, *le* lieu même du Livre, de la fiction, où tout le potentiel d'une littérature vient tourner sur lui-même ? A condition que la parole qui charge cette métaphore soit pleinement ouverte – pleinement poétique.

4 *Ibid.*

5 Antoine Raybaud, « Le *tu* de Douve », *op. cit.*, p. 65.

mais aussi entre la voix passive et la voix active, entre l'aimer et l'être-aimé »¹. Cette prose de Viarre, de façon assez énigmatique, suscite une analogie entre une chose intérieure à laquelle on adresse sa mort, et une morte partageant le lit du poète. La mort comme non-événement, ou plutôt comme événement perpétuel n'ayant ni début ni fin, s'actualise dans le langage à travers une parole performative. Savoir que l'on meurt, le sentir c'est

dire « Je meurs », et le ressasant jusqu'à l'exaspération, sentir également intense l'exaspération devant ce qui, faisant mêlée, halète à l'autre bout de soi, et qu'on salue, sachant seulement que ça existe, à l'autre bout de soi.²

Obsession, ressassement, rumination : la langue se cogne à sa circularité tautologique. Elle ne peut dire que sa tentative de dire *cela* qui demeure secret – elle ne peut que se dire elle-même comme étant une tentative. La langue est cette seconde peau artificielle, créée de toute pièce, qui s'ajoute au monde pour découvrir ce qui s'en retire, ce qui s'en soustrait négativement. Le geste est impossible. Le texte de Viarre peut nommer ce qui est la mort au présent, le je-meurs, mais ne peut nullement connaître cela comme il *est* purement : une absence. Ajoutant du langage au monde, les mots de Viarre ne peuvent que donner matière à ce qui n'est pas : la trace, l'emprunte de ce qui n'est pas le corps, moulant le corps inerte caché sous une couche de drap. Ce qui n'est pas ne peut être partiellement révélé qu'en imitant le contour d'un apparaître :

Elle est morte étendue dans ses plis laissant la mort envisager les plis qui la reçurent avant tout autre [...]. Les draps montrent partout le chemin de son corps, en haut, en bas ; indiquant à son corps le chemin qu'il prend – le chemin caché sur son corps.

Poursuivre la révélation d'un impossible-à-révéler par la langue est une « fatigue [transformée] en conquête »³, en ceci qu'il s'agit pour moi d'éprouver un véritable amour par le biais du mystère du langage. Un amour qui, échouant perpétuellement à s'adresser et à dire, parvient à toucher cela qui n'est pas. C'est le *détour* de Celan ; je ne sais pas que dans son échec, dans sa rencontre contre une paroi, un mur infranchissable, ma parole parvient à l'Autre, est entendue par cela qui est tout-autre⁴. Je ne sais pas plus que ma parole est entendue et que je reçois une réponse. Je ne peux faire que des allers-retours entre ma voix qui dit « Je meurs » et son extrémité, « l'autre bout de soi », qui me renvoie ce dire fracassé qui m'exaspère de toujours me revenir. Mais cette fatigue interminable m'est une *preuve*, en quelque sorte, que je suis sans jamais le savoir en proie à l'Aimance. C'est pourquoi je peux humainement *aimer* cette fatigue, cette parole de perdant, c'est pourquoi je peux

1 *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 23.

2 « C'est cela l'important, dire "Je meurs" », *op. cit.*, p. 288.

3 *Ibid.*

4 On distingue cette « dimension » tout autre et inconnaissable, avec une majuscule, de « l'autre » qui a rapport avec mon expérience de l'altruisme.

aimer ce qui en moi meurt¹. La morte du poème de Viarre, avec qui il aime, est l'incarnation de ce qui en moi est aimable et mourant – aimable en cela que mourant. Elle est cette chose qui se retire et s'avance vers moi, qui m'apparaît comme une virginité et comme une habitude obsessionnelle ; elle est cette part de moi-même qui se déplace dans le lieu du mystère, tantôt vidé tantôt rempli, ne pouvant que me laisser voir un « rien ». Le poète, ne se sachant pas un être d'aimance, voit l'amour suivre ce mouvement d'avancement et de reculement :

de ne pas la briser parce qu'il tient son sexe de la main gauche, parce qu'il est malade il va et vient sur son sexe, lui dans la main, pour le rendre droit, rien que pour cela, c'est assez, c'est beaucoup, le plus souvent possible le plus vite possible, pour ne pas être toujours brisé dans sa tête, pour ne pas faire l'amour, s'il doit le faire encore, il doit, avec sa tête, mais avec son sexe droit, avec son sexe droit d'homme allé au nord des choses, au bout des choses pourvu que blanc, pourvu que ce soit sa main à elle qui ferme la fenêtre, cela suffirait seul à ce qu'il ait un avenir. cela suffirait à ce qu'il s'endorme, qu'il s'endorme sans elle avec cela qu'elle est encore une fois, encore une fois qu'elle est la première fois lui et elle allés au nord des choses (elle au nord, lui au nord) lui d'abord et sans pudeur pour elle, pour l'avenir sans pudeur qu'elle est son visage, sa bouche, son ventre. Mais c'est une façon de voir, de les appeler par leur nom, partout de les défendre et d'aimer leur proéminence.²

Dans la langue on donne une proéminence, une forme et un geste à ce qui ne peut en avoir. On nomme amour cela qui nous fait approcher ce qui n'est pas. Dire « Je meurs » c'est montrer la langue faisant cet écart entre son point de départ, son point d'incarnation dans la prononciation, la *formulation* (le mystère se dit dans la formule), et son « point de renvoi ». Cet écart est comme une survivance d'un état de l'être parlant ; il apprend par là, connaît presque, qu'il peut être autre, autre chose que lui-même, être *cela* qui s'adresse à l'Autre et depuis l'Autre, qui dépasse l'être et le temps. Dans cette approche, qui échoue, le poète se dissocie de lui-même, du *je* il passe au *il*, ayant touché à la limite de l'être et de l'identité, « dans la lumière »³ où l'être est impressionné par lui-même, impressionné de ce qu'il est et n'est pas :

A la troisième personne comme si j'avais touché quelque chose et ne sachant plus comment avancer ni pourquoi, mes veines, miraculeusement se sont refermées, et de nouveau j'avance je meurs et cela m'impressionne.⁴

Là où je suis moi-même la limite, dans ce lieu de mystère, la clairière où l'homme apparaît comme créature dirait Celan, la menace d'une mort naturelle et physique disparaît, mes « veines se referment », remplacée par la mort continue de l'être que je suis fatigué, au travers de mes

1 L'exaspération et la fatigue disent d'elles-mêmes que la parole me revient *différente*, touchée par autre chose. L'exaspération et la fatigue, qui s'efforcent de toujours recommencer le jet de la parole – répétition, tautologie, etc. – ne peuvent m'apparaître que dans leur qualité de déception, c'est-à-dire comme non-savoir, comme quelque chose qui ne se communique pas. D'où le non-dit derrière la perpétuelle tentative.

2 *Ibid.*, pp. 289-290.

3 *Ibid.*, p. 288.

4 *Ibid.*, p. 290.

tentatives, de vivre. Dire « Je meurs » c'est avouer que l'on croit en ce qui, dans l'Autre lieu, est vie.

PARTIE 3 : « QU'ÊTRE ? »

« Toute ma vie s'est déployée à partir de la
certitude du pire. »

Jan Zábřana, *Le mur des souvenirs*, Petr Zavadil,
Cédric Demangot (trad.), Fissile, « Háček », 2020.

« Fleur de soufre dans la muraille insonore
Je souffre pour deux
Je demeure à jamais interdit
Je suis plus bas que tout
Je ne sais plus mentir
Je me trompe
Je n'ai pas de cœur
Je fais semblant »

« Je ne peux plus me voir
Je ne peux plus me sentir
Je ne peux plus me souffrir
J'ai le goût des fleurs »

Stanislas Rodanski, *Requiem for me*, Fissile,
« Collection maigre », 2007 & 2013, s.p.

La singularité comme l'altérité qui portent l'écriture de Guy Viarre, semblent toutes deux se retrouver au lieu où pensée et dire contractent la question de leur « être ». Que sont-elles en elles-mêmes – peuvent-elles se poser pour elles cette question ? Que sont-elles pour celui qui les éprouve à travers la langue ? Ces questions qui ont trait à la rencontre de la philosophie et de la poésie ne sont pas nouvelles. Tout converge vers la relation de l'un avec l'autre ; il s'agit de savoir ce que la pensée est pour le dire poétique, et inversement, et ce que la pensée et le dire poétique sont pour celui qui les applique à sa réalité – et même plus : ce qu'ils sont pour celui qui les fait réalité (mais un faire qui est sans doute autant *subi* qu'il est *maîtrisé*), « dès le départ », qui les font Vie. Partant du postulat que cette réalité à deux faces apparaît – comme signe, comme faisant signe – à l'homme selon une opposition interne entre visible et invisible, paraître et in-apparaître, présence et absence, langue et langage, parole et Voix, notre approche ainsi que notre vocabulaire ne tromperont pas le lecteur sur notre intention. Parce qu'il y a chez Viarre un reste de religiosité intériorisée, et que sa poésie met le tout-humain comme corps et âme face à une béance, un « mystère », on peut parler d'une *croyance* en le langage. Le langage vu comme Chose, comme un Cela approchable et transcendant. Cependant, pour tester notre lecture et ne pas retrancher toutes les ouvertures possibles qu'offre la poésie de Viarre, il convient de montrer que le langage n'est pas un moyen d'atteindre une vérité, mais qu'il est l'expression en signes, en apparaître, de ce qui ne peut apparaître par lui-même. Le langage est dès lors assigné par la vie – l'Être – à donner – à montrer et à exposer – la vie dans son apparaître qui tend vers son in-apparaître. Le langage participe alors d'un mouvement qui ne va pas vers un au-delà, mais qui « va » à lui-même, dans une sorte d'immobilité. La poésie de Viarre porte ces alternatives, ces interrogations. A travers les termes d'errance et d'altérité est posée la question de savoir si le dit poétique exprime la croyance en l'*un*, ou est la manifestation d'un dire ne pouvant être exprimé comme tel, et qui fait tourner la question d'un *qui*. D'un côté la poésie tend à un dépassement négatif de la langue où je rencontre la vérité de Cela, de l'autre elle tend à faire se dessaisir la langue de sa qualité d'exposeur, de thématiseur, pour lui faire « rencontrer » (une rencontre qui n'est pas mouvement mais contact, proximité) ce qu'elle *est* sans le savoir : la manifestation visible du langage, le Dit d'un Dire¹.

1 Ce vocabulaire, emprunté à Levinas, sera détaillé et éclairci dans les développements à suivre.

3.1. Poésie et pensée

3.1.1. La pensée de la poésie vue par la philosophie

La poésie de Guy Viarre tient sa singularité de ce qu'elle réproûve autant qu'elle approuve l'application, dans les schémas de la langue, les logiques poétique et philosophique. Elle semble être l'expression de ce qui, dans la langue et la pensée, tire vers l'union des modèles poétique et philosophie, en même temps qu'elle semble être l'expression de ce qui les isole et les écarte l'un de l'autre. Ces points de vue s'entremêlent, et ne font pas défaut aux paradoxes et contradictions que nous avons relevés dans la manière poétique de Viarre. Mais il est difficile de déceler un but clair dans la production du poète. Les rapprochements entre pensée et poème ne se défont jamais d'une distinction – par le fait même que ces deux perspectives peuvent se côtoyer dans un même livre –, laquelle étrangement ne se décide jamais totalement à préférer un modèle à un autre. La « forme poétique » certes semble prendre le pas sur la forme discursive de l'argumentation philosophique, mais par le fait que la poésie comme forme, genre et logique soit désavouée par Viarre, l'on se demande ce que la « forme poétique » recouvre, et ce qu'elle « domine ». C'est ce qui apparaît comme un fait assumé dans l'œuvre de Viarre, dès l'écriture de *Pire* en 1999, au sujet duquel Cédric Demangeot se remémore :

[L]e « moment de bascule » que je vois chez Viarre, il en était lui-même conscient, nous en parlions d'autant plus volontiers que nous vivions alors chacun le nôtre, de deux manières certainement différentes, mais avec en commun une sorte de dégoût violent de la poésie. Je me rappelle précisément une conversation où nous râ lions et maudissions tous deux à ce propos, qu'il conclut par cette phrase : « Alors toi aussi, tu as viré ta cutie... »¹

Mais si le poétique et le philosophique, dans leur *intention*, sont convoqués par Viarre au moyen d'une forme ayant abandonné leur méthode et leur modèle, que reste-t-il ? Qu'y a-t-il dans ce que l'on nomme encore, à l'endroit de l'œuvre de Viarre, « poésie » ? Nous serions tenté de dire, pour commencer, qu'*il y a* cela même qui ne se présente que comme un problème de langue et de pensée ; le problème de la rencontre entre philosophie et poésie, poème et pensée, problème ancien et indépassable.

Depuis le mot de Platon dans la *République*, la poésie n'a plus à siéger dans la cité du philosophe (n'a-t-elle pour autant plus droit de cité ?). Mais dans l'histoire, une histoire particulière, celle de la philosophie, il est apparu que la poésie avait un rôle à jouer. Pour Alain Badiou, la « suture » autant que la séparation de la philosophie et de la poésie ne peuvent être pensées que du côté de la

1 Entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 306.

philosophie, de son histoire et de ses perspectives ; penser la relation de la poésie et de la philosophie appartient à une catégorie de penser de la philosophie. Le principe de « suture » et de « désuturation » apparaît dans la pensée de Badiou à travers la catégorie d'*âge des poètes* qui n'est pas immanente à la poésie et se situe vaguement entre 1870 et 1960, commençant avec Hölderlin et finissant avec Celan¹ :

L'âge des poètes est une catégorie *philosophique*. Elle organise une pensée particulière du nœud du poème et de la philosophie, tel que ce nœud s'avère *visible* du point de vue de la philosophie elle-même. « Age » renvoie à une situation épocale de la philosophie. Et « poètes » renvoie au poème comme condition, depuis toujours, de la philosophie.²

Le développement de Badiou entend montrer que pour la philosophie, ayant toujours eu recours à la suture soit à la science, soit à la politique, il est advenu un moment où « certains poètes, ou plutôt certains poèmes, [sont venus] occuper la place où ordinairement se déclarent des stratégies de pensée proprement philosophiques »³. Il s'agit d'un moment où la poésie, bien qu'ayant toujours été un lieu de pensée où s'instruit une vérité, « se trouve astreint[e] à *penser cette pensée* »⁴. Mais cette visualisation ne nous montre pas une époque qui résout et emporte avec elle le problème de la pensée et du poème ; l'âge des poètes ne commence pas plus avec une « entrée en pensée » du poème, qu'il ne finit avec une « répudiation de la poésie "pensante" »⁵. L'âge des poètes met en relief, pour notre époque, les enjeux du poème et de la pensée : pour toucher à la vérité de leur relation – qu'elle soit mariage ou divorce –, il faut considérer et une pensée du poème et une « antiphilosophie » qui, passant par la pensée du poème, terminerait la philosophie dépendante de la poésie pour recommencer une philosophie pleine, entièrement donnée à elle-même par elle-même :

L'antiphilosophe indique ainsi au philosophe le point de faiblesse de sa position : il ne *démontre* pas vraiment que ce qu'il dit est nécessaire, ni il ne peut établir que l'orientation de sa pensée est utile au regard des exigences qui sont celles d'une vie singulière dans un monde déterminé. Tout philosophe est ainsi menacé d'être exactement ce que Pascal dit qu'est Descartes : *inutile et incertain*. Le meilleur moyen de parer à ce péril est pour le philosophe d'écouter l'antiphilosophe, qui lui enseigne comment se servir de la langue de façon telle qu'elle atteindra, comme la flèche sa cible, l'intellect vivant des contemporains.⁶

Ce qui est particulier à cette époque, selon Badiou, c'est que la philosophie, fondée sur le raisonnement discursif, l'argument et l'Idée, se suture à ce qui s'informe comme un savoir sans connaissance – « s'informe » car la « Poésie » ne demeure pas telle quelle une fois suturée à la

1 Alain Badiou, « L'âge des poètes » in Jacques Rancière (dir.), *La politique des poètes*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 23.

5 *Ibid.*, p. 22.

6 Alain Badiou, *Que pense le poème ?*, Caen, Nous, « Antiphilosophique Collection », 2016, p. 10.

philosophie ; la philosophie ne pouvant pas *dire* mais seulement penser, elle ne fait que réaliser dans la suture une pensée du poème. L'âge des poètes semble être une période bénéfique pour la philosophie dans la mesure où la pensée du poème joue le rôle d'antiphilosophie, et mène, en quelque sorte, la philosophie sur *sa* propre voie. Mais comment, pour la philosophie, reconnaître la pensée du poème qui se présente « exemplairement, [comme] une pensée qui s'obtient dans le retrait, la défection, de tout ce qui supporte la faculté de connaître »¹, et par là, – par la reconnaissance – dépasser ce qui la déconcerte ?

Cette question doit être prise dans un renversement tel que l'idéalisme de l'âge des poètes soit inopérable – d'où le « retour » de la métaphysique aujourd'hui, et le repositionnement du philosophe entre le mathème (autrement dit le calculable : le philosophique) et le poème². Le poème ne se donnant que dans son acte, il ne saurait y avoir un penser la pensée du poème en dehors de lui – une réflexion –, si bien que c'est au poème lui-même de formuler, comme une immanence, sa propre interrogation de ce qu'*est penser* et ce qu'*est penser en tant que poème*. Le problème qui survient, et qui nous mène tout droit à Guy Viarre, est celui de la détermination du langage qui depuis Platon a rendu impossible toute totalisation de la pensée et du dire poétique. Pourquoi ne peut-on que penser d'un côté ou « poétiser » de l'autre ? Pourquoi la notion d'âge des poètes ne peut que constater à quel point la philosophie se heurte à la poésie sans jamais la pénétrer, n'y voyant que ses propres formes logiques de langage ? L'âge des poètes – et Badiou le dit lorsqu'il en fait une catégorie philosophique – n'est qu'une lecture philosophique de tout ce qui dans le poétique peut tourner au philosophique, si bien que le poétique est toujours manqué par la pensée :

On dira simplement que l'âge des poètes se signale par la mise en œuvre intrapoétique de *maximes de pensée*, points nodaux du poème où la pensée qu'il est s'indique elle-même comme relation ou incise de la pensée « en général ».³

La philosophie manque toujours le poétique parce qu'elle ne peut exprimer, dans ses termes, dans sa logique de langage, la logique du langage poétique qui est celle du dire. C'est pourquoi Badiou ne peut remonter au plus loin dans le poétique qu'à des formes de *maximes de pensée* ; mais celles-ci ne relèvent pas de la poétique. C'est bien pour cela que nous tâtonnons lorsque nous parlons d'aphorismes ou de maximes à l'égard des textes de Viarre ; certains fragments relèvent inévitablement, et le *veulent*, d'une aura poétique, et ce sont précisément eux qui invalident la *forme* de pensée de la maxime et de l'aphorisme, quand d'autres fragments, au contraire, font preuve de conservatisme en maintenant les formes de la pensée qui les rendent identifiables.

1 *Ibid.*, p. 22.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *La politique des poètes, op. cit.*, p. 23.

Tautologie une présenterait par exemple le premier cas où la forme de pensée est désavouée et travestie, et *Descriptions du petit* présenterait une langue où la forme de pensée et d'opinion – parce qu'à portée politique rappelons-le – est relativement conservée. Mais bien que le rapprochement de la pensée et du dire ne soit plus envisageable selon Badiou, il nous faut, pour expliquer le dégoût de Viarre pour l'une et l'autre, qui pourtant cède au geste positif de la création, montrer que les deux versants, loin de se déchirer au lieu du *logos*, partagent tous deux son inconnu, son « mystère ».

L'aporie du penser le poème par la philosophie dans la réflexion de Badiou est, selon Lacoue-Labarthe, que la philosophie ne s'est en réalité jamais suturée à la poésie, et qu'on a interprété la parole de Platon comme une sévérité assénée à l'encontre du *logos*. Pour Lacoue-Labarthe, la philosophie s'est suturée au mytheme, et l'on n'a pas vu que Platon portait plutôt son hégémonie sur le *muthos*. En effet, dans son analyse de la *lexis* Platon discrimine deux régimes de *legein* qui sont le vrai et le faux correspondant eux-mêmes à deux registres de la parole ; le *muthos* et le *logos*¹. Platon ne bannit pas la poésie de la cité tant qu'elle reste une parole vraie ; mais au contraire il bannit ce qui relève du mythe, de la fable, de la parole fausse. Ce qui pose néanmoins un problème de lecture à l'égard de la poésie, puisque la parole poétique (pour Platon, c'est la poésie dramatique et la tragédie) est déterminée par la *mimèsis*, soit une énonciation démonique. Le régime imitatif est ce qui pour Platon « crée des fantômes » là où la raison œuvre pour la vérité². Et précisément, c'est à l'endroit du fantomatique, du manque et de l'absence que tout dire poétique se forme. Cependant il faut considérer cette béance non pas comme l'absence de pensée et de raison, mais comme l'absence d'objectivation. Le régime imitatif de la poésie n'oppose pas le vrai et le faux du *logos*, mais met le *logos* face à sa propre impossibilité, à ses propres limites. La philosophie et la poésie ne s'opposeraient pas sur leur détermination du langage, mais plutôt sur l'effectivité de cette détermination. Autrement dit, la philosophie a pour visée de faire passer tout le langage dans la pensée, la connaissance étant une croissance et un déploiement exponentiels, alors que la poésie ne s'assigne aucune visée, et en ne faisant que dire le langage au moment même où il s'énonce, il en montre malgré lui les percées et les retraits. Car le *logos* ainsi tourné par la poésie tend à faire saillir ce qui, sous lui, est plus que le *logos* et n'est pas le *logos*. Ce qui se comprend bien mal par la pensée, et s'*annule* par cela même que l'on n'explique ni ne dé-montre rien sans connaissance et sans preuves. C'est un savoir impossible. Et c'est bien pourquoi l'on peut comprendre ce qu'écrit Viarre :

2. Ou tu tiens le charbon ou tu tiens le feu.³

1 Philippe Lacoue-Labarthe, « Poésie, philosophie, politique », *ibid.*, p. 49.

2 « Livre X » in Platon, *La République*, Livre I à X, Émile Chambry (trad.), Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 349.

3 *Les jours s'en vont, je demeure*, *op. cit.*, s.p.

L'alternative ne se situe pas entre deux modes logiques et possibles du langage, mais entre deux « natures » de celui-ci. Mais la seconde apparaît tant comme une impossibilité, un in-apparaître, qu'il semble difficile de parler de *deux* états, ou deux perspectives. Il semble qu'il y ait le langage « et » son absence en même temps. On peut tenir le langage à travers son illusion, sa matérialité humaine qu'est la langue (le charbon), ou l'on peut tenir le langage comme ce qu'il est, c'est-à-dire pas une langue, et précisément c'est impossible, comme il est impossible d'avoir le feu dans la main. Ou alors considérons que l'on ne peut endurer qu'un bref instant le travail du feu sur la peau. Le danger qui se joue dans la poésie ne peut être compris ni par la philosophie ni par la lecture poétique qui est elle-même une « discipline régionale »¹ de la philosophie². Viarre pose d'ailleurs la question ; peut-on comprendre ce que serait l'absence de *logos* ? :

4. Qu'arriverait-il si nous séparions ethno-, anthropo-, psycho- de son -logue ?³

Si la poésie nous ouvre dans son acte d'énonciation à ce vide proprement incompréhensible et inconnaissable, il ne saurait y avoir de science ou d'approche logique plus adéquate que la sensibilité de l'être. Mais parce qu'il s'agit dans le cas de notre étude de réaliser une approche poétique, nous ne pouvons exclure une pensée du poème fondamentalement philosophique. Et la pensée du poème nous permet justement de comprendre pourquoi la poésie de Viarre se présente ainsi.

3.1.2. Force du poème

Nous soutenons l'idée que la poésie, n'ayant d'une certaine manière jamais perdu son lien avec l'extranéité insituable de sa langue que l'Antiquité avait pressentie, s'*acte* en deux temps tout à fait inconciliables dans l'écriture comme dans la lecture. Sans doute la disposition du sujet au moment d'écrire ou de lire *poétiquement* est-elle insaisissable, aussi l'on aura pas recours à la psychologie ou aux sciences cognitives qui proposent des clés de lectures logiques dans le domaine littéraire. Dans l'écriture comme dans la lecture de poésie, l'on peut dans un temps ¹⁴ être plus proche de l'explication que du sentir, c'est-à-dire que l'on est en fait proche de la pensée. Pour le lecteur cette

1 Alain Badiou, *Que pense le poème ?*, *op. cit.*, p. 54.

2 Aristote fonde la poétique et l'esthétique comme des disciplines de la philosophie, le savoir des savoirs, où la poésie est rangée dans la catégorie de l'objet. *La Poétique* n'organise-t-elle pas la connaissance de la poésie comme une circonvolution autour d'un objet de savoir ? C'est bien parce que la poésie devient un objet en vue d'être connu qu'Aristote la perd pour ce qu'elle est.

3 *Les jours s'en vont, je demeure*, *op. cit.*, s.p.

4 Nous ne concevons pas d'ordre d'importance dans la numérotation de ces deux temps.

attitude s'explique par une sorte d'écran mis entre sa sensibilité de sujet et le texte, par l'approche *scientifique* (poétique, littéraire, philosophique, etc.). Cette disposition n'est pas nécessairement négative, et sans doute n'est-elle jamais inévitable. Chez Viarre par exemple, cette disposition à expliquer n'essaye jamais de « percer » la langue, mais file, avec le matériau qu'est la langue, autour de l'inconnu qu'est le langage. Mais cette explication ne veut pas s'inscrire dans un champ scientifique, et elle explique en gardant le souvenir de ce qu'elle ne peut atteindre ou démontrer. Les aphorismes ou notes de Viarre, précisément parce qu'ils revêtent les formes de la brièveté, ne déploient pas une argumentation rigoureuse ou un éclaircissement total. Dans leur identité il y a la trace de ce non-dit qui les oblige à contraindre la langue en lui imposant une quantité d'impensé, qui justement n'est pas quantifiable, déconcertant les limites syntaxique, paradigmatique et logique. Lorsque Viarre écrit « L'œuvre est une gueule. On ouvre une gueule »¹, on lit, on distingue une pensée qui avance l'idée d'une béance, d'un infini – peut-être effrayant et sauvage (indomptable) –, mais on peut aussi y voir le désœuvrement qui saisit l'écrivain, et sentir celui qui nous prend, lecteur. Désœuvrement qui consiste à nommer ce qui ne peut pas porter de nom, à mettre des mots là où il n'y a rien pour les supporter. Ce type d'explication est proprement poétique en ceci qu'il est une trace de ce qui ne se révèle pas. C'est pourquoi cette écriture ou cette lecture est de connivence avec l'artifice qu'est la langue ; elle assigne à la langue la fonction de penser l'impensable. On peut voir cette pratique comme une sorte de cruauté. Et on peut comprendre différemment l'énigmatique fragment de Viarre :

Une œuvre ? : ce qu'elle décline. Affranchie de se permettre ? : c'est à égalité se perdre que de se trouver : chose même. Matier l'innommable, matier l'irrépressible et emporter tout : dans la souffrière, sachant qu'il n'y aura d'étoilement que mat.²

Une « explication » poétique n'a pas vocation à résoudre ou à trancher ; elle joue sur les deux plans, étant fidèle et traîtresse, en même temps, à la langue et au langage. Cette écriture ne recherche pas la totalisation philosophique, l'obscurité pleine ou la lumière immaculée. Au contraire elle est comme une surface teintée, presque opaque, qui laisse apparaître par hasard (par envie ?), dans le désordre et l'entremêlement complexe, des taches de noir et de blanc, faisant douter le regard de la présence ou de l'absence de ces taches.

Mais dans un temps 2, purement poétique, où le langage perce de toute part la langue et où le sentir atteint son paroxysme, l'écrivain comme le lecteur peuvent accéder à cette vérité sans détours. Seulement, cet état est-il démontrable ? En dehors des schémas de la pensée, cette attitude et ce sentir poétiques touchent à l'intime le plus profond et à une sorte d'instinct du langage. Cet

1 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

2 *Dire je meurs, op. cit.*, p. 73.

état, dans la lecture et l'écriture, est la poésie même, en ceci qu'il échappe à la discursivité de la pensée, à toutes ses logiques et tous ses réflexes. Cet état poétique est parfaite rencontre de langage – entre un être sorti de l'Histoire, et un discours sorti de la pensée. Mais cet état nous ne pouvons le dire ou le sentir en mots. Nous ne pouvons qu'en parler dans la distance ou l'infinie proximité. Il est alors difficile de montrer concrètement comment un texte poétique peut être ce lieu où écrivain et lecteur se *savent* tous deux échappés de la langue, quand nous n'en avons comme preuve, précisément, qu'un fait de langue – un ensemble fait de signes, de règles, de mesures, de logiques, etc. –, qui même dans sa déformation la plus extrême ne montre rien qui appartient au Dehors, à la non-langue. C'est ce qui nous fait dire que la poésie est, comme mode de sentir, ce qui exalte le langage sans mots, à travers la langue, et qu'en tant que telle la poésie ne peut être établie comme une science : car elle ne saurait être un lieu de mémoire *directe*, ne donnant la promesse que d'une langue se réalisant par effondrements perpétuels et ponctuels. La poésie est un faux conservatisme de la langue, sa fonction est de rendre inopérants tout fonctionnement, toute logique, toute vie du langage comme langage-à-travers-la-langue. Le langage voudrait se donner comme tel, mais c'est impossible, il voudrait aussi se passer de la langue, support falsificateur, et cela est encore impossible. Le seul espoir « possible » du langage est de se survivre dans l'infinie conservation de son appareil de langue, et dans son infinie destruction de ses apparences de langue. Et c'est parce que les hommes écrivent et parlent directement avec de la langue et non du langage, que la poésie n'*apparaît* jamais que comme un genre, une logique de langue, « un mode de penser »¹ dirait Reverdy. Le poème est dès lors le lieu d'un dire, arrogant et désemparé, qui se donne toutes les qualités d'un savoir suprême – un savoir sans connaissance –, et qui en même temps est sous le joug d'une force indicible qui lui impose le silence. De bout en bout, le poème est le lieu où la parole peut s'affirmer et se réfuter, se dire et se dédire sans avoir souci d'aucune logique de pensée. Et cette qualité apparaît chez Viarre, lui qui dit du poème qu'il « est tout entier la parole exceptée »² ; Viarre qui nous montre, autant que cela est possible, comment sont les méandres de la force du poème.

1 « La fonction poétique » in Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie. Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Flammarion, 1974, p. 56.

2 *Les jours s'en vont, je demeure*, *op. cit.*, s.p.

A) Désobjectivation

Le poème apparaît donc comme la preuve écrite en langue d'une tentative de dire ce qui n'est pas. Et si l'on peut attribuer une pensée au poème, le dire pensée de quelque chose, on peut également affirmer qu'il est une innommable pensée d'un innommable objet qui, par là, déjoue le processus même de la pensée. Du côté n'étant pas accessible à la pensée et à la langue, « il y a » poétiquement dans le poème une non-pensée et un non-objet. Partant de ce postulat, on peut définitivement tirer un trait sur la qualité scientifique du poème, c'est-à-dire préférer, autant que possible (et emmener cette possibilité aussi loin qu'on le peut), le mot *pensée* au mot *connaissance* :

Il faut réserver le mot « connaissance » à ce qui se soutient d'un objet, l'objet de connaissance. La délimitation du connaître, sa découpe, supposent que le réel vient à l'expérience dans la forme de l'objet.

Or, et ce point est crucial, le poème ne vise, ni ne suppose, ni ne décrit aucun objet, aucune objectivité.¹

Le poème considéré encore comme une pensée nous entraîne donc du côté d'un désert de l'objet où demeure seulement un rapport entre l'homme et cette pensée. Si le poème déconcerte la philosophie, c'est du fait d'« une complète désobjectivation de la présence » où la pensée « s'obtient dans le retrait, la défection, de tout ce qui supporte la faculté de connaître »². Lorsque Viarre pense cette pensée, lorsqu'il note des réflexions plus qu'il ne poétise, l'absence de rapport à l'objet apparaît en effet comme le fondement de tout poème. « Écrire étant persévérer dans la pulvérisation seul, avant que les choses aient nom monde, et s'appuient sur l'irratrapable »³, le geste originel du poème consiste à être hors de tout, avant de tomber inévitablement dans le monde, la nomination, pour ensuite tenter de s'en défaire. Viarre pense l'origine du geste poétique, son origine pure, comme un impossible, un état de vérité que la vie perd mais dont elle se souvient : « 1. Aussitôt né fais ton deuil de la vérité »⁴ ; « Les yeux de naïtre son passeurs. / On perd ça. C'était la chose longue, on aimait »⁵. C'est pourquoi le poème est ce lieu de mémoire indirecte, étant bloqué entre la promesse d'un suprême dire qui dépasserait la condition même d'homme et de poème, et la promesse d'une remémoration de cela qui n'est même pas advenu mais qui *marque*. C'est pourquoi, sans rapport aux objets et sans rapport à Cela oublié-jamais-connu, le poème n'a que rapport à la vie même de l'homme, du sujet poétique.

1 *Que pense le poème ?*, op. cit., p. 19.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Les jours s'en vont, je demeure*, op. cit., s.p.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

[L]a poésie *distingue* le savoir partiel livré par les concepts sous l'empire desquels l'expérience humaine est privée d'unité, d'un savoir intuitif et corporel dans lequel s'aperçoit la finitude de tout, et se reconnaît comme conscience originaire de cette finitude, *conscience de soi*, dont le poème est le mémorial.¹

Comme tel, le poème doit se rappeler que l'objet n'a pas de légitimité à être originellement. On y observe alors un processus de désobjectivation. Chez Viarre, particulièrement, la désobjectivation s'accompagne d'une agression envers le poème qui, certes, supporte un geste véridique où l'objet est barré, mais aussi, par sa seule présence, incarne le souvenir d'un échec originel – de naissance – et impardonnable. Le poème selon Viarre ne peut être que ce lieu de déchirement, vitalisant et mortifère, où le geste d'écrire est immanquablement subi comme une positivité², et en même temps senti comme un geste de réduction essentiel. Alain Badiou repère deux tendances de désobjectivation, l'une dite de « soustraction » et l'autre de « dissémination » :

La soustraction est ce qui agence le poème dans la visée directe d'un retrait de l'objet ; le poème est une machinerie négative, qui énonce l'être, ou l'idée, au point même où l'objet s'est évanoui.

C'est la logique de Mallarmé : là où la réalité objective, celle par exemple du soleil couchant, vient à disparaître, faire surgir ce qu'il appelle la « notion pure ». C'est une sorte de pure pensée, désobjectivée, désenchantée de l'objet.

[...] Telle est l'opération soustractive du poème, qui soumet l'objet à l'épreuve de son manque.³

Quant à la dissémination,

[elle] vise, elle, à dissoudre l'objet par son infinie distribution métaphorique. Si bien qu'à peine mentionné l'objet émigre ailleurs dans le sens, se désobjective en devenant autre chose que ce qu'il est. L'objet perd son objectivité, non par l'effet d'un manque, mais par celui d'un excès, d'une équivalence excessive à d'autres objets.

Cette fois, le poème égare l'objet dans le multiple pur.⁴

Les deux tendances semblent opérantes dans les textes de Guy Viarre, l'une – la soustraction – désireuse de figurer autant que possible le Dire à travers un verbe solitaire et suffisant, dans lequel s'inscrit l'absence de son objet (sorte de blessure que le verbe assume seul), l'autre – la dissémination – faisant tourner la métaphore dans des pages où la poésie et la langue, avec leur insuffisance, sont tolérées malgré tout, ne pouvant qu'être l'unique soutien dans la vie de celui qui désire approcher la vérité. Les deux cas semblent correspondre à cet état du poème « délié de l'objet » où ne « [s']instaure aucun régime imitatif », où le poème est « par excellence une

1 Jérôme Thélot, *L'immémorial*, Paris, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2011, p. 278.

2 En effet, gardons à l'esprit que la provenance latine du mot « auteur », *auctor*, dérivé du verbe *augere* qui signifiait « augmenter, garantir », nous ramène inmanquablement à un geste positif.

3 *Que pense le poème ?*, *op. cit.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 21.

nomination sans imitation »¹ ; à la différence néanmoins que la soustraction place la nomination dans un silence latent (car on ne saurait faire plus, la langue ne saurait faire plus que taire ou nier l'objet, c'est-à-dire qu'elle ne saurait *faire sans lui* – ce qui est différent de *faire comme s'il n'était pas*), quand la dissémination place, si l'on peut dire, le silence *sous* la nomination.

La soustraction apparaît dans un ouvrage particulier de Viarre, à savoir le poème *Pire*, écrit en 1999, et considéré comme un moment singulier dans l'œuvre du poète. Un moment où le geste poétique, dans sa tentative de s'approcher le plus possible du Dire, réprime ce qui est *apparemment* poétique. L'économie soustractive, la maigreur des textes semble alors aller de soi. *Pire* relate des dispositions de l'être détaché de tout appareil et artifice, jusqu'au point de rupture du primitivisme où chaque lien entre agent et action est dépouillé de complexification, d'étagement culturel et rituel. Non pas que l'être fait un avec le geste (qui n'est plus *son* geste), mais plutôt l'abîme qui les sépare et qui auparavant était illusoirement rempli de sens (un geste se justifie socialement, culturellement, etc., pour telle ou telle raison, acquiert telle ou telle signification) apparaît dans sa plus incompréhensible béance. Le nom de la mort, par exemple, apparaissant dans la pureté de son silence, empêche tout déroulé argumentatif et réflexif :

En déroute

le mandement mortel

qu'on fait.²

Rien ne nous autorise à affirmer que l'action, ici le *faire* d'un ordre, puisse être décidée entre tel et tel agent de l'action. Le « on » se perd dans un *faire* que le terme « mandement » vide complètement. On ne fait pas le mandement mortel au sens où l'on possède l'action, où l'on détient la capacité de faire, d'agir ; ici, la déclinaison des trois vers ne nous permet que de considérer comme probant la « déroute ». La déroute – la perte – de l'action et du sujet qu'elle détermine : le « on » *fait* à vide, et le *Cela* qui intime un certain mandement mortel ne jouit d'aucune nomination claire qui pourrait le porter, et le faire participer à l'échange entre les présumés sujets de cette phrase. *Pire* se concentre sur des idées flottantes, où le verbe survit à l'absence du nom mais, précisément, sur-vit comme une misère, le verbe ne « faisant » rien. *Pire* nous donne à voir des signes, des morceaux d'idées indomptées par la logique phrastique et réflexive. Ce désœuvrement est notamment souligné par la typographie : les pages sont extrêmement aérées, les sauts de lignes entre chaque vers sont plus amples qu'à l'habitude, et l'absence de pagination indique un manque

1 *Ibid.*, p. 24.

2 *Pire*, *op. cit.*, s.p.

d'ordre à suivre. La matérialité du livre aussi dit quelque chose : ici la béance, le vide entre les choses, entre l'action et son but, sa raison. Une autre formule quelque peu hermétique de Viarre prend alors sens : « Pensée à la lettre – a / céphale. »¹ Les mots, loin de ne rien dire, portent leur sens et leurs signes sans liaison entre les uns et les autres – l'autorité de la phrase, qui est celle de l'illusion de la langue, est absolument désarticulée et rompue.

La dissémination quant à elle s'opère chez Viarre à travers la déception de la métaphore, trope par excellence de l'imagination et de la multiplicité de l'image. La métaphore est conçue par Viarre comme une modification des rapports entre l'objet et le sujet, éprouvant l'un ou l'autre ces rapports dans un complet dénuement. Le régime imitatif ne faisant pas autorité ici, c'est en deçà de l'image, des illusions de langue, que le poème se place pour tendre vers l'objet dans sa pureté. Mais cette prétention véridique n'étant pas réalisable directement par la langue, le moyen du poème – la métaphore –, se rapproche souvent plus de la sphère philosophique que littéraire (dans le sens d'imaginaire). On a l'exemple dans l'œuvre de Viarre de nombreuses « fausses définitions » où le propos et la forme ne tranchent ni entre l'explication ou le concept, et le sens inouï et hermétique. On lit dans *Devant le temps* :

la vision : dictionnaire écroulé corollaire de la distance moindre – le réel jamais occupé –
oculaire²

La parole poétique paraît nécessairement incohérente et incomplète dans le propos. Il faut emprunter à la méthode philosophique pour définir un concept, mais parce que le poète ne veut pas retrancher le sensible de la langue, et que celui-ci ne s'approche qu'au moyen d'un désordre de la logique langagière, il opte pour un résultat hybride et instable. La « définition » de la vision tend ici autant à nous la faire considérer comme un objet que comme un concept. Le sens de la proposition définitionnelle est marqué par l'évocation d'objets concrets, et par leurs rapports qui n'illustrent pas matériellement l'abstraction du concept, mais plutôt l'assimilent à leur matérialité d'objet. Également, le concept en retrait de la substance, appelle le processus de définition à lui octroyer indirectement une consistance par l'emploi de rapports objectifs. Mais là encore le but ne peut pas être entièrement atteint, tant l'hermétisme de la métaphore n'apporte au concept ni consistance ni compréhension. Mais la « métaphore ne prévient pas – ne prévoit pas / pour être géniale et cruelle »³. La déception qu'elle procure à l'esprit réflexif s'accompagne d'une singulière joie, celle qui permet à la forme et au sens de ne jamais être fixés. Là réside la part cruelle de l'écriture de Viarre (voulue ou non) : ce qui n'est jamais fixé touche le sensible mais ne peut pas être

1 *Ibid.*

2 *Devant le temps, op. cit.*, p. 151.

3 *Troupeau raide in Le livre des parois, op. cit.*, p. 105.

communiqué. Une connaissance se donne par les mots, et nous conforte dans le partage ; la poésie, quand elle est ainsi faite, procure un *vouloir* qui ne se répète pas.

B) Puissance de la langue

La désobjectivation est la première manifestation de la force du poème. Cherchant toujours à (s') échapper, à se retirer de ce qui est établi, le poème tire vers ce qui apparaît être pas tant le contraire du réel que ce qui n'est pas le réel. En termes philosophiques il serait question du rapport entre étant et être, l'un matériel et constitutif du monde, l'autre inconnu. « L'état d'étant est l'état de gueule. / De ce côté-ci de la mort. Du côté qui perce. »¹ Ce qui n'est pas le réel c'est ce qui du monde ne peut être vu et imité. Retombant ainsi du côté du sensible, c'est encore l'homme, ou le sujet, qui nous apparaît comme membre indispensable du poème. « La poésie n'est pas dans l'objet, elle dans le sujet »² écrivait Reverdy, et puisque le poème, comme nous l'avons développé plus tôt, est toujours un renouvellement, une réinvention de la sensibilité, de l'historicité des sujets et des rapports dans la langue, lui et le sujet se distinguent de la précision et du calcul mathématique de la réalité :

L'objet, c'est la réalité précise. Le passage de l'objet au sujet a lieu dans l'évanouissement de toute réalité. C'est une éclosion de rapports. Or, la perception et le choix des rapports varient de sujet à sujet.³

L'évanouissement de toute réalité à travers la singularité (nous ajoutons : la singularité à chaque fois réinventée) du sujet est ce qui permet de douter du monde⁴, et dans les écarts de la langue justifier l'errance du sujet. « 22. Chanter juste : chanter le désaccord entre soi et le monde, et qu'on y est »⁵ ; habiter le monde dans son illusion autant qu'*habiter son désaccord d'avec lui*. Entre vérité et illusion, il n'est pas du ressort de l'homme d'occuper la place de la vérité, c'est-à-dire l'Autre du monde. D'un point de vue politique, nous l'avons montré plus tôt, il n'est pas incohérent pour le poète de se placer du côté de l'illusion, pas plus qu'il est inefficace de porter à l'être une fidélité qui sera toujours plus un refus de l'illusion qu'une adéquation avec la vérité. Chanter son habitation du monde et son désaccord d'avec lui est une façon d'ouvrir dans la langue la vérité inconcevable, cela même qui dépasse la dialectique de l'affirmation du refus et l'affirmation du mensonge. Reverdy encore écrivait qu'« [i]l y a un incessant et infranchissable tir de barrage entre la sensibilité du poète

1 *Finir erre, op. cit.*, p. 8.

2 « Le poète secret et le monde extérieur », *Cette émotion appelée poésie, op. cit.*, p. 129.

3 *Ibid.*

4 *Puisqu'on y est encore*, pour rappeler le mot de Rimbaud.

5 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

et le réel »¹, et cette sensibilité que le poème suscite et appelle, rend à elle-même, n'est possible que si le poète informe la langue comme une puissance plutôt que comme une consistance. Il serait illusoire de penser dépasser au moyen de la langue la frontière entre réel et sensibilité. La sensibilité, passant à travers la langue, se dit à travers elle mais n'est pas dite par elle. Le poème, s'il veut permettre ce dépassement du côté du sensible, doit être composé comme ce qui invite le réel à se retirer sans pour autant disparaître. L'innommable du poème n'ayant aucune consistance, n'ayant pas un réel à lui qui soit pour nous un irréel, le poète doit se contenter d'une nomination qui appelle en elle l'impossibilité de la nomination ; il lui faut en errant dans le réel ouvrir la voie à l'absence du réel. C'est ce qu'avance la pensée de Badiou :

Tout poème fait venir dans la langue un pouvoir, le pouvoir de fixer éternellement la disparition de ce qui se présente. Ou de produire la présence elle-même comme Idée par la retenue poétique de son disparaître.²

C'est pourquoi Viarre, en privilégiant la concision et la simplicité du vocabulaire, donne à lire des phrases semblant se contenter d'un déploiement bref, à peine esquissé ; en se concentrant sur une nomination trop peu développée pour qu'une pensée nous vienne d'emblée, le poème travaille en soubassement l'ouverture de la nomination sur son absence. Et cette absence, précisément parce qu'il y a mot et sens qui sont là, inscrits sur la page, ne peut que laisser la place à autre chose, une présence qui est la présence même de l'innommable. Par exemple Viarre s'attache à exprimer les couleurs des situations d'énonciation, couleurs qui substantivées ne sont rattachées à aucun objet, mais continuent à référer à un monde – un monde d'arrachement et d'errance :

on rend à l'air sa trituration de remplacement
retourner à l'extérieur jusqu'aux rouges³

La nomination se perd dans un simulacre d'envolée, et le sens de la langue essaye de décrire ce qui ressemble à un mouvement intérieur où départ et arrivée coïncident, puisque « cet élan / [n'est] rien / c'est la terre au front »⁴. En partant d'un désaccord entre l'homme et le monde, on réduit à son strict minimum la séparation entre les deux ; pour tenter de dépasser le refus du monde je m'en approche au plus près, je pars de son point le plus proche de moi. Et c'est peut-être pourquoi, la terre au front, il ne me reste que les couleurs ; mon parler côtoyant de près mon sentir, j'use de la langue pour dire (nommer) ce qui des objets du monde leur appartient le moins : leurs qualités – comme la couleur, par exemple. C'est cette nomination qui s'apparente le plus à ce qui ne

1 « Le poète secret et le monde extérieur », *op. cit.*, p. 131.

2 *Que pense le poème ?*, *op. cit.*, p. 74.

3 Guy Viarre, *Invitus invitam*, Fissile, « Collection pire », 2015, p. 106.

4 *Ibid.*, p. 54.

s'exprime pas par la nomination : ma sensibilité. Ce sont ces mots de Rodanski qui nous y font songer : « J'ai le goût des fleurs. »¹ *Je sens ce qui n'est pas la fleur*. Pour Viarre il s'agit donc de partir du point d'arrivée, d'aller de son corps gisant à terre à la terre, traverser ce contact, sentir la proximité ; c'est ne pas faire cas de l'extériorité du monde, c'est le considérer comme une seconde intériorité de son être :

répéter une chose du dedans une clause comme
signalétique de l'envers du champ libre – temps en
cela qu'il est physiquement retourné – selon qu'il
double la matière jusqu'aux noirs²

Cette nomination fait encore écho au monde, à l'objet qui se retire de lui, parce que la langue ne saurait référer directement à ce qui est vrai :

Le poème lui-même, en tant qu'il effectue localement l'infini de la langue, reste, pour le poème, innommable. La puissance de la langue, le poème, qui n'a pas d'autre office que de la manifester, est impuissant à la nommer véridiquement.³

La force du poème est de détenir la puissance de la langue qui néanmoins lui échappe – propriété fuyante. On comprend mieux la mutilation de la langue et la blessure qu'exprime souvent Viarre ; corrompre l'expression de l'innommable, parce qu'il ne saurait en être autrement, et avancer une langue qui ne dit jamais son caractère poétique, qui le fait seulement sentir, est un fardeau incommunicable. « Tout régime de la vérité se fonde en réel sur son innommable propre »⁴, telle serait la maxime de la chose poésie. Sous le réel illusoire, le poète ne peut jamais directement éprouver en mots sa rencontre sensible avec l'au-delà de la langue. Il peut nous dire qu'une cessation du *tir de barrage* est possible, rien de plus. Pour le dire, il nous communique une langue estropiée où la lettre a connu l'insuffisance de la pensée :

chaque fois que la tête et le réel se rencontrent la tête est coupée⁵

L'obsession pour la langue tient lieu seule d'approche de la vérité pour Viarre, étant donné que la langue, quand elle est travail du sensible, permet d'ouvrir le sujet à l'Un, à l'Inséparable d'au-delà toute langue et toute pensée ; l'Être. Mais comme Viarre l'a souligné, cette ouverture n'est jamais un total éblouissement comme le recherche la philosophie, mais un étoilement mat, où lumière et obscurité ne se détachent pas l'une de l'autre. L'erreur de la pensée, en dehors de la poésie, serait d'entretenir une séparation dans la matière du vrai : le réel et l'irréel, le vrai et le faux, l'âme et le

1 *Requiem for me, op. cit.*, s.p.

2 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 107.

3 *Que pense le poème ?, op. cit.*, pp. 75-76.

4 *Ibid.*, p. 73.

5 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 148.

corps, le positif et le négatif. Pour la pensée philosophique, le mat du mystère n'est pas considéré comme une diversité ; c'est une couche unie, assombrie d'inconnu, que l'on découpe pour découvrir en dessous la lumière de la connaissance. Mais cette recherche est recherche dans la langue, et la langue ne se suffit pas à elle-même. Le poème, puisqu'il nous est donné aussi comme chose en langue, n'échappe pas à cette conception dialectique du vrai. Mais comme nous l'avancions, il y a sous la langue cette considération sensible du mat comme diversité et multiplicité :

la pensée est mate à l'image du corps
on peut couper dans le même sens¹

La force du poème serait bien d'entretenir la possibilité de l'impossible-à-dire sur le mode du sentir, seul mode qui ne corrompt pas entièrement son « objet » suprême.

3.1.3. Le détour prosaïque du poétique

Selon certains penseurs, comme Alain Badiou ou Henri Meschonnic, l'interprétation moderne de la séparation entre poésie et philosophie prend appui sur une mauvaise lecture de Platon, ou continue le raisonnement erroné de celui-ci quant à l'expulsion de la poésie de la cité. Pour Badiou comme pour Meschonnic, l'aporie du rapport entre poésie et philosophie provient de ce que la pensée est toujours subordonnée à la parole poétique. Tous deux portent leur critique sur l'interprétation heideggerienne. Selon Badiou, Heidegger attribuant dans un « montage historial »² une origine grecque à la poésie, celui-ci ne parvient pas à approcher la poésie sans se défaire des trois régimes possibles du lien entre poésie et philosophie qui servirent au Grecs. Si l'on doit à Heidegger une critique radicale de l'esthétique aristotélicienne, autrement dit une critique de la détermination philosophique régionale du poème³, il ne parvient pas à dépasser les régimes parménidien et platonicien. Le premier

organise la *fusion* entre l'autorité subjective du poème et la validité des énoncés tenus pour philosophiques. Même lorsque des interruptions « mathématisantes » figurent sous cette fusion, elles sont subordonnées en définitive à l'aura sacrée de la profération, à sa valeur « profonde », à sa légitimité énonciative. L'image, l'équivoque de la langue, la métaphore escortent et autorisent le dire du Vrai. L'authenticité réside dans la chair de la langue.⁴

1 *Ibid.*, p. 50.

2 *Que pense le poème ?*, *op. cit.*, p. 57.

3 Qui fait entrer dans sa modernité la critique de la poétique.

4 *Ibid.*, p. 53.

Pour Badiou, Heidegger n'ayant pas réussi à prouver l'importance du mathème dans l'origine de la philosophie grecque, en revient à sacraliser la parole poétique en lui attribuant l'authenticité. Le second régime, lui,

organise la *distance* entre le poème et la philosophie. Le premier est tenu dans l'écart d'une fascination dissolvante, d'une séduction diagonale au Vrai, et la seconde doit exclure que ce dont elle traite, le poème, puisse en traiter *à sa place*. L'effort d'arrachement au prestige de la métaphore poétique est tel qu'il exige qu'on prenne appui sur ce qui, dans la langue, est à l'opposé, soit l'univocité littérale de la mathématique.¹

Selon Badiou, il y a une « mé-compréhension heideggerienne de la vraie nature du geste platonicien, avec en son cœur la mé-compréhension du sens mathématique de l'Idée (qui est précisément ce qui, la dénaturant, l'expose au re-trait de l'être) »². Badiou conteste la lecture heideggerienne qui consiste à entretenir la rivalité entre poésie et philosophie au profit de « l'autorité sans argument »³ de la poésie. Heidegger entretiendrait le mythe romantique de l'authenticité contenue tout entière dans la poésie. Pour mettre un terme à la rivalité entre poésie et philosophie, il faut aller du côté de la fin de la philosophie, où tout mathème et tout positivisme disparaissent ; le mythe de l'origine de la philosophie coïncide avec une authenticité d'un langage poétique. Mais cette essentialisation de la poésie est justement ce que Badiou et Meschonnic, indépendamment l'un de l'autre, critiquent. Pour Meschonnic, la lecture de Heidegger est circulaire et fait de la poésie une image célébrante de ce qu'elle est :

La poésie est dans le renouvellement d'un rapport entre l'individu-langage et la société-langage. Si, quoi qu'elle dise, la poésie ne réinvente pas ce rapport, elle ne fait pas son travail mais se confond avec la culture de la culture. C'est en réinventant chaque fois ce rapport qu'elle se fait, et qu'elle se montre en même temps, comme poésie, non en se faisant la poésie de la poésie.⁴

Lorsque Meschonnic avance cela, il veut dire combien la poésie se donne poétiquement sans *ressembler* à la poésie. Si bien qu'adorer la poésie, ou considérer le mythe de la poésie, c'est toujours la célébrer et la figer dans son essence – dans une essence qui est un grossissement de la poétisation et de son autorité sur toute autre parole. Mais pour Meschonnic la poésie ne rivalise pas, et la voir comme une pratique culturelle qui ne fait que poétiser, au point de supplanter toutes les autres autorités comme celle de la philosophie, est une erreur de jugement. La supériorité de la poésie qu'a condamnée Platon est une « pratique mythifiante-mythifiée du langage »⁵ ; Platon a

1 *Ibid.*, p. 54.

2 *Ibid.*, p. 56.

3 *Ibid.*, p. 57.

4 Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1978, p. 17.

5 *Ibid.*, p. 75.

rejeté la poésie de la cité sous prétexte que plus elle poétise, plus elle se dépolitise. De là provient la « circularité culturelle qui a marqué notre époque »¹ :

C'est que la pensée de Heidegger est une réponse à la question de Hölderlin, *Wozu Dichter in dürftiger Zeit*, à quoi bon des poètes... – la réponse : pour chanter l'essence de la poésie. Cette réponse a vidé la poésie de tout ce qui n'est pas le dire de son acte propre, pur de toute transitivity qu'elle abandonne à la vulgarité véhiculaire, en se sacralisant, ce dont le transfert à l'émetteur fait l'*orgueil* qui accompagne l'oraculaire. Cette réponse produit l'intransitivité, l'étymologisme, la substantialisation du langage qui ont cours et qui règnent aujourd'hui dans une idéologie poétique.²

L'essentialisation de la poésie est ce qui l'enferme en elle-même, et qui la sépare totalement de la société, de la pensée, de la culture. En ce sens Badiou, comme Meschonnic, entrevoit un autre rapport possible entre poésie et philosophie. Un rapport comme chez Heidegger où philosophie et poésie se rencontrent dans le même et s'unissent dans leur différence, mais où l'on dépasserait (ce que ne fait pas Heidegger) tout ce qui dans la différence fait la rivalité et le jeu de l'autorité³. La pensée philosophique emprunte autant à la pensée poétique (le sentir) que cette dernière emprunte à la philosophie :

On pourrait soutenir que la poésie est la pensée de la présence du présent. Et que c'est précisément pour cela qu'elle ne rivalise nullement avec la philosophie, laquelle a pour enjeu la compossibilité du Temps, et non la pure présence.⁴

La « Présence » du poème ne contredit pas le mathème, au contraire elle implique comme l'écrit Mallarmé « "l'unique nombre qui ne peut pas être un autre" »⁵. Parce que le langage est autant le mystère de la présence que le retour mathématique de sa gouvernance :

Heidegger saisit poétiquement quelque chose du fonctionnement poétique quand, à propos des moments où « s'éclaircissant, l'Être vient au langage », il écrit : « c'est alors que le langage *est* de cette manière mystérieuse et qui néanmoins constamment nous gouverne » (*Questions III*).⁶

La poésie apparaît dans l'histoire d'une société et d'une culture comme la récurrence d'une réinvention et d'une surprise ; elle est imprévisible en tant que telle, on ne sait pas d'avance quels seront les bouleversements provoqués, mais son imprévisibilité même est chose envisagée, espérée. Cette poésie-ci, la « vraie », on la retrouve dans l'écriture de Viarre sous différentes formes. C'est précisément cette différence, le fait qu'on identifie pas chez lui une seule forme du poétique, qui

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 « Poésie et pensée ne se rencontrent dans "le même" que lorsqu'elles demeurent résolument dans la différence de leur être et aussi longtemps qu'elles y demeurent. » Heidegger distingue l'égal (*das gleiche*), où les différences sont résolues, du même (*das selbe*) qui est « l'appartenance mutuelle du différent à partir du rassemblement opéré par la différence » ; Heidegger, *Essais et conférences*, André Préau (trad.), Paris, Gallimard, « Tel », 1958, p. 231.

4 *Que pense le poème ?*, p. 58.

5 *Ibid.*

6 *Poésie sans réponse. Pour la poétique V, op. cit.*, pp. 72-73.

fait la poésie. Il y a chez lui le poème fleuve, le fragment hermétique, l’aphorisme, le poème se refusant à poétiser, et les proses fictionnelles. L’œuvre de Viarre ne fige pas l’essence du poétique, et sa prose démontre que l’on peut être fidèle à la poésie en s’en écartant – on peut formuler un dire poétique qui n’est pas toujours son *dire en acte propre*.

A) *Parler de*

Certaines proses de Viarre ne cherchent pas à dissimuler leur édification, et sont facilement assimilables à la biographie de leur auteur. *Un jour comme étant d’autre*, *Pour l’épopée, est-ce que je sais moi !*, *Comme ils sont* et *Au milieu des hauteurs*¹ ont pu être écrites d’après Demangeot dans le sillage de lectures de Faulkner, et les situations décrites ainsi que les personnages correspondent vraisemblablement à des moments de la vie de Viarre. Les deux premières proses relatent deux situations relativement banales vécues par un narrateur à la première personne : la pratique de la pêche à la truite et une soirée avortée par une panne de voiture. Les deux autres proses à la narration externe semblent se baser sur le vécu de la mère de Guy Viarre aux États-Unis. Ces textes retiennent notre attention car ils se distinguent du reste de l’œuvre de Viarre ; leur langue ni leur forme n’y sont inouïes, et la distance que l’énonciation impose entre l’Être et le Dire est ici réduite à une sorte d’autofiction beaucoup plus « commune » – moins hermétique. Les proses autant que les poésies témoignent de la vie de Viarre et de son approche de la langue, mais les proses relâchent une certaine inquiétude vis-à-vis du vide et de l’impossibilité qu’une obsession de la langue induit. Comme dans les *Descriptions du petit*, la langue est volontairement plus ordinaire pour mieux vivre l’illusion du monde et des logiques humaines. C’est la première concession des proses de Viarre, et qui n’est pas une trahison : ne pas chercher la pure présence du Dire dans l’écriture. On peut poétiser par des détours sans s’appuyer sur l’indicible sentir. La prose est une manière de faire valoir la lucidité de l’écrivain ; on ne peut pas toute sa vie occuper une parole quasi prophétique. La vie est aussi faiblesse et repos, et face à la béance du Dire et du sentir, faire tourner une pensée dans une fiction qui, certes, *parle de* la chose poétique, est une manière d’exprimer la saillie de la vie matérielle. Plus qu’ailleurs, en *parlant de*, la prose permet à Viarre de déplacer le souci de la langue du côté de la vie dans tout ce qu’elle a de plus *prosaique*. Parler derrière l’écran d’illusions, derrière les miroirs, est aussi une manière de *dire* la vie-empêchée. Comme nous l’avons évoqué au sujet des *Descriptions*, parler avec la langue de l’ennemi empêche de poétiser essentiellement ; on y ajoute foncièrement du politique, ce qui permet de ne pas isoler le poétique.

1 Tous ces textes sont dans l’édition déjà citée de *Dire je meurs*.

S'il y a un mot ou une expression qui décrit remarquablement l'unité des proses de Viarre, c'est assurément le « Have a rest » de *Comme ils sont*, leitmotiv du personnage de Stéphane Lavelanet, double de la mère de Guy Viarre. Les proses de Viarre lui sont un repos. Malgré les dénouements de ces fictions qui consistent en des échecs, les personnages ne souffrent pas, à la fin, de l'indécidabilité qui commande à toute l'œuvre de Viarre. Dans des tableaux où la nuit est omniprésente, les personnages sont en proie à son obscurité totale ; soit l'on y reste perdu, soit l'on trouve une cache qui fait de la nuit un dehors. Ces situations ne sont pas heureuses, mais les personnages, bien que ne côtoyant pas la lumière, ou alors seulement par extrait (lampe, phare de voiture), peuvent trouver au bout de la nuit une sorte d'ouverture. Trouver le noir dans le noir, comme échapper à l'Égal, au figé, et s'ouvrir au Distinct. Pour le personnage de Stéphane Lavelanet qui campe précairement dans une forêt de Floride, forcer la fermeture éclair de la tente « [c]omme à chaque fois tard, vers neuf ou dix heures »¹, est la promesse d'un lieu de repos qui, bien que n'ayant que cet avantage, ne peut pas être pire que la lumière policière ou l'absence d'étoiles :

Elle se mit à genoux, leva de côté une dernière fois la tête ses bras déjà dans le corps de la tente, vers le ciel qu'elle pensait étoilé, et qui était des plus noir² ;

*

Elle voulut compter un peu les étoiles au ciel. La touffeur des cimes faisait écran. Elle avait beau multiplier les angles, en gardant la tête en l'air pour ne pas manquer trébucher, rien ne filtrait nulle part.³

Le personnage ne désire rien d'autre que du repos. Rien ne peut lui arriver ; aucune péripétie, aucun mouvement de la destinée. Ne lui *arrive* que la lumière agressive des policemen : « Et puis les deux policemen étaient arrivés » ; « Et puis les flics étaient arrivés » ; « Les flics étaient arrivés à ce moment-là, deux à pied »⁴. Pendant qu'ils la questionnent, étant donné que son campement rentre en infraction avec la loi, la lumière des torches est braquée sur son visage, mais aussi parcourt impudiquement son corps – avec l'impudente indifférence de l'autorité :

Elle leur avait demandé de ne plus lui braquer le visage de leurs torches. Qu'ils les tournent vers le sol parce qu'elle était aveuglée. Elle ne fit pas celle qui méconnaît les règlements en vigueur en bas. Elle ne voulait pas discuter qu'ils s'appliquaient de la même façon pour tout le monde

[...]

Elle ne baissa pas la tête pour voir mais la forte concentration de lumière elle pouvait la sentir sur ses jambes, et entre ses jambes.⁵

1 *Comme ils sont, op. cit.*, p. 48.

2 *Ibid.*, p. 52.

3 *Au milieu des hauteurs, op. cit.*, p. 57.

4 *Comme ils sont, op. cit.*, p. 48.

5 *Ibid.*, pp. 49 et 51.

Finalement, une fois seul, le personnage connaît deux ouvertures. Dans *Comme ils sont* il s'agit de retourner à l'intérieur de la tente, où la nuit demeure opaque mais toujours moins aveuglante que la lumière blanche. Dans *Au milieu des hauteurs*, malgré l'obscurité, la végétation alentour et le logement – la tente – se révèlent à Stéphane Lavelanet dans leur absence de couleur :

Elle se surprenait de contempler les trois mètres carrés que sa canadienne faisait dans cette clairière circulaire. Elle lui apparaissait une tache. Ce qu'elle avait connu sous le nom de tente disparu.

Elle laissa ses yeux détailler autour d'elle, comme des exploitants.

Elle voyait pour la première fois la monotonie dense et monochrome d'une végétation qui semblait avoir momentanément suspendu un siècle millénaire, aux abords de la coupole en clairière.¹

Au milieu des hauteurs propose dans le discours le déploiement d'un schème terminatif à effacement progressif ; selon la terminologie de Pierre Ouellet, ce processus narratif informe la disparition progressive de la vision, par degrés, à cause d'une trop grande transparence de la vue². Ce schème de disparition progressive de la vue fait ici la liaison avec l'expression d'une esthésie puissante. En effet, en proie à une sorte de crise délirante, le personnage de Stéphane Lavelanet passe d'un voir à un sentir. Le processus débute avec une défaillance du sens où les objets perdent leur nomination commune (« Ce qu'elle avait connu sous le nom de tente disparu »), puis continue avec une altération de la distinction entre intériorité et extériorité. Le monde vu par moi, depuis moi, devient aussi voyant que moi, et retourne mon propre regard contre moi-même. C'est par exemple le cas avec l'attribution d'un regard à la forêt, suivant un schème de réciprocité où l'acte noétique et l'objet noématique échangent leurs propriétés et deviennent la figure l'un de l'autre³ :

Or elle donnait naïvement du sens à tout, et se fit même la surprise de croire dur comme fer, une seconde, que ces messieurs des arbres avaient reculé en l'entendant venir sur eux, jusqu'à improviser pour elle cette ronde clairière. Et qu'ils l'observaient. Qu'ils se penchaient la nuit sur sa tente pour écouter si elle était endormie. Qu'ils voyaient à travers la toile, d'un bleu qui était passé, de la tente. Qu'ils regardaient son sommeil.⁴

La crise de la vision de Stéphane Lavelanet donne à voir un monde qui n'est pas qu'un apparaître phénoménologique, mais est aussi un monde intentionnel où les objets sont motivés par la donation de sens du sujet regardant. La vision de Stéphane Lavelanet tend à intérioriser le dehors, malgré les projections lointaines (« Pourtant elle eut une vue d'ensemble de la ville »⁵). Elle projette sur le dehors son souvenir et sa conscience propre, au point de pouvoir se promener dans les rues d'une

1 *Au milieu des hauteurs*, op. cit., pp. 58-59.

2 Pierre Ouellet, *Poétiques du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Presses Universitaires de Limoges/Les éditions du Septentrion, 2000, p. 170.

3 *Ibid.*, p. 181.

4 *Au milieu des hauteurs*, op. cit., p. 59.

5 *Ibid.*, p. 60.

ville qu'elle voit de loin dans l'obscurité. Et progressivement elle se retranche en elle-même jusqu'à changer le voir en sentir. Ses souvenirs flottent devant elle sans aucune spatialisation :

C'était l'image la plus intransigeante qu'elle eût jamais à contempler : sa première et sa dernière fille sur les genoux de son grand-père, son père à elle. La petite pièce télé de la petite retraite mexicaine de son père. La petite pièce télé sise nulle part, aveuglante. Stéphane Lavelanet la mettait nulle part.¹

Et à la disparition de l'image succède une esthésie, elle aussi, de la disparition :

Stéphane Lavelanet sentit qu'elle se vidait de son nom. Le bas de son corps se mit à courir sous sa tête qui tournait, et ses genoux sortirent brusquement et lentement d'elle.²

Le sentir lui-même s'achève sur une ouverture, une brèche où le processus d'intériorisation se relâche. A l'instant où le sentir devient trop fort, où la disparition totale du corps est imminente, un jet de bile comme un symptôme de somatisation vient mettre un terme à l'effacement de la réalité. Au point de rupture du sentir et du voir, l'être fictif et le sujet-lecteur se rejoignent dans un donner à voir soudain et libérateur. Au cours d'une crise où la nuit dans la nuit a changé le voir en sentir, où les choses et les êtres ont perdu leur nom – même les prénoms qu'elle prononce, et qui sont ceux de sa famille : « René et Carl et Guy »³ –, le personnage fait l'expérience de la limite du voir. En dépit de l'obscurité on peut aller au-delà de la vision.

Toutefois l'exposition des personnages à la lumière et à l'obscurité ne s'inscrit pas dans une démarche heuristique ; l'*ouverture* n'est qu'une variation dans l'apathie générale de Stéphane Lavelanet qui ne s'éveille pas à une vérité à la fin du récit. Bien au contraire, la nuit la reprend – ou la garde, comme par habitude. Toute entreprise est avortée par le manque de conviction et d'envie des personnages. Malgré les difficultés pour réunir des brindilles pour le feu, Stéphane Lavelanet abandonne en cours de route :

Elle en avait pris beaucoup dans ses bras. Elle n'avait pas comblé la moitié du chemin qui la séparait de l'entrée de la tente, qu'elle avait écarté ses deux bras et cessé de retenir ce qu'elle avait jusque-là retenu pourtant difficilement, et rend le tout à la terre détremée.⁴

Pour le narrateur de *Pour l'épopée, est-ce que je sais moi !*, à peine parti sur la route avec un compagnon douteux, la panne de la voiture le résout à abandonner tout espoir quant à la nécessité de la soirée :

1 *Ibid.*, p. 61.

2 *Ibid.*, p. 61.

3 *Ibid.*, p. 60.

4 *Ibid.*, pp. 56-57.

Je songe, avant même de me déceinturer, comment nous allons sagement renverser la vapeur, virer en sens contraire, et nous en retourner sagement.⁵

Même la réparation de la voiture par son cousin ne le rassure pas :

Destination, présentations, branchement, redémarrage ponctué d'un yes de mon olibrius qui a fait son come back. Ma presque déception que la chose ait prise. Que la batterie n'ait pas recraché le greffon. Les circonstances ne me sont pas favorables.²

Dans ces situations, la lumière ou l'obscurité font apparaître tous les défauts des personnages, leurs défauts profondément humains comme la lâcheté. Le narrateur de *Pour l'épopée...* n'a aucun scrupule à abandonner l'ancien commando superstitieux à sa nuit et aux probables complications de la récente panne ; le narrateur saute dans la voiture de son cousin, et tous deux s'éloignent de la route abandonnant l'autre à sa disparition :

Et la timidité des feux dans la ténèbre me le souffle, et à mon cousin aussi. Le paquebot s'éloigne et presque tangué dans la nuit qui semble s'épaissir à mesure qu'il avance. Encore quelque mètres et nous le saurons dans un autre monde, d'où seulement une technologie plus grande et plus savante, mais celle-là, et je m'en réjouissais encore, n'officie que publiquement dans la lumière du jour, pourrait l'extirper.

Le marin est ivre mort qui est à son bord. Va fantôme, va. Et la nuit m'en enlève la vue dans un zip, fermeture éclair. Nickel.³

Dans la lumière éclatante du jour, le narrateur d'*Un jour comme étant d'autre* s'essayant à la pêche à la truite, découvre les faiblesses du corps et sa soumission à la force naturelle de l'eau :

Alors courber l'échine, se plier, humilier les présomptions et son dos.

et passer par la lumière avec la permission de la lumière le grain meilleur de notre incompetence, de notre doute, tous nos doutes, et reconnaître que là on fut lavé. là écouté. là initié et reçu.⁴

B) Politique de l'illusion

Ces défauts ou faiblesses sont présents tels quels ; les personnages ne cherchent pas à les dépasser et s'y confortent. Le cas d'*Un jour comme étant d'autre* est à cet égard intéressant puisque le narrateur prend la décision, à travers la pratique de la pêche, d'abandonner une part des illusions de son être pour, non pas les dépasser comme on pourrait s'y attendre, mais pour se donner entièrement à d'autres illusions. Ce texte rencontre les propos de Viarre sur les illusions de l'homme

5 *Pour l'épopée, est-ce que je sais moi !, op. cit.*, p. 42.

2 *Ibid.*, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Un jour comme étant d'autre, op. cit.*, pp. 18-19.

et les miroirs du monde, et affirme clairement une position politique qui se distingue de sa poésie. Le geste politique de Viarre, comme nous l'avons vu plus tôt, se dissimule pour mieux éprouver l'alternative entre illusion et critique de l'illusion. En jouant sur les deux tableaux, il déforme, surprend et brouille les pistes pour faire valoir la force du discours et mieux s'approcher de la vérité du langage. Toutefois ce geste-ci ne semble pas être répété dans *Un jour comme étant d'autre*, tant l'opposition entre illusion et vérité est entretenue. Il est assez surprenant de voir que, malgré des solécismes et des écarts à la norme, Viarre ne cherche pas à nier une certaine logique de la prose au profit d'une recherche poétique. Le texte en question communique une expérience et un vécu, celle d'un narrateur à la première personne et celui, biographique, de Viarre lui-même, sans que la langue ne vienne faire barrage. Le propos est compréhensible et très peu hermétique, le passé simple du récit pose le cadre de la situation où la décision du narrateur se heurte à l'incompréhension d'un antagoniste, présent et imparfait développent l'expérience du narrateur à travers des descriptions visuelles étroitement liées à sa psyché. La prose bio-fictionnelle est claire et identifiable. Mais au-delà de la forme, c'est l'intention de l'auteur qui nous apparaît comme chargée de signification. Cette prose ne peut pas être lue sans avoir à l'esprit le travail poétique de Viarre, son travail tendu vers l'inconnu, l'indicible sous la langue. *Un jour comme étant d'autre*, ainsi que les autres proses citées, forment le témoignage quelque peu émouvant d'un repos en écriture, le *have a rest* de Viarre. Se donner pleinement à l'intransitivité de la langue, se départir de tout lieu et tout espace, effacer sa biographie et son identité singulière au profit d'une voix poétique errante et solitaire, tout cela est certainement invivable. Nous pensons que la prose de Viarre témoigne d'un relâchement, presque d'une récréation au milieu d'une entreprise déshumanisante où l'illusion de ce qui est est constamment mise en doute. Remettre au centre de l'écriture la matière biographique, le familier et les choses du monde dans leur prosaïsme le plus affirmé, est une manière de déplacer la recherche poétique sur un plan fictionnel vivable. Plutôt que de porter personnellement ce fardeau, des être fictionnels, un temps, s'en chargeront.

Le jour comme étant d'autre est le jour de l'événement exceptionnel, celui de la décision et de l'apprentissage. Comme geste politique, il est celui d'un retranchement du côté du monde, là où l'être apprend comme de lui-même isolé dans la nature. Ce retranchement passe par un arrachement à la sphère familiale et des valeurs mondaines :

Je lui fis part de ma décision de me mettre à la pêche.

[...]

On aurait cru que je me mettais à dos le monde du travail. J'argumentai les bienfaits et les délices de la paresse, de l'errance, tantôt inquiète tantôt pas, sur les rives de cours d'eau sympathiques ou espiègles.

Elle répondait honneur, fierté, qu'en dira-t-on judas de voisinage, enfin toute l'artillerie de ses culpabilités et de ses paranoïas innombrables.

Je voyais la chose avec ses parements de mystère et de chaleur, de micassures et d'échappatoire, elle décréta le noir de la situation [...]¹

On suppose qu'il s'agit là d'une figure parentale puisqu'elle est décrite comme peut l'être ailleurs la figure de la mère chez Viarre² : « Je ne pus, une fois encore, que la trouver bizarre énorme d'énormités, déplacée en corps, en corpulence, en poids, en posture, enfin mauvaise et inexcusable de l'être tant. »³ La confrontation entre le narrateur et son parent est chose coutumière, mais c'est bien la détermination de ce premier qui rompt avec le quotidien. Lui qui a enfin retrouvé goût pour quelque chose, se promet de s'arracher à la mort en pêchant, plutôt que « faire sa hache » avec son parent :

Elle ne se fatigue pas de faire sa hache, moi si.
je la quittais. et la laissais faire.
cela un jour se retournerait contre elle.
et ferait enfin ma joie :
elle morte, j'irais jeune.
mais j'irais pêcher de mon vivant.⁴

A s'écarter de la famille, le narrateur s'écarte aussi du travail et de la respectabilité. Pour la figure parentale, cette décision ne peut que répéter à l'avenir les maux du passé, quand pour le narrateur la pêche est bien perçue comme une ouverture mystérieuse sur le temps. Pourtant l'apprentissage ne s'annonce pas comme ce à quoi on pourrait s'attendre. Certes il ne s'agit pas d'un jour tout à fait habituel, d'un *jour comme étant d'autre-s*, mais le *jour comme étant d'autre*, avec toute l'incertitude que cela suppose ; un jour « autre » qui ne pose pas un apprentissage fondamentalement opposé aux valeurs du monde que le narrateur évite.

Comme cela était annoncé par le narrateur, il échappe bien vite au cadre de la loi et trouve dans la pêche à la truite l'occasion de s'adonner au braconnage :

Je lui fis part de ma décision de me mettre à la pêche.
de me munir d'un permis pour prévenir toute infraction à la loi.
j'en suis coutumier, à tout le moins intérieurement.
[...]
J'ai trouvé dans le braconnage l'occasion rare en ce qui me concerne de m'échanger à d'autres corps.⁵

1 *Ibid.*, p. 15.

2 « Comme une mère s'humilie énorme humaine », *Devant le sel, op. cit.* p. 57.

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 16.

5 *Ibid.*, pp. 15 et 23.

Cependant cet écart n'éloigne pas tant le narrateur de la société qu'il ne lui permet d'y revenir différemment, par un détour. A travers l'illégalité et la corruption d'une certaine idée du respect de la nature, le narrateur en revient aux valeurs premières et constitutives de l'homme. Dans le miroir que lui tend la nature il se fait « enfin » prédateur, viril, autoritaire :

Truites magistrales qui firent le meilleur de mon éducation, comme identifier l'eau comme une réalité virile.

[...]

Dangerosité des venins, merveille dans la bourriche arrachée à son règne. Je suis l'entrepreneur mâcheur de leurs vies, grand retourneur de leurs nuques. Tout cela m'associait à la maison de violence, d'autorité et de charme où je pouvais entrer [...]¹

Dans cette prose Viarre a vu l'occasion de s'écarter du langage inouï de sa poésie, de cette langue de fête, pour exprimer dans une langue simple et quotidienne comme il peut être parfois difficile de résister aux miroirs du monde. *Un jour comme étant d'autre* nous montre non pas un refus des illusions mais l'indifférence d'un homme qui se change en prétention à se faire miroir par lui-même. Toutefois la signification de cette prose ne s'arrête pas à sa fin. Le détail étant synecdochique de tout dans l'œuvre, il nous faut prêter attention aux infimes événements qui constituent ce texte.

C) La pensée de l'habitation

Un jour comme étant d'autre n'est pas poétiquement du côté du sentir. Plutôt propose-t-il une métaphore de ce que peut être une expérience passée au crible de la réalité et de la pensée. Toute la poésie de Viarre, dans sa fragmentation, est une manière de chercher une unité perdue, de faire sentir au moyen du dire poétique l'inactualité indicible de Cela qui n'est pas. Sa condition d'être mortel limité par la langue l'oblige à s'approcher de l'Un, de l'inactuel, au moyen du fragmentaire, de l'actuel – ce qui est, ce qui se donne à voir. Quand il ne peut honorer l'inactualité qu'il sait vraie², il s'adonne au prosaïque comme on s'élancerait dans le monde pour en éprouver la matérialité la plus forte. « Inactualité proportionnelle à ce que tout ait un nom »³ : toutes les descriptions d'*Un jour comme étant d'autre* sont motivées par une nomination fondamentale. On se sert du miroir du monde, on remplit le monde d'objets illusoire comme si un surplus, comme un point de rupture, nous amenait à un recommencement, là où l'inactuel se donne. Dans la logique du monde, l'inactuel ne précède pas l'actuel ; tous deux sont une même chose. La nomination rappelle

1 *Ibid.*, pp. 23-24.

2 « 24. Je sais bien que cette inactualité, elle, n'est pas un mensonge », *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

3 *Ibid.*

ce pouvoir du regard ; puisque ce qui est ou n'est pas – lumière ou absence de lumière – ne se donne jamais qu'à travers le filtrage de l'œil, l'actuel et l'inactuel peuvent bien se confondre du fait que l'œil est tautologique :

ce n'est pas la lumière qui est tautologique, c'est l'œil.

C'est l'œil.

Le champ visuel du voyeur est angoissé parce que l'œil s'y entasse sur l'œil.

Et s'entassant il fonde. Sa petitesse.

Son obscénité.

L'œil entraîné entraîne.

Coopte.¹

Comme l'écrit Blanchot, voir ce n'est pas séparer irréversiblement l'actuel et l'inactuel, « c'est se servir de la séparation, non pas comme médiatrice, mais comme un moyen d'immédiation »². Voir dans le séparé, c'est aussi faire l'expérience de ce qui ne se donne pas à voir : « En ce sens, voir, c'est faire l'expérience du continu, et célébrer le soleil, c'est-à-dire, par-delà le soleil : l'Un. »³ C'est pourquoi le narrateur chez Viarre ne se refuse pas à nommer le monde qui l'entoure. Les objets sont l'« alibi » de la prose et ses « circonstances » inévitables ; ils servent autant qu'ils font subir leur implacable illusion :

Trites au plus. Trites véhémentes. Trites alibi. Trites circonstances qui prenaient figures de trites.

Dans le torrent je me suis organisé en orchestre à tout faire – à tout prendre.

J'en fus.

Je n'ai pas assez de mots, assez intacts, assez noirs, assez fermement et obstinément noirs pour remercier la prostitution du poisson.

difficulté et facilité.

l'animal est prostitué.

la lumière, l'éternité n'y suffirait pas à ce qu'elle se voit entièrement, est richissime.⁴

L'ambiguïté de la nature décrite dans ce texte vient de ce que les objets coopèrent au mensonge de l'illusion, en même temps qu'un doute effrayant et mystérieux – celui de la lumière – les occupe. Le jour, la lumière que l'on croit voir parce qu'elle éclaire les étants du monde ne se découvre pas et rend l'eau insondable, opaque, dont seul l'appât de la ligne parvient à percer « l'abdomen » comme « une joaillerie sur les eaux »⁵. La nuit, le secret de la lumière se fait encore plus pesant et découvre paradoxalement la transparence des eaux :

1 *Un jour comme étant d'autre, op. cit.*, p. 28.

2 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1969, p. 39.

3 *Ibid.*

4 *Un jour comme étant d'autre, op. cit.*, pp. 27-28.

5 *Ibid.*, p. 17.

Je pense combien la nuit qui prend sa faction est terrible et terrifiante pour les eaux courageuses qui se sont laissé le moins possible dépendre de leurs honneurs, de leur poissonnerie, de leur monde sectaire.

[...]

La transparence est trop grande des lieux où on somnole authentiquement – ouvertement.¹

Ce rapprochement tautologique du visible et de l'invisible peut apparaître comme une fantaisie, ou comme une insulte au regard de la poésie de Viarre qui ne s'écarterait à aucun prix de sa recherche véridique. Mais cet écart permet de communiquer, sur le plan de la langue et non plus sur le plan du sentir, le mystère de l'actuel et de l'inactuel. Et c'est en se servant de la logique de la prose bio-fictionnelle que Viarre peut penser ce mystère. Il le pense en dissociant paradoxalement pratique et pensée, vécu biographique et expérience de la pensée. Car la pêche est pour le narrateur une pratique multiple, qui peut être une chose différente en fonction du temps et de la situation du sujet :

Tout à la fois un art, une entreprise et un sport. entreprise avant de s'y rendre, sport quand on y est.

un art quand on y pense et quand on la pratique en pensée, avec un négligé pareil à celui du corps qui pratique.²

La confusion des temporalités est telle dans le texte qu'on ne sait plus ce qui distingue le présent de l'expérience de la pensée *a priori* ou *a posteriori*. Après avoir fait part de sa décision, le narrateur consulte un dépliant de l'office du tourisme : dans une logorrhée les informations s'entremêlent au savoir du sujet qui semble déjà tout connaître de la pêche. Plusieurs présents d'habitude montrent ce que le narrateur affectionne lors de la pêche, alors que la suite du texte nous fait considérer ce passage comme un égarement dans l'imagination :

Je replie le dépliant de l'office de tourisme et l'empoche.

je sors.

je vais à la rivière.

je me chausse en conséquence.³

Le texte entretient continuellement le brouillage entre pratique et pensée, entre expérience et art, ce qui marque une séparation entre le temps de l'écriture et le temps du vécu. Le monde ne parvient pas à réunir en un seul espace les deux activités. Il y a d'un côté le grand corps maladroit qui passe dans la lumière de l'eau, qui se « reproche assez le peu de compétence des outils [qu'il] emploie et que pourtant [il] affectionne », d'un autre il y a « l'ouïe symbolique et corrompue » et le « goût

1 *Ibid.*, p. 29.

2 *Ibid.*, p. 18.

3 *Ibid.*, p. 19.

pour la thaumaturgie trop velléitaire »¹ du passé que l'on considère rétro-activement comme la cause des empêchements présents. Le sujet est pris entre un vivre et un penser qui s'affrontent : la pratique de la pêche a-t-elle été vécue ou est-elle une pratique en pensée ? Le sujet ne pensait pas que l'errance que suppose la pêche était une véritablement perte de repères. Présent de l'expérience et présent de l'écriture se corrompent l'un l'autre et perdent la présence du narrateur. Même le passé ne parvient pas à le rattacher à un quelconque espace :

Le passé ne me revient pas. ne m'est jamais revenu. alors, on ne fait pas bonne figure.
Alors, on ne fait pas figure du tout.
on se nuit.
comme on nuirait à sa mère et à son père.
On s'achète un bout de pain comme un bout de présent.²

C'est là l'errance du poète qui ne trouve pas son logement sur la terre. Novalis écrit que

[c]elui qui considère la vie autrement que comme une *illusion se supprimant elle-même* est encore trop embarrassé dans la vie.
La vie ne doit pas être un roman que l'on nous donne mais que nous faisons.³

En cherchant à supprimer l'illusion en créant l'illusion, le sujet d'*Un jour comme étant d'autre* finit par perdre sa figure, celle que « les hommes portent [...] comme une petite vache » et dont « rien n'est moins mort, moins silencieux, moins suffisant »⁴. A travers la perte d'un lieu de parole – un déracinement, comme s'il s'était perdu dans la nature –, dans l'errance, sa voix est plus volubile que jamais ; elle désigne sans arrêt les objets du monde pour en montrer leur prégnance et leur absence tout à la fois :

Oreilles gelées. Pieds inaptés. Voix voilées.
Langue parlante dépenaillée.
femme. Détruite.
Autobus, autoroutes, constructions.
Autorités autoritaires.
Cheminots. Boulevard.
Terreur miradors terreur nostalgie.
Nostalgie.
Destin. Myriade. Maison.
Mutilé mains nulles moi lapin la hâte l'écluse.
Non, être blessé le taudis informe ce que le vent dans ce que nous sommes déserte⁵

1 *Ibid.*, p. 21.

2 *Ibid.*, pp. 21-22.

3 « Poéticisms », Novalis, *Le monde doit être romantisé*, Olivier Schefer (trad.), Paris, Allia, 2002, p. 74.

4 *Un jour comme étant d'autre*, *op. cit.*, p. 22.

5 *Ibid.*, p. 25.

Errer entre le monde, prendre la parole pour ne pas s'en détacher définitivement, c'est parler de l'habitation de l'homme, et non pas décrire les conditions présentes de l'habitation¹, le présent n'ayant aucun support. Les proses de Viarre montrent comme il est difficile pour le poète de penser le « faire bâtir », *Bauen* dirait Heidegger, de la poésie tout en pensant déjà l'habitation de l'homme. Comment penser l'action, le verbe qui offre les choses au monde, tout en pensant à ce qui devrait déjà être, mais qui ne le peut sans la précession du verbe ? Le faire habiter et l'habitation. Si les personnages de Viarre cherchent des caches – la voiture luxueuse et éclairée d'un cousin pour échapper à la nuit d'un individu douteux, la tente dont la présence est à peine prouvée, l'entre-deux d'une nuit transparente et d'un jour opaque –, c'est pour décider de leur place dans le monde. L'habitation chez Viarre est poétique parce qu'elle n'est pas décidée. Pour Heidegger, le poète n'habite pas mais il mesure la « Dimension », cet entre-deux situé entre le ciel et la terre, où le « “sur cette terre” et le “sous le ciel” [...] sont solidaires l'un de l'autre »². On ne prend pas pour mesure soit la terre soit le ciel, mais tous deux l'un dans l'autre, actualité et inactualité superposées. C'est pourquoi à nommer, à habiter l'illusion comme ses semblables tout en la désertant, le poète erre avec une parole qui actualise et dés-actualise ; il ne peut qu'être retranché du monde puisque sa parole ne décide jamais entre ce qui est et ce qui n'est pas :

Mais le poète ne décrit pas seulement, s'il est poète, l'apparence du ciel et de la terre. Chantant les aspects du ciel, le poète appelle ce qui, en se dévoilant, fait apparaître justement ce qui se cache, à savoir *comme* ce qui se cache. Du sein des apparences familières, le poète appelle cette chose étrangère où l'Invisible se délègue pour demeurer ce qu'il est : inconnu.³

C'est peut-être grâce à cette superposition du ciel et de la terre qu'est possible cette image de Reverdy, où la brique jetée au ciel précède la fondation au sol :

Le poète doit, pour bâtir son château, ne pas se soucier à l'avance s'il sera certain de la réussite de son entreprise ; il doit lancer une tuile au ciel, qu'elle tienne ou pas, puis encore une autre. Et si, par miracle, il arrive enfin qu'un toit luise à ses yeux éblouis, sous le soleil et sous la nuit, alors il sentira pousser les murs, et s'il lui arrive pouvoir un jour creuser des fondations, ce sera toujours et autant que possible sur du sable. Car ce n'est, au fond, que ça la poésie, du sable. Un sable, il est vrai, transmutable, par aventure en cristal. Et le désert, ce n'est aussi que du sable – du ciel et du sable.⁴

1 Heidegger, *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 226.

2 *Ibid.*, p. 237.

3 *Ibid.*, p. 240.

4 « Poésie à part échec du poète », *Cette émotion appelée poésie*, *op. cit.*, p. 101.

3.2. L'être

La question de l'être n'est pas séparée d'une recherche sur le langage et la mort. Tous deux sont des « facultés » de l'homme qui découvrent pour lui l'avoir-lieu de son être. Mais ce lieu, cette demeure ne lui apparaît jamais que négativement. Agamben rappelle les mots de Hegel selon qui l'homme est l'être négatif qui « “est ce qu'il n'est pas et n'est pas ce qu'il est” »¹. Cette lecture sur le mode négatif est la lecture métaphysique, qui de Hegel à Agamben, en passant par Heidegger et Levinas, s'appuie sur une certaine conception de l'ontologie. L'être, dans la conception occidentale, se donne comme un mystère que constituent le langage fait Verbe de Dieu, et la mort faite sacrifice de moi pour l'autre. La recherche induite implique de trouver ce qui dans le langage se rassemble comme ce qui n'est pas le langage, et dans la sollicitude pour la mort de trouver l'unique condition de l'unification de la psyché. Cette posture me rend responsable. Responsable de ma mort et de l'autre, en ceci que ma mort est un partage. Au cours de l'évolution de la question ontologique en Occident, l'être s'est partagé entre une conscience individuelle et une responsabilité de l'autre ; mon être propre dans sa finitude engage la reconnaissance de l'autre et de ses souffrances. Le mystère de l'être ne peut être levé dans la solitude. Pour l'approcher, le retranchement dans l'être doit s'accompagner d'une économie négative du don : de moi je donne tout à l'autre, y compris ce qu'il ne peut recevoir, ce qu'il ne peut voir, toucher et reconnaître. C'est en reconnaissant ce partage intime et impossible que je peux m'ouvrir au mystère de l'être, et c'est en l'exprimant poétiquement que je peux tenir dans le monde une posture éthique et politique lui étant fidèle. Car la responsabilité comme décision, acte ou *praxis* se porte au-delà de toute détermination théorique ou thématique, elle précède tout savoir. C'est « la condition d'une liberté pratique »² qui donne à vivre radicalement autrement que ne le font les miroirs, avec leur imposition du sens et de la représentation. Le geste poétique, tout en réalisant cette approche éthique, c'est-à-dire en faisant sentir ce qui dans la langue n'est pas la langue – le Dire sous le Dit –, donne à voir la tentative malheureuse de cette réalisation, l'incapacité de la langue à se défaire de son illusoire transivité. Au bord de sa disparition, la langue continue de montrer, de prouver, de matérialiser ce qui ne demande qu'à être dans son in-apparaître. C'est ce que l'œuvre de Viarre touche : le point de rupture du poétique où le langage se scinde et se manque.

1 Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, Paris, Bourgois, 1991, p. 15.

2 Jacques Derrida, *Donner la mort* in Jean-Michel Rabaté, Michael Wetzell, *L'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don. Colloque de Royaumont de décembre 1990*, Paris, Métailié-Transition, 1992, p. 32.

3.2.1. La responsabilité

Dans sa lecture des *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire* de Jan Patočka, Jacques Derrida souscrit à l'histoire de l'ontologie moderne qui y est présentée comme inséparable d'une responsabilité nouvelle de l'être. Jan Patočka dépeint une évolution philosophique incomplète de l'ontologie occidentale, dans laquelle la responsabilité de l'être est empêchée. En effet, pour Patočka l'ontologie moderne naît avec la pensée du *Phédon* où la psyché est présentée comme étant toujours-déjà responsable de sa propre mort, c'est-à-dire qu'à travers ce souci de sa propre mort la psyché s'individualise dès le départ. La philosophie de la mort n'est pas donnée après coup à la psyché, la « *melete tou thanatou* » est le premier et unique rapport à soi de l'être. En ce sens, le mystère avec lequel l'être naît, celui de sa mort, ne lui est pas donné par « autre chose » que lui-même. Ce premier bouleversement ontologique rend la psyché responsable et individuelle ; responsable d'elle-même, responsable de son propre secret. Comme l'écrit Derrida

[l]a psyché comme vie, comme souffle de la vie, comme *pneuma*, ne s'apparaît que depuis cette anticipation soucieuse du mourir. L'anticipation de cette veille ressemble déjà à un deuil par provision, à une veille comme veillée, à un *wake*.¹

La veille platonicienne serait un bouleversement ontologique car au contraire du mythe orgiaque ou démonique la responsabilité de la psyché ne lui est pas extérieure – comme un don – ou postérieure. Toutefois, la responsabilité de l'âme comme liberté et individualisation de l'homme qui succède à l'orgiaque ne se départit pas entièrement du mythe :

Mais cette veille qui marque l'événement d'un nouveau secret incorpore dans sa discipline le secret orgiaque qu'elle met en sommeil en le subordonnant. A cause de cette *incorporation* qui enveloppe le mystère démonique ou orgiaque, la philosophie reste, alors même qu'elle accède à la responsabilité, une sorte de thaumaturgie.²

Cette aporie du philosophique dans la pensée de l'être se retrouve, dans la généalogie de Patočka, dans le second revirement ontologique ; succède à l'incorporation le refoulement de cette incorporation. C'est le temps du christianisme où le secret porte le nom de *mysterium tremendum*³. Selon Patočka, l'incorporation qui a conservé l'idée de « “triomphe” » du « “soin authentique” »⁴ – qu'est le souci de l'âme pour la mort – sur la mort a été refoulé par le christianisme qui a fait du triomphe une hérésie. Par rapport au *mysterium tremendum*, la responsabilité de l'âme pour son secret – celui de son existence, de son être – est une hérésie et un repentir. Aujourd'hui, la civilisation technique ne répare pas cette aporie, et pour Patočka, le revirement n'étant pas

1 *Ibid.*, p. 23.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, pp. 27-28.

4 *Ibid.*, p. 23.

discipliné, le danger d'une nouvelle chute dans l'orgiasme est imminent. Le paradigme chrétien de l'approche ontologique de la vie, de l'approche du secret ou du mystère de l'être, est encore d'actualité selon Patočka et Derrida, dans nos sociétés techniques où la responsabilité de l'être est toujours plus une thaumaturgie qu'une philosophie :

La domination de la technique favorise l'irresponsabilité démonique [...], elle « nivelle » et neutralise la singularité irremplaçable ou mystérieuse du moi responsable. L'individualisme de cette civilisation technique repose sur la méconnaissance même du moi singulier. C'est un individualisme du *rôle* et non de la *personne*. Dans un autre langage, on dirait : individualisme du masque ou de la *persona*, du personnage et non de la personne.¹

Il n'est alors pas surprenant de constater cette marque de l'aporie chrétienne de l'ontologie dans l'écriture de Viarre. Précisément, la recherche du secret de l'être peut être sentie dans son œuvre comme un non-triomphe. A travers l'évocation d'une éducation chrétienne reniée, le poète se sert de la nomination religieuse pour exprimer un manque. Comme nous le verrons plus tard, toute la pensée de Viarre sur l'être n'est pas exactement liée à l'ontologie chrétienne, mais dans les pages où la religion est explicitement mentionnée, il semble que le poète veuille exprimer une sorte de déchirement intérieur, un dédoublement. Le vocabulaire chrétien consacré porte dans sa sémantique la marque d'une absence, d'un échec à l'endroit du mystère de l'être ; en l'exhibant, Viarre en montre son attachement (culturellement) forcé en même temps que sa dissociation. L'élément religieux lui apparaît comme l'image même de sa contradiction : on cherche à trouver le mot juste, à consacrer la parole qui tiendra en elle le secret, alors même que la langue figure un obstacle entre moi et cela que je recherche.

Viarre porte volontiers le masque de celui qui a échoué à trop croire la pensée chrétienne. La pratique de la pêche dans *Un jour comme étant d'autre* rappelle le narrateur à ses velléités. Il se fait juge de lui-même. Face au maniement concret des outils il s'avoue vaincu, ou plutôt avoue-t-il que sa manière – religieuse – de croire est vaincue :

Je me reproche assez le peu de compétence des outils que j'emploie que pourtant j'affectionne.
Mais n'ai-je pas été écimé, exacerbé à vouloir véhiculer ce saumon comme un prophète
l'oracle ?
A quel frai j'ai prétendu. à quel frai personnel ? L'odorat peu clair, l'ouïe symbolique et
corrompue. un goût pour la thaumaturgie trop velléitaire.
En somme, l'ensemble de mes sens trop endimanché.²

C'est le même portrait qu'il dépeint dans *June*, où est désarçonnée la croyance juvénile pour le péché personnel, pour le rôle de sa singularité dans le salut du monde. Mais lorsque le poète

1 *Ibid.*, p. 40.

2 *Un jour comme étant d'autre*, *op. cit.*, p. 21.

découvre que le secret du monde n'existe qu'à travers le secret de l'être, il est dit que la terre peut bien brûler et lui souffrir jusqu'à la mort ; rien n'y changera. Le salut pour lui n'est pas convaincant. Le secret de l'être ne se dévoile pas en tournant son espoir vers un donateur divin ou en partageant ce geste en se faisant messenger prophète :

J'ai cru qu'en décrivant le monde mot
à mot centimètre après centimètre centi-
litre par centilitre je le sauverais.
je le dénouerais d'avec sa faute d'avec
sa pesanteur j'ai cru. dans la thaumaturgie
de mon œil grand ouvert. j'ai cru que
des larmes retenues étaient de démiurge
et de meneur.¹

Malgré tout il reste sensible à la pensée apophatique², et le mystère de l'être lui apparaît dans tout ce qui se retire en s'exprimant, tout ce qui en tentant d'apparaître exprime son trop-plein de non-être. Ce réflexe de jeunesse est parfois une facilité d'écriture, mais une facilité en pensée, qui permet, en assumant l'inconséquence de la nomination au regard du poétique³, d'exprimer l'incompréhension face à une chose ou un phénomène *dans* la logique de l'illusion, et ce conformément au *have a rest* : on s'étonne simplement et communément devant le mystère, pour ne pas perdre son humanité, fût-elle illusion, miroir, masque, etc. Ce réflexe de pensée permet aussi à Viarre de se représenter, détournant l'imagerie du repentir et de la pénitence, comme le faible ou le blessé. Mais précisément, en ironisant sur ce rapprochement il fait de la faiblesse une contre-valeur de la société technique de laquelle il tire une force – singularité, hétérodoxie, apocryphe. L'ironie des *Descriptions du petit* informe cette *persona* de l'Occident chrétien ; le poète y a bien abandonné la figure du prophète pour préférer celle de l'hérétique, ou du moins du désaxé, de l'hétérodoxe :

Je ne me sens aucun talent parabolique. Ni prodigue, ni apôtre. Je suis du bord scandaleux donc apocryphe.⁴

Mais comme l'écrit Bataille au sujet des messes noires dans *La littérature et le mal*⁵, celles-ci ne sont pas purement négatives au sens où Dieu ne *serait pas*. Au contraire, les messes noires partent de Dieu pour le nier, si bien qu'il y a toujours une autorité suprême à contester, et inversement une autorité divine à réinstaurer. Lorsque Viarre se présente sous les traits d'une figure chrétienne, Dieu

1 *June ou la forêt qui commence, op. cit.*, p. 27.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 22.

3 Si le poétique apprend au poète que les mots ne sont que des tentatives vaines de percer la langue, cette nomination religieuse est complaisante envers l'illusion de la langue.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Op. cit.*

est blasphémé, on lui montre « [les] viscères »¹, et on détermine notre condition à partir du religieux, à partir de notre éloignement entre notre être et lui :

Je ne cache pas mes ascendances babéliques.
Quand je pense à ma déchéance je pense Babel.²

Le religieux n'est pas cela que Viarre nie, c'est cela qu'il conteste par l'ironie, par l'usage du masque et des miroirs. Il sait ce qu'il porte en son être, quelle logique a informé sa représentation de l'âme. C'est en se servant de cette illusion-ci qu'il porte haut la figure du faible – sa figure. Le religieux le mène sur la pente descendante, tout droit à la déchéance, là où le religieux recommence et se souvient du revirement génial évoqué par Patočka :

C'est-à-dire contraintes, religieuses
comme lait, verdure, noviciat
comme avoir été instruit avoir
été affamé.³

Parce que dans son approche du mystère le christianisme n'a pas toujours été alourdi par le dogme et l'Église, Viarre idéalise une genèse où la parole chrétienne est proche du mystère de l'être. Il y a eu un temps sans histoire de l'Église et des saints, un temps où l'obscurité du secret était plein :

Il faut faire son hagiographie
et puis la mettre à sac
la battre par K-O
recommencer tout
ceillères accrues.⁴

La religion a su nommer cela qui échappe à la vue et à la parole, elle a su s'approcher du tremblement de l'être⁵ :

c'est être : où la vie perceptible s'interrompt comme à l'orant⁶

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 67.

5 Le christianisme peut parfois se souvenir que Dieu, comme dans l'Ancien Testament, est ce phénomène de paroles que vit Abraham, et pas toujours la manifestation visible d'un interlocuteur, comme c'est le cas pour Moïse qui échange directement avec la divinité. Abraham ne manifeste la prégnance du Dieu qu'à travers ses actes humains – conquêtes, conversions, décisions politiques – quand Moïse, descendant de la montagne, porte sur lui la marque aveuglante de son échange avec Dieu qui *parle, signifie* presque indépendamment de lui. Le Pentateuque fonderait-il le dilemme du *faire* et du *porter* ? Homme *faisant*, bâtissant, créature *recevant* et répétant ; faire la parole du Dieu presque en silence en l'*écoutant*, ou répéter sa parole en la *montrant* – la laisser parler à notre place. Toujours est-il que la question du langage est de savoir ce qu'est le mot pour l'homme : propriété du Dehors ou du Dedans ?

6 *Restes noirs, op. cit.*, p. 54.

Viarre se raccroche volontiers à la religion lorsque les prétentions de celle-ci ne sont pas exacerbées. S'il détourne la figure du croyant, c'est parce que la religion, comme la société, est trop prise dans les miroirs. Parfois il se souvient de ce que peut être le vrai croyant, et il assume être *actuellement* un désenchanté ; celui qui par ennui, le plus grand maux contemporain pour Patočka, préfère croire en la technique du silex qu'en la lumière divine :

Je ne cherche pas la lumière
la native incapable insuffisante
toujours en tête je lui oppose
le silex
et la violence du lieu-dit : je suis ton
seul ressassement et j'ai le cœur
miraculeux de l'expulsé.¹

Cet aveu de faiblesse explique à lui seul pourquoi Viarre, dans le reste de son œuvre, s'éloigne de la religion. Jouer le jeu des miroirs c'est tenter une percée, c'est retourner la logique de la langue et du monde contre eux-mêmes, c'est éprouver l'entour :

Aussi j'ai intériorisé ma foi, au moins ma religiosité. Pour éprouver ces murs cliniques et cliniciens.
Je suis devenu ce temple improbable.²

Viarre, conformément à sa véritable situation, celle d'inadapté au monde du travail, va dans le sens de sa faiblesse, s'enfonce dans l'illusion pour déjouer l'ontologie contemporaine qui cache l'être dans la figure de la force. Pour Patočka, l'inauthentique, l'ennui, la technique et l'individualisme relèvent d'une « "métaphysique de la force" », force qui « est devenue la figure moderne de l'être. L'être s'[étant] laissé déterminer comme une force calculable et l'homme, au lieu de se rapporter à l'être *caché sous* cette figure de la force, se représent[ant] lui-même comme puissance quantifiable »³. En allant à l'opposé de la force, Viarre procède d'un retournement qui selon Derrida ne serait pas sans rapport avec la logique du secret : la dissimulation inauthentique dissimule la dissimulation authentique « par le simple geste qui consiste à l'exposer ou à l'exhiber, à voir pour voir ou à faire voir pour voir (définition heideggerienne de la "curiosité") »⁴. Par là Viarre se fait poète en délaissant le miracle abîmé par des siècles d'illusion. Il lui préfère « l'embarcation incarnée / [...] qui ne connaît pas le miracle / mais les cordes et les mots / pour convaincre les cordes »⁵. Il abandonne la liturgie devenue cette « litière vraiment courageuse », pour aller à ce

1 *Devant le sel, op. cit.*, p. 21.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 35.

3 *Donner la mort, op. cit.*, p. 42.

4 *Ibid.*, p. 43.

5 *Devant le sel, op. cit.*, p. 33.

« feu émasculé »¹, ce feu de la parole recommencée, comme « Aux Evangiles [où] on se tait / comme feu devant autodidacte / comme autodidacte devant feu compulsé congédié / noir »². Passer par le religieux est une façon pour Viarre d’user un ancien réflexe de pensée vis-à-vis de l’être. Il espère passer de la question du qui à la question du quoi : « Qui parle ? Quel rentrement / du rentrement / qui a dehors des lances. »³ Mais ce *passage* ne se débarrassera jamais totalement de la religiosité. Comme il l’écrit lui-même : « Recouvert on l’est du vagin / toute la journée. / Pas du tout de Dieu »⁴, mais cela qui nous recouvre nous a laissé un souvenir du divin : « Comme une mère s’humilie énorme humaine / quand elle retourne au monde heureuse lamentable / elle est passée par le divin sans s’arrêter / comme un passeur que se terrer rend diurne. »⁵ L’hérédité nous a laissé l’échec de la religion, son incapacité à nous fixer dans le divin. Avec un tel bagage, pourquoi croire en la force de l’homme et jouer de cette illusion ? Viarre choisit d’emblée d’assumer sa condition d’homme faible.

3.2.2. La responsabilité de l’autre : aimer et mourir

Si l’on peut avancer que la posture de Viarre est bien une réaction à un paradigme chrétien intériorisé, c’est parce qu’un autre aspect de la responsabilité ontologique correspond à sa poétique. La responsabilité du *mysterium tremendum* n’est pas seulement une attention et une anticipation de la mort, elle est un don en ceci que la mort pensée par la langue est un partage. Responsabilité, langue et mort forment l’économie du don. Dans cette économie mon rapport à l’autre est multiple. Soit l’autre est transcendance, autrement dit tout-autre, comme l’écrit Derrida :

[L]a responsabilité provient d’un don reçu de l’autre, de celui qui, dans sa transcendance absolue, me voit sans que je le voie, me tient dans sa main en me restant inaccessible.⁶

Soit il est l’autre en tant qu’ami, figure amicale et aimée, en qui je reconnais mon semblable ou mon prochain, comme le conçoit Levinas :

C’est d’abord parce que *l’autre* est mortel que ma responsabilité est singulière et « incessible » : « C’est de la mort de l’autre que je suis responsable au point de m’inclure dans la mort. Ce qui se montre peut-être dans une proposition plus acceptable : “Je suis responsable de l’autre en tant qu’il est mortel”. La mort de l’autre, c’est là la mort première. »⁷

1 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 26.

2 *Ibid.*, p. 51.

3 *Finir erre, op. cit.*, p. 18.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 57.

6 *Donner la mort, op. cit.*, p. 44.

7 *Œuvres complètes*, cité dans *ibid.*, p. 50

Cette responsabilité conçue comme don est primordiale dans la conception de l'être puisqu'elle prend en compte « l'unicité, la singularité irremplaçable du moi »¹. Face à ma propre mort je suis le seul responsable, et c'est grâce à cette irremplaçabilité que ma relation à l'autre a à voir avec ce qui m'est fondamentalement le plus propre. Ma mort ne regarde que moi, ainsi en va-t-il également de la mort de l'autre :

Parce que je ne peux pas prendre sa mort à l'autre qui ne peut pas me la prendre en retour, il revient à chacun de prendre sa propre mort *sur* soi. Chacun doit assumer, et c'est la liberté, et c'est la responsabilité, sa propre mort, à savoir la seule chose au monde que personne ne peut *ni donner ni prendre*.²

Mais justement, et c'est la conception de Levinas, ma responsabilité ne prend son sens que parce que je reconnais l'être mortel qu'est l'autre ; je ne me sens responsable de ma mort que parce que je vois que l'autre est responsable de lui-même. Dès lors je suis responsable de la mort de l'autre en ceci que sa mort m'est étrangère. Je ne peux pas reconnaître l'autre comme étant moi-même, comme étant seul responsable de sa mort ; je me dois d'être tout aussi responsable que lui de sa propre mort. C'est pourquoi en reconnaissant que je ne peux pas mourir à la place d'autrui je peux mourir pour lui, en me sacrifiant. Car mourir pour l'autre – lui donner un peu de répit, mais pas l'immortalité –, c'est me rapporter à ma responsabilité première : je suis le seul qui puisse mourir à la place de l'autre. C'est cet échange de lieu qui nous amène au poétique. Dans le poème, en tant que poète, Viarre peut prendre en charge la mort de l'autre en disant « Je meurs »³. En anticipant sa propre mort, le poète apprend à l'ami qui lui survit à *vivre* sa mort. Le poète crée dans le poème un lien des plus intimes entre lui et l'autre, en *mentant*. Car si le poète ne peut pas mourir au présent, le fait est qu'en proclamant « Je meurs » avant de mourir produit un effet retro-actif qui, une fois le poète mort, réussit l'exploit de le rapprocher, lui et l'autre, à l'endroit de ce *Je* à la fois plein et vide, anonyme et identifiable. Au sujet du « Je meurs », Jankélévitch écrivait :

[L]a mort n'est rien pour moi, la mort n'est jamais présente pour moi ! Non, jamais personne n'est concerné, ni avant (car la mort, par hypothèse, n'est pas encore advenue) ni après (car il n'y a plus personne que la mort concernerait). Ce que Jean Cassou exprimait en disant : Personne ne peut dire « je meurs » ; celui qui le dit est bien vivant et se dément lui-même en parlant, puisqu'il parle. Les autres, autour de moi, meurent sans doute ; mais moi, pour moi-même, je ne meurs jamais.⁴

1 *Ibid.*, p. 45.

2 *Ibid.*, p. 48.

3 C'est également le cas de la préoccupation socratique pour la mort que relève Catherine Malabou. Selon ses propres termes Socrate est « déjà mort » dans le passage 64a du *Phédon* : « “Il y a bien des chances, dit Socrate à Cébès, que pour tous ceux qui, au sens droit du terme, s'attachent éventuellement à la philosophie, les autres hommes ne s'aperçoivent pas qu'ils n'ont, ces gens-là, d'autre occupation que de mourir et d'être morts.” [...] [Socrate] expose ici cette sorte de chantage ontologique fondamental auquel est soumis le philosophe : pour être, meurs vivant » ; Catherine Malabou, « A quoi bon économiser la vie lorsqu'il n'en reste plus », *ibid.*, p. 112.

4 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1977, p. 270.

Et c'est parce que la proclamation d'un *Je meurs* est impossible, est mensonge, qu'une vérité s'installe entre moi et l'autre, mais moi depuis la mort et l'autre depuis la vie. Jankélévitch écrivait encore :

[L]a mort n'est pas à proprement parler une expérience que je désespérerais de vous transmettre : elle est bien plutôt ce que personne n'a jamais éprouvé, ce dont personne n'a jamais goûté la saveur, ni a fortiori ne peut imaginer la tonalité qualitative. *Si l'intuition de la qualité est incommunicable, c'est parce que je ne puis faire à personne la confiance du secret unique que je détiens. Mais personne ne détient le secret de la mort.*¹

Nous dirons que le poète consent à mentir, et qu'étant plus que conscient du secret – il le ressent dans sa chair, il le porte sa vie durant –, il sait que sa parole ne croit pas en la *possession* du secret – elle ne le *détient* pas –, mais plutôt ouvre-t-elle l'autre sur la mort *en général*. Parce que celui qui proclame « Je meurs » finit bien par mourir en ayant laissé derrière lui cette parole, celui qui la reçoit apprend qu'un autre fut responsable de lui, et qu'ainsi il est sans doute lui-même responsable d'un autre. La responsabilité de la mort est un don *du poème*. Être responsable de l'autre c'est le lui faire comprendre une fois que je suis mort, et c'est lui donner une ouverture – une lecture différente – de *ma* mort qui était un peu la sienne, puisque ma responsabilité m'a poussé à lier ma mort et la sienne – m'a poussé à croire en la rencontre. C'est bien pourquoi l'autre *lit* ma vie comme personne ne pouvait le faire de mon vivant, pas même moi, une fois que je suis mort :

Il est vrai que le génie lui-même au moment où il vit sa vie brève, n'en prévoit pas forcément la brièveté : c'est après coup et au futur antérieur, pour les autres, en un mot, pour la seule surconscience et pour les seuls survivants, que la vie brève aura été brève... Mais cela, les témoins et biographes ne le sauront que rétrospectivement ! Tant que le vivant est en vie, il ne sait pas encore que sa vie sera brève : la vie, pour le vivant, est ce qu'elle est, ni brève ni longue ; et quand la mort précoce, prématurément survenue, a enfin scellé la brièveté de la vie brève, quand la vie brève s'est décidément avérée être brève, il n'y a plus de vivant pour en prendre conscience... Et cependant tout se passe comme si la courte vie du génie devait en peu d'années accomplir l'œuvre d'une longue carrière [...] ²

Par le poème où est retranscrite mon expérience de la responsabilité de l'autre, j'apprends à l'autre à me lire, et à lire en général la vie des autres comme il lirait *à sa façon* sa propre vie. Le poème n'impose pas, il ouvre. Simone Weil l'écrit en ces termes, bien qu'il s'agit pour elle d'un « dialogue de sourds ». Mais précisément, ce dialogue induit par le poème ne peut être que sourd puisque le poète et le lecteur ne sont jamais contemporains l'un de l'autre, ils ne partagent pas le *même moment* :

1 *Ibid.*, p. 88. Nous soulignons.

2 *Ibid.*, p. 97.

Chaque être crie en silence pour être lu autrement.

On lit, mais aussi *on est lu* par autrui. Interférences de ces lectures. Forcer quelqu'un à se lire soi-même comme on le lit (esclavage). Forcer les autres à vous lire comme on se lit soi-même (conquête). Mécanisme. Le plus souvent, dialogue de sourds.¹

L'autre peut apprendre de ma mort car le poème lui lègue une parole – une voix, dirait Agamben – qui lui est intimement connue : « [L]a voix est une mort qui conserve et se souvient du vivant comme mort, et en même temps, elle est immédiatement trace et mémoire de la mort. »² C'est parce que le discours du poème est renouvelable par les lecteurs subjectivés par lui qu'une rencontre est possible entre leur propre secret et la *voix de la mort* que tout un chacun est disposé à porter, qui est contenue comme souvenir dans le poème et transmissible par lui. A travers la compassion, face à la souffrance ou l'adéquation, face à la joie, le lecteur rencontre le poète là où l'écho de la mort se produit, écho d'un souvenir qui est déjà celui du lecteur :

L'idée d'une « voix de la mort » comme langage naturel originel se trouve déjà dans *l'Abhandlung* de Herder sur l'origine du langage (1792), à laquelle songeait, sans doute, Hegel en écrivant le passage sur la voix dans les leçons de 1805-1806. « Qui – écrit Herder – devant un torturé qui souffre et hurle, devant un mourant qui se plaint, ou même une bête qui gémit, lorsque toute la machine vivante souffre, ne sent pas ce *Ah* lui pénétrer le cœur ?... L'horreur et la souffrance et la destruction : le son de la mort résonne (*der Todeston tönet*). Tel est ce qui nous lie au langage naturel ! »³

Responsable de ma propre mort, je meurs à *mon endroit* pourrait-on dire, mais je peux aussi mourir à *l'endroit de l'autre* en réalisant purement ma responsabilité de lui. C'est comme emporter quelque chose de l'autre dans ma mort, tandis que lui me regarde emporter quelque chose lui ayant trait mais ne provenant pas de lui. C'est comme si par un effet d'optique, la responsabilité et la mort pouvaient être chez l'autre comme chez moi en même temps qu'*entre nous deux*. Et le poème est justement cet espace qui permet d'éprouver cette responsabilité.

Se substituer à l'autre dans la mort, provisoirement, l'autre n'étant pas immortel, ou voir l'autre mourir avant moi, c'est faire l'expérience de l'asynchronie de la vie. Je peux reconnaître le visage de l'autre, mais parce que le souffle de vie qui l'anime est déterminé par sa finitude m'étant totalement étrangère, je ne saisis jamais complètement l'être de l'autre. C'est le sens du mot de Montaigne, « amis il n'y a nul amis » ; « [n]i synchronie ni symétrie. Comme si les amis n'étaient jamais des contemporains »⁴. Mais il semblerait que le poème soit l'un des rares lieux qui produit de la cohérence entre asynchronie et synchronie. Avec le poème je peux rencontrer ce qui n'est pas là et connaître ce qui n'est pas moi. Car le don me sort de ma responsabilité cloisonnée et tend à la

1 *La pesanteur et la grâce, op. cit.*, pp. 152-153.

2 *Le langage et la mort, op. cit.*, p. 88.

3 *Ibid.*, p. 94.

4 *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 204.

relation ; il y a relation et responsabilité entre moi et l'autre parce qu'il y a langage. En effet, parler, entrer dans le langage, c'est abandonner sa liberté et sa singularité, c'est partager avec l'autre son éthique. L'économie du don devient alors paradoxale puisque ma responsabilité m'enjoint à parler – à l'autre –, et mon éthique m'enjoint à faire silence pour conserver le secret, le mystère de mon être :

Apories de la responsabilité : on risque toujours de ne pas pouvoir accéder, pour le *former*, à un concept de la responsabilité. Car la responsabilité (on n'ose plus dire le concept universel de responsabilité) exige à la fois le compte rendu, le répondre-de-soi en général, du général et devant la généralité, donc la substitution, et d'autre part, l'unicité, la singularité absolue, donc la non-substitution, la non-répétition, le silence et le secret. L'éthique m'entraîne dans la substitution, comme le fait la parole.¹

Mais c'est à travers le poème que le paradoxe du silence et de la parole peut être dépassé. Le poème, cette clairière où la créature s'apparaît comme telle – en termes celaniens –, comme être de son et de silence. Viarre sait cela :

Et cela tire sa prairie inaccessible émue
c'est créature
le geste est génial.²

Reconnaître la mort de l'autre c'est le rejoindre dans toute sa « différence douloureuse / comme un truisme »³. C'est le rejoindre dans le poème, en perçant la langue pour se placer sur le sentir, parce « qu'on n'a pas le mot / cela arrive comme une chose »⁴. Le *tir de barrage* entre moi et le monde existe aussi entre moi et l'autre, et la totalité cherchée, la vérité de l'Un, c'est l'union entre moi, l'autre et le monde. En prenant la parole, en constituant son monde d'errance, le poète crée un lieu depuis lequel le silence de l'autre, du lecteur qui ne lui est pas actuel, l'appelle. Édouard Glissant voit dans ce détour une nécessité du poétique :

Vous n'embrassez pas la relation (niée ou victorieuse) de la totalité à elle-même. Vous ne cessez de vouloir être *regard constitutif* du monde. C'est comme une barrière que vous dressez entre le corps du monde et vous. (Et à le dire, je me porte moi-même « en-avant » de ma réalité, en déséquilibre, seul confronté à cette diction, là où j'eusse dû agir ma naissance au monde. Mais le dire, c'est essayer une autre relation, un relais nouveau : c'est être *touché* par vous, et peut-être consentir. On n'échappe pas à l'autre.) Votre abstraction dévie, elle série à partir d'une absence. Votre ouvrage est parfait : il oblitère, une fois de plus.⁵

A travers le poème Viarre prend en charge la mort de l'autre, en le prévenant :

1 *Ibid.*, p. 62.

2 *Échéances du mort*, *op. cit.*, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Bâillon clair*, *ibid.*, p. 102.

5 Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1969, p. 17.

De ta mort à ta mort
braque ta pesanteur
c'est l'éclairage.¹

Sa prévenance est celle de l'amour. En tant que mortel l'homme est responsable comme l'écrit Derrida, et non ajouterons qu'en tant qu'il aime il est aussi responsable. La responsabilité comme amour de l'autre est le sacrifice poétique de Viarre ; toute sa vie qui est aussi toute son œuvre est ce geste de prise en charge passionnée de l'autre :

D'aller à vie à mort
de finir
de finir de prévenir d'aimer.²

Le poème entraîne inexorablement le poète vers sa mort, pour montrer à l'autre comment elle peut être *à la fin* et *pendant* – pendant l'œuvre. Il y a bien sacrifice parce qu'il meurt avant l'autre, mais aussi parce qu'il sacrifie à l'autre ce qu'il aime et ce qu'ils partagent tous deux : le langage. Comme Derrida le relève dans sa lecture de Kierkegaard, le sacrifice, notamment celui d'Abraham, n'a pas de sens s'il est la mise à mort d'une chose que l'on hait. Il faut sacrifier ce que l'on aime. « Je ne peux répondre de l'un (ou à l'Un), c'est-à-dire à l'autre qu'en lui sacrifiant l'autre. Je ne suis responsable devant l'un (c'est-à-dire l'autre) qu'en manquant à mes responsabilités devant tous les autres, devant la généralité de l'éthique ou de la politique. »³ Pour Viarre, il semble que l'Un soit le langage, et qu'en le sacrifiant à l'autre, il emporte un peu de l'autre dans sa mort. Le poème sauve autant qu'il blesse celui qui le rencontre. Le poème est le lieu de la reconnaissance du visage de l'autre, dans l'amour :

Visage que je tiens visage et le passage
si je le baise et comme c'est très haut
le visage quelconque
où la hauteur se donne donne.⁴

Tout un chacun, cet anonyme, ce « témoin »⁵ de la mort du poète, apparaît d'avance dans le poème, il devance la création du livre. Le poème découvre le visage dans son authenticité, il le sent, c'est-à-dire qu'il le voit avec ses yeux inhumains. Regard de parole et de sentir, qui découvre la créature derrière l'homme :

1 *Devant le sel, op. cit.*, p. 26.

2 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 80.

3 *Donner la mort, op. cit.*, p. 64.

4 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 54.

5 « Bourrasque ce corps / des pertes on n'attend pas / il y a il y a / des témoins de tout ça / non n'entre pas entre », *ibid.*, p. 61.

Le visage déjà passé
créaturé c'est créature
et miracle et de le baiser
ma liberté.¹

Mais cette rencontre n'est pas pure transcendance, ce n'est jamais que ce qu'il reste de la parole du poète – un discours – qui suscite et rencontre l'autre. Le poète erre, isolé de son côté du monde. C'est pourquoi le poème est aussi cruauté. Ce qui perce dans la langue, ce qui sous le corps « rue »² et veut sortir se cogne toujours aux parois, aux limites :

Sortis auront les mots bouchers
de bouches ils sont les hommes
et les mots avec dire de la mort.³

Ces visages qu'on aime, immanquablement sont bloqués dans leur apparaître humain, leur décevant apparaître :

Diront diront assez
la route parcourue
les rets la stupidité du visage.⁴

Parce qu'*en dessous* de l'apparaître, l'œil du poète est faible et inutile. Sa parole atteint l'authenticité et l'inactualité de l'autre, mais il n'en voit rien, n'en connaît rien. La seule condition pour s'approcher de ce geste poétique c'est de perdre la vue *ici*⁵, à l'endroit du poème. Glissant le formule ainsi :

Il n'y a pas un mot qui dévoile, il y a une parole qui tâche à préserver les choses de leur fin, c'est-à-dire de leur immédiateté, c'est-à-dire de leur solitude. La mort comme clarté sûre paraît le seul moment où l'évident rejoint pleinement le trouble, où l'être enfin peut saisir l'autre : la durée y comprend l'instant, et c'est là le « Temple du Temps, qu'un seul soupir résume ».⁶

Dans la responsabilité de la mort exprimée poétiquement, l'évident et le trouble se rejoignent, les mots du poète le mènent à la mort, lui font connaître son désir de rencontrer l'autre, tandis que sa parole qui demeure dans le poème va seule dévoiler – mais à qui ? aux yeux de qui ? de quoi ? – l'authenticité de l'être de l'autre. Et cela parce que le poème dit combien la mort rapproche les hommes et les tient dans leur isolement. Chacun dans son habitat poétique est coincé, et mesure sa

1 *Ibid.*, p. 64.

2 « Parler d'impondérable mort / parler systématiquement / à quelqu'un à quelque chose / à tout de lui qui rue », *ibid.*, p. 50.

3 *Ibid.*, p. 59.

4 *Ibid.*, p. 58.

5 *Ibid.*, p. 71.

6 *L'intention poétique, op. cit.*, pp. 71-72.

vie à tout ce qu'il y a non pas au-delà mais *ici*. L'ici devient le lieu du poème où s'exprime la possibilité de crever le plafond après ma mort :

Étonné du dur toit
d'en procéder
comme à l'envers
comme les souches
comme au péril de cette vie
chue.¹

On y procède à *l'envers*, en faisant se rencontrer les contraires, en croyant en l'impossible de la langue. Dans la maison on réinvente la pesanteur. Le ciel n'est plus une mesure. On chute depuis le bas, et on défigure l'amour pour ne pas s'enfoncer dans un dévoilement illusoire. On ne peut pas connaître de son vivant le dévoilement, la transcendance, et on sait aussi qu'il est inutile d'adorer, de célébrer l'autre, le visage aimé :

Au sang la visibilité et la chute
et qu'un rateau l'atteint qui dépossède le
visage et le donne aux guêpes.²

Le poème est le lieu où le mystère de l'être motive la mutilation de l'étant, de l'apparaître. Dans la maison du poème on « retourne [la] mâchoire / par l'affection »³, on blesse pour ne pas croire en l'illusion :

La hache interrompt le plaisir de l'arbre
pour l'empêcher de succéder au ciel
la hache invente la passion.⁴

Dans le poème on suscite le véritable amour :

21. L'amour réalise le plus grand écart à l'espèce.⁵

On n'y fait tourner que la proximité des semblables, de moi et de l'autre : « Proximité d'aller à cette mort par cette mort. »⁶ C'est faire l'expérience la plus authentique possible pour l'homme du mystère de l'être. *Être* est une proximité dans la distance, dans la distance entre actualité et inactualité que seul le poème peut rapprocher :

1 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 45.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 *Ibid.*, p. 21.

4 *Ibid.*, p. 35.

5 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

6 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 40.

23. La distance qu'être est mettre avec l'unanimité d'aucune sorte⁷

Dans le poème le poète ne rencontre l'autre qu'à travers le souvenir qu'il laisse, sa parole : « La parole est le lieu, et la poésie tout ensemble "route d'exil et d'alliance". L'un, dérouté du monde, s'acharne dans l'écho de son nom. »² L'unanimité n'est jamais que dans la méconnaissance qu'en a le poète – mais il y croit, il espère. Il persévère à errer, à se heurter aux parois, au toit de sa maison, pour « se suivre [...] s'en vouloir / comme un chien fait de l'os » en l'honneur de « Cette chose cruelle et très noire »³. Il aime de mourir, il meurt d'aimer, il se donne les moyens de dépasser le toit à travers ce que l'autre fera de la parole qui reste, puisque lui le poète s'est arrêté de parler :

Ce que tu ne rejoins pas dans le corps
s'en fut
verticalement.

*

Ce qui est mutilé

au moins quelque chose
monte de lui-même.⁴

L'amour est « l'acte unique / de se faire de se défaire »⁵. Le poète est créateur du poème, maître de son destin : parce qu'il aime il « bouche » le cœur, il met au monde la puissance cachée de la *distance* à faire et défaire l'être, à se montrer dans les mots, à disparaître dans la parole :

Mais boucher la distance
boucher le cœur
comme on confie à
la distance et au cœur
l'acte unique
de se faire de se défaire.⁶

Le poème est ce lieu paradoxal de vie et de mort, de solitude et de communauté où la responsabilité dans toute sa tension nous apparaît :

Trois fois l'œuvre concerne. En ce qu'elle est pulsion d'un groupe d'hommes : communauté ; en ce qu'elle se noue au vœu d'un homme : intention ; en ce qu'elle est ouvrage et drame d'humanité qui continue ici : relation.⁷

⁷ *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

² *L'intention poétique, op. cit.*, p. 120.

³ *Échéances du mort, op. cit.*, p. 69.

⁴ *Bâillon clair, ibid.*, pp. 96 et 97.

⁵ *Échéances du mort, op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*

⁷ *L'intention poétique, op. cit.*, p. 24.

Pour Viarre le poème est bien ce partage de tous les hommes, celui du mystère de la langue, de la mort, de notre responsabilité et de l'être – fragmentation de l'Un. Son intention – poétique – et d'y survivre, de donner à l'autre, à travers la mort, un parcours, une méthode inimitable car personnel d'approcher l'authenticité de l'homme. La relation est cette rencontre après la mort que le poète entrevoit et prépare. « L'amour popularise la personnalité – Il rend les individualités *transmissibles* et *compréhensibles* (Intelligence de l'amour) »¹ écrivait Novalis, parce que l'amour de l'autre, conscient de la singularité de la mort, rapproche les hommes dans le partage d'une même condition. Tous partagent une langue qu'ils subissent, tous partagent leur isolement, leur responsabilité, mais parce qu'ils peuvent reconnaître la mort des uns et des autres, parce qu'ils peuvent s'aimer, ils peuvent approcher un peu de la vérité de l'être. L'amour du poème qui passe par la mort du poète rapproche l'autre de la vérité de l'être du poète, et du même coup de la sienne propre :

La poésie est la puissance fondamentale de l'habitation humaine. Mais à aucun moment l'homme ne peut (*vermag*) être poète, si ce n'est dans la mesure où son être est transproprié à ce qui soi-même aime (*mag*) l'homme et, pour cette raison, main-tient (*braucht*) son être. Suivant la mesure de cette transpropriation, la poésie est véritable ou non.²

« Très sain qui peut garder le mort. / Très sain – très seul »³ ; la référence à Giovannoni montre cette attention à l'autre, à sa mort et à la mienne. Le poète, en poétisant, *garde le mort*, il anticipe la mort et enferme dans son discours, à jamais pourrait-on dire, l'actualité de cette mort. Parce que le poème est toujours-déjà la remémoration-anticipation de la mort, comme

la musique éloignée du poème et le
poème de l'étendue de soi-même
il y a sa propre mort – point⁴

Anticiper la mort de l'autre, et par là anticiper sa propre mort dans le poème, c'est pour le poète faire un sacrifice ; c'est se sacrifier d'avance en ne voulant pas *voir* la mort de l'autre, mais en la devançant de la sienne, et c'est se sacrifier dans la langue en allant jusqu'au bout de son incapacité à transpercer le réel, à transcender l'apparoir du monde. Faire acte poétique c'est transcender dans la postérité – c'est ne pas voir qu'on *peut* réussir à toucher l'autre. Comme l'écrit Kierkegaard à propos du sacrifice, le moment de sa réalisation est folie⁵. Mais une telle expérience est-elle communicable ? Comme la mort, elle emporte le témoignage. Une telle expérience est encore pour nous, vivants et lecteurs, *secrète*. Comme pour le *mysterium tremendum*, le tremblement n'est pas

1 « Poéticisms », *Le monde doit être romantisé, op. cit.*, p. 39.

2 Heidegger, *Essais et conférences, op. cit.*, p. 244.

3 *Finir erre, op. cit.*, p. 23.

4 Guy Viarre, *Le moins du monde*, Montpellier, Grèges, 2009, p. 11.

5 *Donner la mort, op. cit.*, p. 66.

toujours une angoisse, une peur, il peut être doux, léger, un frissonnement « épiphénoménal » : « [C]ela prépare plutôt que cela ne suit l'événement. »¹ Il n'y a pas de véritable révélation, d'ouverture à un moment donné. Le poète passe sa vie à se préparer et quand il croit que l'événement ultime advient, aucune parole ne peut affirmer, pour nous, s'il se préparait une ultime fois ou non. La continuité infinie de l'expérience de la mort et de la responsabilité déconcerte. La mort emporte moins le secret qu'elle n'entretient son infinitude ; en ce sens un mort est immortel (ou infini), se confondant avec la masse du secret, de tous les morts, de toute la mort. La poésie de Viarre est le témoignage d'une préparation singulière à l'événement ultime de la mort. Son geste ultime, qui aurait été d'après un témoignage de Demangeot d'écrire *depuis la mort* – on a retrouvé auprès de son corps inanimé une feuille manuscrite souillée –, a été la folie – la décision – de faire re-venir une parole de là où la parole n'est pas. Mais comme le dit Kierkegaard, on ne peut pas comprendre la décision du sacrifice, on ne peut pas comprendre le geste d'Abraham de sacrifier son fils :

Mais qu'est-ce que partager un secret ? Ce n'est pas savoir ce que l'autre sait, ici, puisque Abraham ne sait rien. Ce n'est pas partager sa foi, car celle-ci doit rester un mouvement de la singularité absolue [...] Partager un secret, ce n'est pas savoir ou rompre le secret, c'est partager on ne sait quoi : rien qu'on sache, rien qu'on puisse déterminer.²

C'est pourquoi le sacrifice du poète provient d'un non-savoir, et d'un partage obscur, ne réalisant la relation entre lui et l'autre qu'à l'endroit de la mort, qu'à partir d'une asynchronie ; lui mort, l'autre – lecteur – vivant.

du chant la forclusion fut telle est allé à elle

il demeure une mâchoire elle est pour
l'ignorance³

Le poème comporte toujours-déjà la trace de la mort parce qu'il est ignorance, il est cette répétition inlassable et tautologique d'un geste circulaire ; faire tourner la mâchoire, la « gueule », l'apparoir sous le toit de notre logement poétique sur cette terre. L'acte poétique pour Viarre est dès lors un heureux événement – de savoir qu'en allant au-delà de lui-même, dans la postérité, il rencontrera l'autre – et une blessure entretenue, puisque de son vivant il commerce avec cette langue frauduleuse et impuissante qui ne rencontre rien. Le poète le sait : « tu ne / reviendras jamais de toi à ta mort le sans sagesse. »⁴ Entre non-savoir et sagesse, il y a le point de rupture de la mort qui ne

1 *Ibid.*, p. 56.

2 *Ibid.*, pp. 77-78.

3 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 55.

se franchit qu'en un seul sens. D'où une souffrance qu'il exprime parfois amèrement, en disant comment le mort qu'il est et le mort qu'est l'autre sont toujours séparés, dans leur vie et dans leur parole :

Parole du cadavre qui nous trouve (pas à qui parler, du tout) : « *J'ai horreur de la vie. J'en ai horreur et vous en avez horreur* (Répondre ne nous appartient pas.) *Je vous ai en horreur, et vous vous avez en horreur.* » (A nous rien, de dire : mais qu'il est celui qui sépare).¹

Mais c'est parce que la distance entre moi et l'autre est une manière de préparer la rencontre dans la mort – de l'un de nous deux – qu'elle est insurmontable. Pourtant, malgré la souffrance et la haine, le sentiment d'être trahi – par la langue –, l'espoir d'une rencontre s'immisce dans chaque poème. Le « secret qui n'est secret de rien et un partage qui ne partage rien » est « la vérité secrète de la foi comme responsabilité absolue et comme passion absolue »². Cette passion vouée au secret ne se transmet pas de génération en génération, « [e]n ce sens elle n'a pas d'histoire », elle se recommence toujours. « On peut transmettre un secret, mais transmettre un secret comme secret demeuré secret, est-ce transmettre ? Est-ce faire une histoire ? Oui et non. »³ Toujours se réinvente et recommence le secret, faisant tourner son historicité. Et quand une parole humaine est en pure adéquation avec cela, quand sa *langue de surface* parvient à se dépasser et sembler être une *autre langue*, une *tout autre langue*, elle tourne incessamment avec le secret, *en tant que secret*. La poésie est cette rencontre inventive du secret, innommable et suggérée, du langage avec son *autrement*. Et cela se fait, se dit, *malgré* l'empêchement, l'impossibilité et les parois de la vie. On ne veut pas le secret dans la langue – on ne le sait pas. On n'y vient par un détour. Toute la vie de Viarre, toutes ses souffrances et ses réjouissances le mènent à informer une langue qui dit d'elle-même ce secret.

Antiphrase qui fait mon siège
abouché final à un fusil
vive la vue mais c'est
Joséphine girante
gire dans ma mémoire
périphrastique Souveraine
cela n'empêche pas de mourir d'être mort.⁴

Ce poème ne décrit-il pas toute l'ambiguïté de la position du poète ? Les assonances ne soulignent-elles pas un rythme exalté qui peine à dissimuler une euphorie de dire, de voir et d'aimer ? L'*antiphrase* qu'est le poème, cette *Souveraine* contradiction, qui me sauve et me perd tout à la fois, est l'unique manière de me rendre responsable de l'autre, et de donner un sens à ma condition de

1 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 26.

2 *Donner la mort, op. cit.*, p. 78.

3 *Ibid.*

4 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 68.

mortel. Viarre sait que *cela n'empêche pas de mourir d'être toujours mort*, il sait que le poème est anticipation, qu'il est une singulière vie – une mort dans la vie : « et notre / nuit dans la nuit est personnelle »¹ Le poème est cette véritable rencontre où dans la distance le *je* du poète va rencontrer l'intimité de l'autre : « Le *je* est l'anonymat d'une essence humaine actualisée dans l'accident individuel : “et bien longtemps après d'autres y diront *je*”. »² C'est aussi ce que pense Levinas lorsqu'il lit Celan :

Le poème va vers l'autre. Il espère le rejoindre délivré et vacant. L'œuvre solitaire du poète ciselant la matière précieuse des mots est l'acte de débusquer un *vis-à-vis*. Le poème *devient dialogue* – *il est souvent dialogue éperdu, ... rencontres, chemins d'une voix vers un toi vigilant [...]* Le personnel sera la poésie du poème : *... le poème parle ! De la date qui est la sienne... de la circonstance unique qui, proprement, le concerne.* Le personnel : de moi à l'autre.³

En ce sens le poème est un lieu d'histoires où finit l'Histoire – y commence la forêt⁴, la clairière où apparaît la créature dans sa singularité, où tombent les masques :

28. Sans doute on s'en va mort. Sans doute on n'avait pas de face.⁵

J'entrevois dans le poème ce qui rue sous ma peau, mon vrai visage – c'est-à-dire une absence de visage. J'entrevois la mâchoire, le « lieu » de la Voix qui n'a rien à voir avec mon organe sonore :

Là où les histoires se joignent, finit l'Histoire. (L'effort pathétique des nations occidentales pour demeurer les maîtresses du destin du monde, et qui est assez vain pour que l'Occident lui-même éclate en intentions opposées, nous suggère que l'intrusion de la relation (relativisante) dans le champ jusqu'alors absolu de l'Histoire – a tué l'Histoire. Ainsi le premier homme d'Occident qui rêve d'une autre terre (aventurier, marchand, prêtre, soldat, ou poète de l'ailleurs) commença-t-il d'assumer vraiment et d'épuiser en réalité l'Occident. Cette race agissante a accompli le champ de l'Un et ouvert le monde du Relatif, qu'elle ne veut pas vivre.) Nous ne saurions, de ce qu'on appelle à chaque fois l'Histoire, délimiter le *goût* en nous, faute de retomber dans l'injustice *d'une* histoire. Je peux nier l'Histoire : si je suis libre de le faire (si je suis libre de la faire), ou si, mon histoire maçonnée dans le temps de l'Un, je ne le fais pas dans le dessein de nier l'Autre.⁶

Il n'est pas étonnant que Viarre ait eu « de la tendresse [...] pour des œuvres moins attendues de sa part, comme celles d'Édouard Glissant ou de Jude Stéfan »⁷. Chez Glissant notamment, qui axe sa pensée sur l'appartenance à une terre, à une communauté, qui voit dans la différence langue/langage la même différence qu'il peut y avoir entre nation et pays, il y a l'idée que l'autre c'est moi, puisque je suis le colonisé, le racisé, le dépossédé et l'apatride. Mais parce que tout acte poétique est une

1 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 21.

2 Michel Deguy cité dans Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse. Pour la poétique V, op. cit.*, p. 168.

3 *Paul Celan, de l'être à l'autre, op. cit.*, pp. 19-20. Les italiques sont des citations de Celan issues du *Méridien*.

4 *June, op. cit.*, p. 7.

5 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

6 *L'intention poétique, op. cit.*, p. 215.

7 Entretien avec Cédric Demangeot, annexe 1, p. 305.

résistance à l'Histoire et une ouverture à l'opacité de l'autre¹, Viarre peut bien croire que son aventure poétique est similaire à celle d'un Glissant, d'un Rimbaud, d'un Ségalen, d'un Césaire. Poétiser c'est abattre les frontières de l'Histoire pour s'ouvrir à la réinvention permanente de l'historicité personnelle de l'autre. Cela sous-entend que, pour le poète, de son vivant, il faille souffrir dans sa chair de ne pas vivre *actuellement* cette ouverture. Il l'anticipe seulement, il en sème les graines. C'est ce qu'ailleurs évoque Glissant :

Je dis que la poésie est chair.

*

Or je suis dans l'histoire jusqu'à la moindre moelle.²

Dans la chair – de l'homme et du poème – le vœu poétique : « Écorcer l'homme de ses revêtements et le lancer, chair contre chair, dans son renouvellement. »³

3.2.3. L'être comme donation

Le secret, ou mystère de l'être, peut être lu dans l'œuvre de Viarre selon les dichotomies visible/invisible, ineffable/indicible où la vérité de l'être doit être considérée comme un concept négatif. Il s'agit de recevoir le secret silencieux en rompant, inévitablement, ce silence. La poétique de Viarre n'est donc pas étrangère à cette lecture de la subjectivité conçue comme un appel de Dieu qui échappe à toute structure du visible. Cette implication de Dieu doit être expliquée. Selon Derrida, « Dieu est le nom de la possibilité pour moi de garder un secret qui est visible de l'intérieur mais non de l'extérieur »⁴. Cette séparation entre la visibilité et l'invisibilité du secret est en fait directement liée à ma responsabilité de l'autre et à notre relation. En tant que tout autre, Dieu me regarde, il est le secret qui est en moi mais je ne peux pas le voir. Je ne peux pas le voir mais je peux l'entendre. Le plus souvent on me le donne à entendre à travers un autre, un intermédiaire qui me parle : « Dieu me regarde et je ne le vois pas, et c'est depuis ce regard qui me regarde que ma responsabilité s'initie. »⁵ Comme je ne peux pas voir « celui » qui me regarde, je ne peux que dire « “ça me regarde” »⁶. Dans cette perspective, le secret me rend étranger à moi-même, en même

1 « [L]e poème *n'est* que parce que les univers opposent leurs opacités, s'y rejoignent. », *L'intention poétique*, op. cit., p. 122.

2 Édouard Glissant, « Éléments », *Le sang rivé* in *Le sel noir*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1983, pp. 38 et 39.

3 *L'intention poétique*, op. cit., p. 167.

4 *Donner la mort*, *ibid.*, p. 101.

5 *Ibid.*, p. 87.

6 *Ibid.*

temps qu'il me lie à l'autre qui *me* parle. Il me parle avec cette langue chargée de son secret qui fait écho à mon propre fardeau :

Dissymétrie : ce regard me voit sans que je le voie me voir. Il connaît mon propre secret là où moi-même je ne le vois pas et où le « connais-toi toi-même » paraît installer le philosophique dans le leurre de la réflexivité, dans la dénégation d'un secret qui est toujours *pour moi*, c'est-à-dire *pour l'autre* : *pour moi* qui n'y verra jamais rien, et donc *pour l'autre* seul à qui un secret est livré dans la dissymétrie.¹

Je deviens l'autre de moi-même, je suis mon propre témoin du secret et cela est d'emblée une solitude :

Dès qu'il y a cette structure de conscience, d'être-avec-soi, de parler, c'est-à-dire de produire du sens invisible, dès que j'ai en moi, *grâce à la parole invisible comme telle*, un témoin que les autres ne voient pas, et qui est donc *à la fois autre que moi et plus intime à moi que moi-même*, dès que je peux garder un rapport secret avec moi et ne pas tout dire, dès qu'il y a du secret et du témoin secret en moi, il y a ce que j'appelle Dieu, (il y a) que j'appelle Dieu en moi, (il y a) que je m'appelle Dieu, phrase difficile à distinguer de « Dieu m'appelle », car c'est à cette condition que je m'appelle ou suis appelé en secret. Dieu est en moi, il est « moi » absolu, il est cette structure de l'intériorité invisible qu'on appelle, au sens kierkegaardien, la subjectivité.²

Mais l'autre, mon semblable qui me fait face peut être témoin de mon secret. Nous partageons la langue et en celle-ci s'insinue toujours ce qui ne se dit pas, ne se montre pas. Je peux, parce que j'aime, parce que je suis responsable de l'autre, regarder le visage de l'autre et y reconnaître la marque du secret. Son visage est appel, est signe et monstration. Il me dit que cet homme tient lui aussi un secret :

maintenant dans ton visage.
c'est un dieu éprouvé que tu.
n'expulses pas.
que tu ne rends pas rachitique.
et c'est votre amitié de singes.³

L'amour pour l'autre exagère le visible, compense l'invisible, il gonfle les rapports comme une « voussure »⁴. L'amour est attention à l'égard de la solitude de l'autre qui vit avec son secret, et est l'expression d'une reconnaissance ; je te reconnais comme autre et te suis reconnaissant de parler avec moi, de me montrer ton visage, de te montrer tant que le visible nous occupe tout entier :

de la charité et de l'amour. pour la même voussure. la même.
visibilité.
parce que je t'aime.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, pp. 101-102.

3 *Tous les glands in Le livres des parois, op. cit.*, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 14.

depuis ta toujours incroyable fin.
et parce que tu te montres.¹

L'amour est comme un substitut du secret. Dans l'acte amoureux où je rencontre l'autre, je peux perdre mon identité et devenir l'un-pour-l'autre. Autre de moi-même et, dans la liaison, l'autre *pour l'autre*. Le secret qui me rend étranger et témoin m'*apparaît* dans la liaison amoureuse, mais pour autant il est n'est toujours pas communicable :

il y a la dépossession.
l'événement calleux du baiser.
qui est l'incontournable apparition.²

Viarre le dit encore en d'autres termes ; l'amour est lumineux dans le sens où il me donne à voir la lumière qui est en moi et qu'en un certain sens je suis. Les amis ou les amants, en se rejoignant, s'éclairent chacun de leur côté, sans rendre visible à l'autre leur propre lumière, et cela parce que la relation – et c'est encore cruauté – ne fonctionne que par le rapprochement de ce qui reste opaque. Ainsi Glissant voit-il la relation :

[L]a poétique de la relation suppose qu'à chacun soit proposée la densité (l'opacité) de l'autre. Plus l'autre résiste dans son épaisseur ou sa fluidité (sans s'y limiter), plus sa réalité devient expressive, et plus la relation est féconde.³

Viarre conçoit aussi la chose ainsi. Le geste amoureux donne « à voir l'adret dans la résistance », et la relation qui commence par un baiser me rend à ma solitude : « le baiser remplit sa terre identique. »⁴ Je suis dans l'identique, je suis moi-même, enchaîné à ma singularité. Mon union totale au présent, dans l'actualité avec l'autre, est impossible. Chacun reçoit pour lui-même son secret, et chacun peut être son Dieu pour lui-même. Viarre écrit « je ne suis pas Mythridate quand j'aime mais diurne. / énorme transporté dans l'énorme »⁵, étant donné que le geste amoureux me rappelle à mon intériorité qui n'a rien à voir avec ma visibilité de façade, cette « laideur » et cette « faïence »⁶ que j'ai en partage avec tous les autres. Au contraire, on se rappelle que l'œil qui nous regarde nous regarde de l'intérieur de nous-même, en nous donnant la lumière – en nous créant – *depuis* nous, et non depuis l'extérieur. La lumière, c'est nous-même :

l'œil à l'extérieur de moi c'est encore moi – on voit loin lui où est-il ?⁷

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 35.

3 *L'intention poétique, op. cit.*, p. 23.

4 *Tous les glands, op. cit.*, p. 36.

5 *Ibid.*, p. 16.

6 *Ibid.*, p. 13.

7 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 120.

La lumière est la seule chose – le seul phénomène – que l'on peut voir, ou plutôt entendre¹. Entendre le mystère en nous, c'est nous dévoiler créature dans toute notre lumière. Mais en ceci qu'il y a Cela qui m'appelle, je dois répondre avec une parole adéquate et fidèle. Cette parole particulière correspond à la réponse que je fais à moi-même qui m'appelle, et il n'est pas étonnant que cette conception du dialogue intérieur ait pu revêtir le nom de prière dans les pratiques religieuses. Terme que Viarre emploie par ailleurs, encore une fois pour signifier que l'appel et la réponse sont *de chair* – d'où le terme biologique d'« albumine » que l'on va lire –, sont génétiquement, corporellement et spirituellement constitutifs de mon être, et que répondre à l'appel est un processus d'allumage, de passage de l'obscurité à la clarté de mon être :

prière.
petite albumine de nuit.
de soi.
petit tour de soi.
comme l'herbe fait de l'herbe.²

La prière est aussi le nom que Viarre donne à cette parole de silence, cette parole qui revient à son silence originel – mais revient comme si jamais elle n'était partie –, qui ne peut que s'exprimer sur le mode du silence :

revenue se taire
la prière commune

comme un contre-mouvement – comme sa double
rotation³

La main du poète qui signe l'acte poétique est « passée par le divin sans s'arrêter – revenue par impossible pour se taire tellement »⁴, elle tourne à l'intérieur de son geste et entretient la nature semi-étrangère de son feu, de sa lumière. Poétiser c'est entretenir le bûcher de la mort et de la vie, c'est anticiper sur l'un et sur l'autre – c'est-à-dire, lancer à l'autre une *image* de ma vie, et lancer à moi-même, comme en me devançant, un aperçu de *la* mort :

brûler l'intérieur brûler la mort brûler le vivant
vaticiner en long de craie⁵

1 « Entendre, pour moi, c'est voir » dit l'Œdipe de Sophocle dans *Œdipe à Colone* ; Sophocle, *Tragédies*, Paul Mazon (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 417.

2 *Ibid.*, p. 15.

3 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 118.

4 *Ibid.*, p. 117.

5 *Ibid.*, p. 119.

Mais pour autant le mystère de l'être n'est pas levé. La parole reste pour Viarre une langue « coutumière », une langue quotidienne qui ne saurait dépasser l'impossibilité de la relation entre moi et l'autre, et qui ne saurait réaliser l'écart entre voix et vision. Oui la langue, surtout quand elle est poétique, c'est-à-dire lorsqu'elle tend à rencontrer l'autre et à répondre au regard de Cela, réalise la suppression de l'Histoire, ce qui est une étape clé dans l'approche de la subjectivité¹. Mais cette donnée n'est jamais vécue. Le poète regrette cela. Il peut l'écrire et l'anticiper, mais il ne la saura jamais pour lui-même. Le poète peut se faire lecteur et savoir pour l'autre qu'une telle prouesse est réalisable, mais pour sa propre parole, de son vivant, cela est impossible :

pas de gardiens. que des frottements.
je vais aux fruits. et je prends par.
ma langue embarrassée. par ma langue.
coutumière.
ivre d'aucune grêle. mais de toute.
l'histoire annulée. par ma langue que.
la vision hante.²

La langue du poète est toujours asymptotique du regard qui l'appelle. Sa langue ne peut jamais se faire regard qui répondra comme tel au regard créateur. Et c'est pourquoi il écrit que *la vision hante* sa langue qui « est encore très naïve »³. En tant que regard que j'entends, la voix de la conscience « “parle uniquement et constamment sur le mode du silence” »⁴ écrit Heidegger. Ce qui fait de Cela, le *Dasein* dans la pensée heideggerienne, un concept négatif. Je ne suis jamais présent à cela qui m'appelle, je ne suis jamais aligné avec lui. Selon les propres mots de Heidegger, le terme *Dasein* ne signifie pas « “me voilà !” »⁵, ce qui reviendrait à dire que la recherche du secret est une tentative de rendre contemporains le sujet que je suis et mon être inconnu. Plutôt le *Dasein* est-il le « “décèlement-ouverture” »⁶ du lieu de l'être. Le *Dasein* c'est, pour soi, son propre *là* (*Da*), c'est chez soi, son propre lieu, sa clairière (*Lichtung*). Le *Dasein* pourrait se traduire par « “être-le-là” »⁷. S'accueillir soi-même dans le mystère. Et il apparaît que le mystère de l'être est indissociable de la transcendance du langage. Le *Dasein* c'est être ce qu'Agamben nomme « l'avoir-lieu du langage » ; le *là* du langage où langue devenue parole répond, connaît et rencontre l'être.

1 Comme nous l'avons souvent écrit jusqu'à présent, le poème rompt la linéarité de l'histoire et s'ouvre à chaque fois à l'historicité renouvelée du lecteur.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 33.

4 *Le langage et la mort, op. cit.*, p. 20.

5 Lettre de Heidegger à Jean Baufret, *ibid.*, p. 25.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

A) L'avoir-lieu du langage : la langue devenue parole

Il apparaît dans la tradition métaphysique moderne, conjointement aux travaux linguistiques de Benveniste et Jakobson, que le « mystère de l'être » est en fait le nom donné à la transcendance du langage dans le discours. Cette transcendance part d'une attention, non pas au texte de l'énoncé pris comme objet, mais bien à l'acte même de produire un énoncé¹. C'est ce qu'Agamben retient des *Problèmes de linguistique générale* (I et II) de Benveniste. Linguistique et philosophie pointent le lieu, dans le discours, où le langage advient à lui-même en tant que tel. Pour la philosophie il s'agit de « l'avoir-lieu de la langue », pour la linguistique c'est son « instance ». Benveniste, et Jakobson plus tard, relèvent l'importance dans les textes littéraires des pronoms et des *shifters* (*je, ceci, ici, maintenant, etc.*) qui dévoilent à chaque fois l'avoir-lieu de la langue, c'est-à-dire la capacité du discours à convertir la langue comme code en parole comme message. Pour Agamben, cette capacité du discours est l'ouverture de l'indication qui précède la signification ; en termes métaphysiques, avant même que le texte ne signifie, ne constitue un monde d'étants, de choses, il indique au moyen des pronoms et autres indicateurs de l'énonciation que le langage a lieu². Cette faculté du discours est primordiale dans le champ philosophique occidental :

La science du langage saisit cette dimension comme celle où advient la mise en œuvre du langage, la conversion de la langue en parole. Mais, dans l'histoire de la philosophie occidentale, cette dimension s'appelle, depuis deux mille ans, *être*, οὐσία. Ce qui se montre toujours déjà en tout acte de parole [...], ce qui, sans être nommé, est toujours déjà indiqué en chaque dire, est, pour la philosophie, l'être. La dimension de signification du mot « être », dont la recherche éternelle et l'éternel égarement [...] constituent l'histoire de la métaphysique, est celle de l'avoir-lieu du langage ; et métaphysique est cette expérience du langage qui, en tout acte de parole, saisit l'ouverture de cette dimension et, en chaque dire, fait avant tout l'expérience de l'« étonnement » que le langage *soit*. C'est uniquement parce que le langage permet, à travers les *shifters*, de faire référence à sa propre instance, que quelque chose comme l'être et le monde s'ouvrent à la pensée.³

Dans la pensée heideggerienne, la dimension ontologique est le pur avoir-lieu du langage comme événement originel où se révèlent l'être et le monde. L'avoir-lieu du langage est cette ouverture où les étants sont appelés à être dits et signifiés.

Si l'écriture de Viarre réfère à cette parole, elle double la plupart du temps cette référence de l'avoir-lieu d'un témoignage de cette expérience d'ouverture. Se tenir dans l'ouverture où les choses ne sont pas encore signifiées, c'est, comme pour la rencontre avec l'autre, vivre la chose de manière différée. Le poète lance la parole, opère la conversion qui lui demeure muette et invisible. Ce que disent les poèmes de Viarre, c'est qu'en ayant lieu, le langage échappe à l'homme qui passe

1 *Ibid.*, p. 57.

2 *Ibid.*, p. 58.

3 *Ibid.*

toujours à travers l'ouverture, comme il passerait *à travers le divin* : sans s'arrêter, sans « en profiter » jamais :

il est irritant
il est là
avec posé dessus
du sel¹

Symbole de la conservation, le sel est la marque de l'infinité du langage qu'il ne partage nullement avec l'homme, être mortel et incapable de sagesse. D'où le constat sans appel :

27. Il n'y a pas marqué métaphysique sur un homme.²

La métaphysique est une lecture parfaitement calée sur son objet ; la métaphysique saisit l'Insaisissable, le pense et en produit du savoir selon la positivité de la science. Ce que dit Viarre c'est qu'une telle lecture, ou approche du monde et de l'être n'est pas possible, n'est pas vivable. La science est toujours retranchée dans une sorte d'idéalisme qui ne se présente pas comme tel ; *croire* en la métaphysique, c'est croire vivable la vie métaphysique. Mais on meurt sans face, sans savoir, et c'est seulement poétiquement que l'on devance la condition mortelle de l'homme en *préparant* l'adresse à l'autre, au survivant. Le poème réalise la vie métaphysique, autrement dit il réalise l'inactualité, la seule chose qui n'est pas un « mensonge »³ ; mais il la réalise de façon différée en partant de la mort de l'un des deux interlocuteurs. Le poète, de son vivant, depuis sa condition basse et terrestre, ne vit pas sa rencontre avec l'autre et l'être de façon synchrone, non plus qu'il ne connaît l'avoir-lieu du langage et de l'être, qu'il ne voit l'ouverture. Son regard et sa parole se portent sur le monde toujours connu comme une signifiante – il n'y a que dans l'ouverture que l'on suppose qu'avant le monde il y a un pur avoir-lieu dénué de toute information, de tout signifié :

26. On se retrouve les manches dans le monde visible, mode des hommes et des chiens et des larmes réelles bougent comme la terre s'enfonce ou s'ouvre ou disparaît, si tous ceux-là se tiennent de près, se cherchent de loin et s'appellent.⁴

Toutefois, c'est parce que Viarre fait tenir sa parole au bord de la possibilité de la langue à signifier⁵ qu'une croyance est possible. Et par là, si une croyance est envisageable, sa parole n'est de son vivant pas toujours stérile ou décevante. En s'ouvrant à la croyance en l'Absolu, c'est-à-dire en lui donnant une certaine prégnance – négative –, le poète se remémore une éthique originelle qui est celle de l'ouverture à l'avoir-lieu du langage. Il ne va pas de soi de *croire* en le langage. Au

1 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 28.

2 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Comme Celan disait que le poème est toujours au bord de lui-même.

travers de cette croyance le poète n'est pas simplement immobile face à l'impossibilité de vivre l'ouverture, il peut *agir* et revendiquer une activité, celle de dire oui au langage¹. La parole du poète, plutôt que de désespérer ou de se vouer au silence le plus complet, saisit l'événement de l'avoir-lieu de l'être et du langage dans une tentative néantisante ; car l'ouverture de l'avoir-lieu du langage est un entre-deux, à la fois suppression et ajout, qui ne peut être approché par l'homme que négativement. Tautologie, obsession, contradiction et fragmentation en sont le lot que reçoit l'homme. L'avoir-lieu du langage est lieu d'effondrement et de construction où ces deux gestes coexistent, et le poète, parce que sa parole est productive, *croit* en l'un et l'autre, ensemble :

*L'avoir-lieu du langage entre la suppression de la voix et l'avènement de signification est l'autre Voix, dont nous avons vu la dimension ontologique émerger dans la pensée du Moyen Age et qui, dans la tradition métaphysique, constitue l'articulation originelle (l'αρθρον) du langage humain. Mais, en tant que cette Voix (que nous écrivons désormais avec une majuscule pour la distinguer de la voix comme simple son) a le statut d'un non-plus (voix) et d'un non-encore (signifié), elle constitue nécessairement une dimension négative.*²

La parole humaine est « chronothétique », elle ouvre en même temps l'être et le temps puisque le langage a lieu dans la Voix qui est toujours déjà un non-lieu de la voix (« son avoir-été »³). Cette manière de vivre l'avoir-lieu du langage est fondamentalement impossible et asynchrone, mêlant continuité incessante de l'être et temporalité de l'être fini qu'est l'homme dans « l'énonciation qui est le présent de l'être même, et se [qui] délimit[e] par référence interne, entre ce qui va devenir présent et ce qui vient de ne l'être plus »⁴. C'est le sens que l'on peut dégager du titre d'un ouvrage de Viarre, *Invitus invitam*. La formule latine *invitus in vitam* que l'on peut traduire généreusement par « malgré lui dans la vie » renvoie à une forme en fait grammaticalement intraduisible. S'en dégage une dépendance verbale virtuelle entre le nominatif singulier *invitus* et l'accusatif féminin *invitam* (ici complément d'objet direct). En l'absence de verbe, la relation entre les deux membres de la phrase est difficilement traduisible. La formule exprime un manque, grammatical – celui du verbe –, complété par les signifiés « malgré soi/moi/toi », « à regret », « à contrecœur ». Ces expressions expriment le fait d'accomplir un geste qui par sa positivité contraignante, forcée, relègue dans la négativité, le virtuel, ce qui était encore bien présent dans l'énoncé. Ce n'est pas tant que la formule *invitus in-vitam* supprime, mais bien plutôt exhibe-t-elle le changement d'état, de visible à invisible, de présent à virtuel ; le nominatif coupé de son accusatif par l'absence de verbe.

1 « La Voix est la dimension éthique originelle où l'homme dit *oui* au langage et consent à ce qu'il ait lieu. Exprimer son consentement (ou son refus) au langage ne signifie pas, ici, simplement parler (ou se taire). Consentir au langage signifie faire en sorte que, dans l'expérience abyssale de l'avoir-lieu du langage dans la suppression de la voix, s'ouvre à l'homme une autre Voix et, avec elle, la dimension de l'être et, en même temps, le risque mortel du néant », *Le langage et la mort, op. cit.*, p. 153.

2 *Ibid.*, p. 74.

3 *Ibid.*, p. 75.

4 *Ibid.*, p. 76.

Cette formule relève du contingent : ce qui est ne peut être en même temps que ce qui n'est pas. Elle exprime la coexistence en *un même temps* de ces deux impossibles-à-être-ensemble-dans-le-même-temps. Il n'y a aucun verbe qui signifie cela, et la formule dit cette impossibilité. La poétique de Viarre s'appuie largement sur cette manière de laisser s'immiscer dans la parole ce qui est silence et absence, et de parler malgré l'impossibilité fondamentale de parler de cela qui ne peut être dit. C'est métaphoriquement cheminer – errer – dans l'impossibilité de notre vivant de marcher – voir bouger sa jambe derrière son apparente immobilité :

le corps manquant
chemin faisant¹

C'est parler et se rendre compte qu'une parole de silence – qui, plus que l'opposé de la parole *n'est pas* la parole – nous devance *déjà*, et *malgré* tout parler, non pas *pour ne rien dire*, mais tout au contraire *pour dire* et *pour rien*. Parler pour rien, c'est ouvrir le dire à l'avoir-lieu du langage en acceptant que l'ouverture sera toujours différée entre un présent continu et un temps fini qui emporte tout dans la mort. « A nous rien, de dire »²; la virgule nous tient lieu de mur infranchissable, et pourtant la virgule est une marque de liaison. Une pause dans la respiration, un silence, qui n'est que parce qu'il précède quelque chose. Lorsque Viarre écrit : « ne parle à personne dans ton livre – il y a déjà ta quantité muette »³, il expose l'inutilité de la parole qu'un silence a *déjà* précédé, en même temps qu'il affirme qu'un silence, en tant qu'il est constitutif de l'humain, doit être dit. Le rien de l'absence de parole est « à nous », mais il n'est figurable que parce qu'il se distingue de la présence de notre parole. Le rien est ma possession autant que le « plein » de ma parole qui comble le monde. Quand l'humain ne parle pas, il *ne dit pas rien*, il possède, il détient le rien dans son silence. Et la parole poétique a cette faculté de pouvoir dire, proprement, et de dire rien – en s'ouvrant à l'avoir-lieu du langage, en deçà de toute signification, où *rien est rien*, et où il n'est pas encore *le Rien*. C'est pourquoi le pur avoir-lieu du langage est plus transmissible dans la mort que dans la vie ; il faut disparaître, délaissé son humanité pour s'approcher de l'authenticité de l'être qui est impossible à vivre humainement. Si la parole est toute la vie durant une tension de l'ineffable tendant vers son indicibilité, c'est parce qu'elle « sait » qu'il n'y a qu'en dehors de la vie que peut se dire ce qui ne se dit pas :

[Puisque] l'avoir-lieu du langage est indicible et insaisissable, la parole, en ayant-lieu dans le temps, advient de telle sorte *que son avènement reste nécessairement non-dit dans ce qui est dit*.⁴

1 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 76.

2 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 26.

3 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 163.

4 *Le langage et la mort, op. cit.*, p. 137.

Il apparaît que la poétique d'un poète, si elle veut vraiment répondre de la poésie, se doit de suivre l'éthique négative du *ne... pas* ; en poésie, on ne dit pas *ce qui ne se dit pas*, on dit *ce qui n'est pas à dire*. Ce qui revient bel et bien à proférer une parole qui épouse le caractère infini de la question de l'être. Car partir de l'indicible ce n'est pas parler, quand partir de l'ineffable c'est rendre possible l'avoir-lieu de l'être, l'avoir-lieu de Cela qui échappe à la parole.

B) La marche vers l'avoir-lieu du langage reste infinie

« Consentir à l'avoir-lieu du langage, écouter la Voix, signifie [...] consentir également à la mort, être capable de mourir (*sterben*) plutôt que de simplement décéder (*ableben*). »¹ Mourir plutôt que décéder, c'est échanger l'instant contre une incessante mort, c'est « pense[r] continuellement son éternité et la nie[r] dans chaque pensée »². La condition d'homme parlant semble des plus incompréhensibles et des plus tragiques : « L'homme est ce vivant qui se supprime et, en même temps se conserve – comme indicible – dans le langage : la négativité est la manière humaine d'avoir le langage. »³ Entre indication et signification, entre non-plus et non-encore, la parole humaine suit les traces de l'indicible qui se love dans son pur avoir-lieu. Mais l'homme qui prend conscience de la mort et des aventures du langage n'a jamais le langage qu'au terme d'un retour qui n'a rien d'un retour, pas plus d'ailleurs que le langage n'est *possédé* par l'être de l'homme. Pour Cioran, l'attention à la mort soulève l'incompréhension et l'atrocité de la vie qui est le véritable « grand Inconnu », « l'Insensé »⁴. Au contraire « [l]a mort est trop exacte ; toutes les raisons se trouvent de son côté. Mystérieuse pour nos instincts, elle se dessine, devant notre réflexion, limpide, sans prestiges, et sans les faux attraits de l'inconnu »⁵. Faire tourner l'attention de la mort et du langage en obsession revient à préfigurer la mort et, par là, à « ajoute[r] une qualité de nouveauté à la vie, la modifie[r] et l'amplifie[r] »⁶. S'approcher de l'authenticité de l'être à travers la recherche de l'avoir-lieu du langage revient à « s'appesantir sur l'infini de la mort » que la pensée finit par « user ». Il faut passer par l'obsession et ensuite l'user jusqu'à la nier pour pouvoir revenir de la mort et la regarder comme un passé :

1 *Ibid.*, p. 153.

2 « Variations sur la mort », Cioran, *Précis de décomposition*, *op. cit.*, p. 21.

3 *Le langage et la mort*, *op. cit.*, p. 150.

4 *Précis de décomposition*, *op. cit.*, p. 20.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 21.

Celui qui ne s'est pas adonné aux voluptés de l'angoisse, qui n'a pas savouré en pensée les périls de sa propre extinction ni goûté à des anéantissements cruels et doux, ne se guérira jamais de l'obsession de la mort : il en sera tourmenté, puisqu'il y aura résisté ; – tandis que celui qui, rompu à une discipline de l'horreur, et méditant la pourriture, s'est réduit délibérément en cendres, celui-là regardera vers le *passé* de la mort – et lui-même ne sera *qu'un ressuscité qui ne peut plus vivre*. Sa « méthode » l'aura guéri et de la vie et de la mort.¹

L'obsession pour la mort ne peut que mener l'homme dans une impasse où son humanité s'efface. En faisant rentrer la mort dans la vie, et en entretenant cette dernière au préjudice de la seconde, la mort finit par *passer* ; mais en voulant imiter le mouvement du langage qui *semble* aller de la surface de la langue aux tréfonds de son lieu propre, l'homme rate l'arrêt – du moins ce qui lui apparaîtrait comme un arrêt – du langage à mi-chemin entre son non-plus et son non-encore. L'homme ne peut pas passer par la mort et en revenir comme un ressuscité ; Cioran souligne bien cet oxymore en disant que le ressuscité « *ne peut plus vivre* ». Non pas que l'homme revienne comme sous la forme d'une ombre fantomatique, forme qui justifierait le fait qu'il ne puisse *pas* vivre mais qu'il *soit* présent, mais tout au contraire l'homme passé par la mort voit la possibilité de vivre derrière lui, comme une antériorité absolument finie. L'homme qui ne peut plus vivre n'est guère un homme, et sans doute le « ressuscité » est ce qui revient et reste de l'homme : sa parole. C'est comme si à mourir, l'homme découvrait moins une autre dimension de la vie que la vérité de la dimension quotidienne jamais vraiment vue :

on est mort
on n'a pas changé de côté
de sens
on n'en avait pas²

Quand tout apparaît sur le même plan sans que ni la vie ni la mort ne temporalisent la présence de l'homme, on peut affirmer, comme le fait Viarre, qu'il n'y a aucun sens. Ni sens ni direction, la mort comme la vie – une seule et même chose – sont ce trait tiré sur l'être ; trait négatif qui témoigne de l'impossibilité humaine de rejoindre l'avoir-lieu du langage, de se fondre avec l'être. Prendre conscience de la mort n'ouvre pas à l'homme un nouveau passage. « [E]nfin rien ne sort »³ écrit Viarre. Mieux vaut « éloigner le passage / la possibilité de la transition »⁴ pour conserver un peu de la sagesse dont l'humain est capable.

Si la mort n'est rien, si elle ne précède ni ne succède l'existence, si parler d'elle c'est toujours penser à autre chose, si la pensée de la mort virant à l'obsession remplace l'inexactitude de la vie

1 *Ibid.*, p. 22.

2 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 24.

3 *Ibid.*, p. 51.

4 *Ibid.*, p. 95.

par l'exactitude de la mort, alors mourir semble bien être l'acte par lequel l'on ouvre infiniment l'être et le langage à leur pur dévoilement, par lequel l'on fait entrer du non-dit dans le dit, par lequel l'on réalise l'infinie transmissibilité de la parole humaine qui lègue le dire de l'ouverture. Mourir c'est réaliser la destruction de l'homme comme création et diffusion d'une parole vraie. Édouard Glissant considère le geste poétique comme un parachèvement de l'incomplet, en amenant au réel ce qui est « incréé », mais il faut comprendre cette idée comme s'il s'agissait du *mensonge* que nous évoquions plus tôt. La parole ne parachève pas l'incomplet de la voix humaine comme si elle exprimait enfin le silence ; le non-dit ne se dit pas, et cette incomplétude n'a de sens que de le rester. Ce que le poétique parachève, c'est la vie de l'homme, en prolongeant son être depuis la fin de l'homme. Une fois la temporalité de l'homme réalisée, la continuité infinie de l'être se poursuit dans la parole jetée en avant, qui vient rencontrer l'autre. C'est donc en ce sens qu'il faut lire ces mots de Glissant, qui fait d'ailleurs partir sa réflexion de la poétique de René Char :

Dans l'infinie dimension, l'homme recherche aisance et plénitude (félicité). Parce que la poésie parachève ce qui est incomplet, porte à créer ce qui n'existe pas (en la grâce des « puissances magiques et subversives du désir »), elle concourt à cette « présence entièrement satisfaisante » où s'épand en l'être « l'inextinguible réel incréé ».

Par où se prépare la fraternité. Mais Char rêve d'une autre force que solidaire. Nous mourons en nous-mêmes, prisonniers de notre enveloppe. Autrui, c'est toujours l'au-delà. *Imposons* le présent. Crions que toute relation aux choses ouvre sur la relation possible à l'autre : « L'évasion dans son semblable, avec d'immenses perspectives de poésie, sera peut-être un jour possible ».¹

« Comme on prend le relais d'une destruction naître »² aurait écrit Viarre, « comme une vocation du rien [...] ou du trouble [...], comme un appétit de transcendance qui en nulle œuvre ne se pourra satisfaire, comme une délectation d'Être, poussé de proche en proche à la seule demeure qu'il élira éternelle et stable – la parole »³. Le relai de l'humanité qu'est la parole est motivé par ce que Jankélévitch nommerait une intuition transdiscursive qui rend possible un discours infini : « Le logos verbeux forme donc la base d'une pyramide dont l'intuition silencieuse est le sommet. »⁴ Source intarissable d'inspiration, de discours, de lyrisme et de poésie ; Dieu en est la figure centrale car infini, ineffable. Toutes les expériences et tous les objets sont incomparables chez chacun mais analogues chez tous. Alors les métaphores et les images se démultiplient et le discours tend vers l'infini. Mais en ce qui concerne la mort, elle ne ressemble à rien, ne peut être comparée à rien⁵. Pour Viarre, la chose peut sembler plausible, « sachant que du néant le rien est le double »⁶, dans

1 *L'intention poétique, op. cit.*, p. 88.

2 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 13.

3 *L'intention poétique, op. cit.*, p. 119.

4 *La mort, op. cit.*, p. 86.

5 *Ibid.*, pp. 87-88.

6 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 144.

l'entre-deux de la suppression de la voix et du non-avènement de la Voix, l'être dissimule son inapparaître – sa qualité de rien – dans un néant ineffable, un espace à combler :

je sais que le mystère existe et derrière
l'autarcie impossible familière : la face
extérieure d'une forêt¹

Le derrière du mystère, ce rien autarcique indépendant de l'homme, ne peut se cacher *selon* les yeux de l'homme que dans une image familière : l'espoir de cette forêt nouvelle, cette forêt qui remplacera l'Histoire et le monde d'illusions. Mais au-delà, ou en deçà de tout côté, d'un devant ou d'un derrière, en l'absence de face, d'intériorité et d'extériorité, le poète a l'intuition du rien. Mais encore une fois, pour parler de ce qui n'est pas la forêt, et ne saurait pas du tout l'être, il faut dire combien cette forêt dans son apparoir nous est *impossible-familière*.

Toute la poétique de Guy Viarre est contenue dans un geste de retenu et de destruction qui exprime la vanité de la parole humaine, en même temps que cette économie restrictive et négative de l'écrit ne relâche pas la positivité de son activité. Détruire et renaître, mourir pour rencontre l'autre, telle est l'équation de sa poétique. En termes simples, Jankélévitch rappelle ce que le poétique a à voir avec l'ineffable et l'indicible :

L'ineffable est inexprimable parce qu'on manque de mots pour exprimer ou définir un mystère aussi riche, parce qu'il y aurait infiniment à dire, immensément à suggérer, interminablement à raconter ; la mort, elle, est indicible, parce qu'il n'y a, dès l'abord, absolument rien à en dire. [...] La poésie ou création que suscite en nous l'inspiration de l'ineffable nous promet un passionnant avenir de poèmes et de méditations ; car ce mystère ailé n'éveille que des pensées aillées : espérance, nativité, commencement, lévitation expriment la nature printanière de l'ineffable. La mort, en cela, est absolument apoétique : tous les projets, tous les espoirs s'aplatissent contre cet écran imperméable de l'absolue « apoésie ». – Ineffabilité et indicibilité, elles s'enveloppent l'une et l'autre de silence ; mais quel contraste entre ces deux silences !²

L'ineffabilité comme manière de référer au non-dit dans le dit peut bien être le credo de Viarre pour qui « la séparation du silence d'avec l'humain »³ n'est plus à prouver. Le « pneuma [le] souffle » de l'homme, sa vie, son rythme mystérieux, c'est de toujours se *scinder*⁴, se *séparer*⁵, c'est rompre d'avec ce qui compose notre être mais qui ne peut jamais être montré ou dit. L'homme toujours entretient les « cessions / loin du bruit transfuge »⁶ de l'être qui déserte ses « traits » indicibles pour nous apparaître, ineffablement, dans des mouvements de va-et-vient, entre désertion et arrivée, à l'image de l'homme qui ne peut se figurer l'avoir-lieu de l'être que dans cet entre-deux où tout se

1 *Ibid.*, p. 12.

2 *La mort, op. cit.*, p. 84.

3 *Dissolutions in Invitus invitam, op. cit.*, p. 170.

4 *Finir erre, op. cit.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 13.

6 *Dissolutions, op. cit.*, p. 171.

retire et parvient, où tout est en continuels mouvements. La motivation apoétique se convertit en infinie poétisation au présent. Le poème comme « le pain de la table des jours » et « lieu de passage / une consolation / un pain quotidien »¹. Viarre sait que le poème n'est pas une parole battue par le silence, mais est justement une parole qui s'affirme comme « une réponse / redondance par rien »² ; une réponse à un appel inentendu, une réponse consciente que rien ne l'appelle, et que ce vide est le signe d'une incomplétude de l'homme. Le rien qui revient inlassablement dans la place vide de la mort crée pour l'homme un passé originel qui, s'il est certainement faux, n'en n'est pas moins un pilier de la communauté. Si ce qui est ne peut procéder que de ce qui n'est pas, le non-dit dévoile un monde et une histoire qui n'auraient pu être autrement, et qui sont primordiaux pour l'homme qui a toujours besoin de croyance et d'espoir. Ainsi « la main était à l'origine à l'œil »³ permet de croire en une authenticité perdue, en un chemin identifiable vers la vérité de l'être. Dût-il être impossible, inexplorable, il en va de la parole humaine qu'il soit nommable – et même qu'il *soit*, tout simplement. Pour l'homme, le mystère de l'être ne peut pas baigner dans le vide, un ancrage lui est nécessaire, parce qu'autrement la parole ne saurait justifier son existence, et l'humain non plus, lui qui n'est que par la parole.

La persévérance qui est obsessionnelle chez Viarre relève d'une attention au langage qui est sans limites. « Aussi les avantages imaginaires seuls fournissent l'énergie pour des efforts illimités »⁴ écrit Simone Weil. L'avantage que pourrait tirer Viarre, de son vivant, de sa poésie serait celui de disparaître totalement derrière une parole sans souvenir. Une pure parole, qui ne serait pas le discours d'un homme identifiable portant sur son expérience personnelle du langage, et qui rappellerait à tout moment que la langue est une tentative vaine, mais une parole oublieuse de l'homme qui la proclame. Parole sans biographie et sans nom, parole du temps et de l'humain. Sûrement y a-t-il à travers la persévérance de l'ineffable une brèche vers la *disparition élocutoire du poète* : « dépassement comme on pourrait nommer toutes les aphasies »⁵ La traversée de l'ineffable, cet infini don de parole aux générations à venir, procéderait d'« une autorité de la mémoire douce volée / dans les vergers de la solitude vraie »⁶. L'homme se convertit à travers la mort en parole, et épousant la vraie solitude, il se dépeuple : « je suis seul / que l'intérieur parte »⁷ Solitude de l'humanité comme scission de l'être et de son apparoir. Ce qu'il en reste : une parole transcendant l'œuvre et le nom. Cette parole ne se conçoit plus que comme silencieux appel ; c'est

1 *Ibid.*, pp. 172 et 173.

2 *Ibid.*, p. 177.

3 *Ibid.*, p. 125.

4 *La pesanteur et la grâce, op. cit.*, p. 16.

5 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 26.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 27.

l'autre qui répond et qui opère la donation de sens – l'avènement de la Voix – dans ce qu'il lit. Comme s'il s'agissait de « comprendre un jour que l'écriture ne nous / regarde pas »¹ Susciter cette parole serait rompre le rapport hiérarchique entre le poète et le lecteur, ce serait les lier tous deux comme êtres parlants à l'endroit d'une parole « venue de nulle part » mais indéniablement humaine – s'adressant à leur humanité. Une parole qui s'adresserait directement aux rythmes secrets de leur être :

l'obscurité c'est
l'inverse car qu'est-ce qu'un texte écrit que
l'inverse je parle de tout le corps retourné sur la
table bancale noire nos mille yeux pour être
plus jetés telles des ficelles par la tuile vivante
du souffle²

Il y aurait dans la parole poétique le souvenir de la pure humanité, d'un parfait écho de la voix humaine détachée de tout créateur. Voilà ce que le poète a pour tâche de travailler dans son écriture. Sa disparition progressive au profit d'un pur écrit :

– il y a aussi à laisser grandir dans son sillon la plaie la page la mort en toi – de jeunes copeaux de la joie parlent de la disposition du cœur³

Processus négatif par lequel le poète se soustrait à une parole qui, parce qu'elle est un parfait écho, ne répond jamais à la voix de l'autre, mais plutôt la suscite. Le poème devient ce lieu où le lecteur grandit seul, où il apprend la mort et la solitude en même temps que son incroyable pouvoir de donation – de sens, au monde et aux choses :

forme toujours à l'annuler comme en ces
écorchés passés on ne sait où eux-mêmes ils ne savent qu'on entend résonner⁴

Le poète cherche à oublier sa main, à faire résonner le silence du langage dans une parole qui, comme pureté authentique, ne connaîtrait ni départ ni arrivée – aucun mouvement –, mais seulement le mouvement indescriptible de son habitation du « centre », son avoir-lieu :

le mors de l'homme il s'appuie sur tout l'écrit
que le silence est une attaque et de doigts
indifférents cela sans la main comme point de
départ et d'arrivée le tableau aussi par le

1 *Dissolutions, op. cit.*, p. 184.

2 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 8.

4 *Ibid.*, p. 12.

rentrement de soi dans la carcasse d'autre chose
et la tête mise hors les murs selon le moins du monde¹

Le poète a l'intuition que dans sa parole qui lui échappe il est comme déjà mort, et que la réalité de l'autre qu'il ne peut rencontrer le fait lui aussi comme déjà mort. Dans cette parole *sentie* comme non-plus et non-encore, le poète sent que l'apparaître et l'inapparaître peuvent coexister, comme *s'il y avait* et qu'*il n'y avait pas* en un même temps :

il y avait et il n'y avait pas autre chose
que des morts – des graviers aussi pour ce que j'en sus²

L'avantage imaginaire comme l'entend Weil, c'est de pouvoir croire en cette coexistence impossible, en ce rapproche de l'ineffable et de l'indicible, en la présence du poète et sa pure disparition. Et parce que la chose est impossible logiquement, il y a infinie poétisation. « [O]n s'illimite / avec le mort / à côté »³, le mort que je suis et que l'autre est, tous deux comme ce corps renversé sur la table noire de l'écriture qui ne nous regarde pas. On s'illimite à le savoir à côté, à le savoir *là*, dans *son là*. L'effort illimité laisse une trace dans l'amour que porte le poème. En voulant se détacher de la langue, le poète fait acte d'un amour total envers l'autre : je te donnerai cette parole venue de nulle part qui suscitera ta réponse, qui motivera ton humanité parce qu'elle touchera à ta voix propre. Cet amour illimité qui survit à l'homme, au poète à travers le discours, perd le sens originel des mots de l'écrivain qui viennent s'offrir au lecteur dans leur ouverture :

quand le cœur va plus
loin que le cœur
les mots n'ont pas de sens⁴

Dans l'effort infini d'ouvrir le langage, le poète réalise la condition humaine qui est de mimer dans sa parole ce qui n'est pas parole. Voix d'ombre, la parole humaine n'en est pas moins une preuve d'amour indéfectible envers l'autre, le prochain, toujours déjà anticipé dans le poème qui met à plat la temporalité humaine. Rapprochant actualité et inactualité, étant pure transitivité, le poème ne peut jamais apparaître à l'homme dans toute sa puissance tant il est hors de son temps. Mais l'homme a trace de cela, il sait que sa parole peut manquer la venue de l'autre, ou la devancer : « selon que nous sommes en avance ou en retard sur notre propre solitude / selon cette dernière »⁵ L'homme est

1 *Ibid.*, p. 56.

2 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 10.

3 *Ibid.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 42.

5 *Ibid.*, p. 135.

seul mais il se laisse porter par l'invention géniale qu'est le poème. Comme un transport trans-humain.

3.3. Autrement qu'être

L'habitation poétique selon Heidegger étant cette attitude de l'homme face à son être et au langage, attitude qui consiste à répondre et à ouvrir le monde, il est apparu que ce patrimoine anthropogénétique de l'homme est difficilement vivable dans sa transcendance, et que l'homme en définitive échoue à approcher l'avoir-lieu du langage. Peut-être, et c'est ce que nous pouvons lire chez Agamben et Weil, l'homme n'est-il pas à la hauteur du mystère de l'être. Mais ayant réalisé la prouesse de la langue, étant capable de poésie, pouvons-nous dire que la condition de l'homme renverse la situation initiale. Et si l'être n'était-il pas à la hauteur de l'homme ? C'est ce que se demande Agamben :

Se peut-il que l'*être* (l'onto-théo-logique avec sa négativité) ne soit pas à la hauteur du simple mystère de l'*avoir* de l'homme, de son *habitation* comme de son *habitude* ? Et si la demeure à laquelle nous faisons retour au-delà de l'être n'était ni un lieu, ni une Voix, mais simplement les mots *ressassés* que nous avons ?¹

Peut-être pouvons-nous retourner la question du mystère de l'être pour interroger l'homme face, non pas au rien, mais face à sa condition de mortel qui semble ne plus chercher l'avoir-lieu du langage. Et si le « qu'être ? »² de Viarre formulait cette question du *qui* et du *quoi* ? S'il était possible de sortir l'homme du mystère de son être ? Les réflexions de Levinas et de Michel Henry sur la subjectivité nous aideront à prendre l'homme dans sa mesure ainsi que l'être, pour entrevoir une ouverture nouvelle dans la métaphysique.

3.3.1. Le n'avoir-plus-lieu du langage

Agamben, au cours de sa réflexion sur « l'expérience de la négativité et de la mort comme patrimoine anthropogénétique »³ de l'homme, entrevoit la possibilité que l'être échappe à l'économie du don. « L'homme est peut-être encore plus pauvre que ce qu'il a cru découvrir. »⁴

1 *Le langage et la mort, op. cit.*, p. 167.

2 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

3 *Le langage et la mort, op. cit.*, p. 170.

4 *Ibid.*

Peut-être la croyance en un appel divin de la Voix est-elle de trop, de trop pour la condition de l'homme si, au lieu de prendre le ciel comme mesure du monde et de l'être, l'on ne prend que la *bassesse* de l'homme. Sans doute peut-on observer un mouvement transitoire dans la poésie de Viarre où le don et la croyance en la Voix sont bien présents ; mais à l'instar de cette formule que nous avons souvent citée, le geste de Viarre, comme celui de tout vivant, *passé par le divin sans s'arrêter*. Sans doute « Cela » qui donne ne fait que rappeler l'origine du mystère de l'être qui est là, en l'homme, sans que l'on sache d'où il vient, s'il vient de quelque part, de quelque chose :

s'il te rend
quelque chose d'ouvert
ne lui rends pas
c'était de trop¹

L'important est de reconnaître que notre langage et notre savoir sont en notre possession ; donnés ou pas, une ouverture existe. Prendre l'homme mortel comme mesure de l'être c'est considérer que le langage s'inscrit avant tout dans l'obsession des mots ressassés, dans la langue quotidienne, formant ainsi l'habitude et l'éthique de l'homme :

Être dans le langage sans y être appelé par aucune Voix, mourir simplement sans être appelé par la mort, est, peut-être, l'expérience la plus abyssale ; mais celle-ci est précisément pour l'homme l'expérience la plus *habituelle*, son *ethos*, sa demeure qui, dans l'histoire de la métaphysique, se présente toujours déjà scindée d'une manière démonique, entre vivant et langage, nature et culture, éthique et logique, et ne peut donc être atteinte que dans l'articulation négative d'une Voix. Et ce n'est sans doute qu'à partir de l'éclipse de la Voix, d'un n'avoir-plus-lieu du langage et de la mort dans la Voix, que devient possible pour l'homme une expérience de son propre *ethos* [...]²

Dans cette disposition, l'homme meurt sans que ne se révèle à lui le pur avoir-lieu du langage. Ainsi, bien que l'être ne se dévoile jamais à lui à travers l'appel de la Voix, l'homme *détient* plus que jamais, et à *sa manière*, le langage – langage tout humain qui n'a de sens que d'être ressassement, obsession, répétition. La demeure habituelle de l'homme lui ouvre dès lors, à travers une mort sans lumière, « *le pays sans souffrances* »³ dans lequel aucune Voix ne résonne. Dans sa demeure de mort, apparaît à l'homme que le langage est bien sa voix, et qu'il n'est pas l'expression d'un appel de l'au-delà. Le langage est la voix de l'homme car il est une déception qui forme son éthique. Déçus et bredouilles, nous revenons vers la maison, la rencontre n'a pas eu lieu : « *Donc le langage est notre voix, notre langage. La façon dont on parle, c'est l'éthique.* »⁴ Dans la déception habituelle de l'homme à trouver l'avoir-lieu du langage, sa parole s'élève et s'abaisse en même

1 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 38.

2 *Le langage et la mort, op. cit.*, p. 170.

3 *Ibid.*, p. 171.

4 *Ibid.*, p. 195.

temps, comme si jamais elle n'était partie du côté de son authenticité. C'est cette habitude formant éthique qui renverse tout à fait la notion de don dans la question de l'être. L'homme s'approprie totalement son langage. Dans ce pays sans souffrances l'homme n'est amené par aucune naissance et n'est plus mortel, l'expérience de la langue ne prend plus ici la forme d'un voyage (comme cela a été le cas lorsque l'être prend un chemin de façon négative pour rejoindre son pur avoir-lieu) : « [I]ci, la parole [...] revient vers ce qui n'a jamais été et vers ce qu'elle n'a jamais quitté et prend, ainsi, la simple figure d'une habitude. »¹ Dans cette demeure habituelle, c'est comme si l'être n'était jamais arrivé à l'homme. Il identifie sa vie à l'infini ressassement de la parole, et son « être » se rapproche d'un « ne-pas-être-né »². « [I]l faut l'air archaïque et le ressassement »³ dit Viarre. Voilà l'ouverture négative de la mort que vit l'homme. L'homme demeure toujours déjà dans sa demeure de mort. On peut comprendre que les deux perspectives qui lui sont laissées sont insupportables : d'un côté rejoindre l'avoir-lieu du langage en passant par l'angoisse du néant et l'étonnement indicible de l'être, de l'autre mourir pour ne rien rejoindre mais pour *rester-là* où l'absence de souffrances était *déjà là*. En somme, dans la seconde perspective, on meurt pour opérer une habitude. Dans tous les cas, le « passage » est intolérable, effrayant, déstabilisant et incompréhensible, les enjeux y sont trop hauts, trop éloignés (et en même temps si proches) de l'homme pour que le moindre geste soit entrepris. C'est pourquoi l'homme, s'il « choisit » de rester dans sa demeure habituelle, mourra indécis. C'est laisser son être entre un non-avènement et une naissance cachée. D'où les « deux morts » qu'évoque Viarre, les deux manières de mourir qui, dans la réalité de l'homme, se tournent autour dans l'incessant jeu de l'apparaître et de l'inapparaître, de l'ineffable et de l'indicible, selon la formule tautologique : « solution du mort : dissolution »⁴ Toutes deux coexistent, malgré l'impossibilité que cela engendre, malgré l'ouverture *et* la fermeture, en même temps :

lits des deux morts la solution la reptation
malgré les chiens dans la maison et à travers
malgré la crevasse et l'escarre⁵

C'est cet écart et ce rapprochement que réalise le poème, lui qui un instant sauve et préserve l'homme par ses paroles, en lui donnant raison de *vivre habituellement*, selon le « rudimentaire » où « rien n'est venu / avec plus de lumière »⁶. Lancer un poème dans le monde est comme affirmer son éthique qui, de loin en loin est l'éthique de tous les hommes lorsqu'ils parlent :

1 *Ibid.*, p. 172.

2 *Ibid.*, p. 171.

3 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 55.

4 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 114.

5 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 14.

6 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 34.

Silence de l'homme qui à son ouvrage a profité. Équilibre, quand même les « mots confus ». Le poète a passé de l'isolement parmi toutes les choses à une sorte de leçon des choses ; il y a là une éthique.¹

Il n'est pas étonnant que Viarre fut impressionné par la lecture du « Surétant non être » de Stanislas Rodanski où tout l'être de l'homme tend à être autrement, à ne pas être né. Le souhait de ne pas naître, d'être plus et moins qu'un mort-né (Cioran), de se vouer à ne-pas-être-né (Beckett, Bernhard) renvoie l'homme à l'impossibilité de connaître l'ouverture que sa quotidienneté peut lui donner. S'ouvrir à l'authenticité de l'être, même en suivant le (non-)chemin trop connu de la vie humaine – vie sans étonnement –, échappe à la connaissance de l'homme qui, d'un bout à l'autre de l'Habitude ne peut saisir l'ouverture que dans un état qui le dépasse. C'est au bord de l'existence que l'ouverture s'éclaire à lui, mais c'est également le moment où l'homme est physiquement et mentalement incapable de se saisir de la chose en pensée. Cet état, d'un bout à l'autre de l'existence, c'est la naissance et la mort où l'homme ne peut que sentir et rien témoigner. Ces deux instants, comme un seul, sont lumineux dans l'existence de l'homme pour Weil :

Il n'y a que deux instants de nudité et de pureté parfaites dans la vie humaine : la naissance et la mort. On ne peut adorer Dieu sous la forme humaine sans souiller la divinité que comme nouveau-né et comme agonisant.²

Cette idée justifie que l'on puisse, et c'est notamment le cas de Viarre, considérer toute la vie comme un seul et même geste de négation, de rature où la naissance et la mort se replient l'une sur l'autre. Dès la naissance, la vie n'est pas remémoration d'une vie antérieure ou d'une vie à venir, mais elle est la réfutation même que l'être puisse être ; la vie est cette anomalie qui scinde en une venue et un départ un rien de l'être, un non-état d'un non-être qui n'advient jamais : « cela qui commence à la trace et qui va à / l'effacement : l'effacement lui-même »³ La vie est l'effacement que le Rien motive, l'effacement sur le néant, pour restaurer la cosmogonie du Rien comme pur vide différent du néant comme vide à remplir. « [I]l y a cela que tu n'ignores pas l'indirection »⁴, car la vie n'est pas appelée par un souvenir ancien ou un futur inconnu, mais elle s'effondre d'elle-même de tous les côtés, en niant dimension et direction. Un nouveau-né n'est jamais qu'« une énième réplique et définitive réplique – du même rien »⁵. « Naissant en vain. Néant de n'être que né », « [l]e premier venu, c'est le dernier-né. Le premier-né, c'est le dernier venu »⁶ pour Rodanski. Naître, c'est se savoir partie du Tout Rien et se savoir une anomalie de cela. Car si encore le « mort-

1 *L'intention poétique, op. cit.*, pp. 81-82.

2 *La pesanteur et la grâce, op. cit.*, p. 47.

3 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 49.

4 *Ibid.*, p. 47.

5 *Ibid.*, p. 44.

6 « Le surétant non être », in Stanislas Rodanski, *Je suis parfois cet homme*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2013, p. 82.

né [c'est] naître rien », au contraire le « nouveau-né [c'est] n'être pas »¹. Celui qui n'a même pas le temps de vivre retourne, comme s'il n'était pas parti, au Tout Rien. Mais le nouveau-né que je suis, l'homme en devenir, ne connaît pas le Rien, et il le remplace par un néant à remplir – par l'existence. « Je suis allé au lieu d'avoir été »², c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir rien été je me suis conforté dans la trahison du Rien en étant bel et bien. C'est pourquoi « Je suis le dernier des morts et partout seul à l'instant que je suis »³, car en persistant à être, ce que le Rien ne saurait permettre, je me rends compte qu'à travers l'appel du néant quelque chose d'inconcevable néglige et rend impossible mon existence. Derrière l'appel de Cela, du néant, il y a ce qui n'appelle pas, qui n'a pas de Voix, et qui me fait dire que je ne suis rien puisque issu de Rien. En persistant à être, c'est-à-dire à ne pas être rien mais à être néant, la consistance des autres disparaît, et je m'apparais fini, mort, inconsistant, seul. Et sans doute le poème transmet d'âge en âge ce mensonge originel de l'homme : invention de la mort et de la solitude pour que le ne-pas-être ne m'absorbe pas totalement. Cette parole transmet la singularité de l'homme échappée du Rien par le biais de l'universel *Je*, parole qui, si elle est honnête, épuise la substance de l'homme autant que faire se peut :

Il est à la fois néant – né de l'être qui plus est. Astu***.

Il est un autre je. Il est un autre. Il est un. Il est. Il.⁴

Ma responsabilité et mon amour de l'autre ne peuvent aussi que se réduire à l'un du Rien. Ma pensée s'avère ne pas être un don, mais une invention de moi qui invente le Moi. Et le Rien se faisant insistant, me pousse à réduire tous les montages d'étants qui m'entourent. Peu à peu je me réduis à moi-même, à presque rien, au moins du monde :

Je pense donc je suis ma pensée
Me suit donc j'aime un autre qui me
Suit comme mon ombre me tue est.
Aimer
Seul
Tu
Un.⁵

D'être, l'homme ne peut que consentir à une alternative restreinte ; se conforter dans l'outrage au Rien qu'est l'être-tiré-du-néant comme nouveau-né ou mort-né : « Naître que néant ou n'être que né naître point ou n'être rien qu'Un point nu. Qu'un plus nu ou moins nul que l'un. »⁶ Pour Rodanski,

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 82.

5 *Ibid.*, pp. 83-84.

6 *Ibid.*, p. 84.

« LE NÉANT EST L'ISSUE DU RIEN NAISSANT »¹ où le Rien, force indicible, est historicisé par le montage fabuleux du néant. « Le Rien est la chose que le néant est nier »², le Rien est cela qui n'est pas l'étant et l'être qu'invente l'être de l'homme, il est cela qui ne peut être désigné que dans le geste dévitalisant de la vie : effacer, nier, tirer. Dans son insuffisance, si l'homme est honnête vis-à-vis de son mensonge originel, il tente à la vie pour la réduire à son minimum. Incapable d'ouvrir au Rien sa vie affligée, il réduit la vie à un point nul ou nu qui sera toujours plus ou moins que le Rien qui n'est rien du tout. Réduire, c'est effectuer un geste circulaire, c'est arrondir les angles pour que l'être, n'ayant plus aucun côté, se donne les moyens de recevoir le passage du Rien : « Tangence / à raison de barrer. »³ On ressasse les mots, on fait tourner la parole autour des mêmes idées et sensations pour les barrer de l'intérieur. L'obsession tautologique, dans la poétique de Viarre, est cette attention portée au cercle qui voudrait se faire ligne. « [S]e tenir dans l'infinitif / ce recommencement / du coefficient »⁴, cette « Impasse d'infinitif » où tout est « rend[u] alvéolaire », c'est pour « trouver les points de pression qui existent »⁵. Pour rendre possible, dans l'infini donation de la parole à l'autre qui me survit, dans la parole tautologique et répétée, la négation parfaite de la vie. Négation du oui et du non, négation de la négation elle-même. On n'efface pas humainement, comme s'il s'agissait du geste distinct et contraire de l'ajout positif. Dans cette disposition de l'être, on veut nier au point *de faire sans*. On efface, on barre jusqu'au point de rupture du vivant où il n'y aura plus rien à voir, à montrer, pas même la négation qui aura été absorbante. Géométrie réalisée dans l'effacement du trait :

Barrer – compulser

barrer

la même alentie figure Non

le monolithe hors.⁶

Mais Viarre sait que sa volonté sera sans fin, et qu'à détruire la vie pour que n'y passe qu'en un seul « point » le Rien, il sera toujours celui qui a créé le Rien, il sera encore un être qui ne disparaît pas mais qui renie l'être en donnant image au Rien, comme chez Rodanski :

1 *Ibid.*, p. 85.

2 *Ibid.*

3 *Pire, op. cit.*, s.p.

4 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 96.

5 *Pire, op. cit.*, s.p.

6 *Ibid.*

Naître rien que nier le néant.

N'être que le rien du tout. Naître que du rien. Naître que né. N'être que das le con du rien Nier le tout et se connaître présent et nul Se reconnaître le rien du con de la reine. Misère ô misère ma Reine j'ai tout nié j'ai misé mon va-tout sur ton rein cambré depuis le point du cône jusqu'à le rêver hors du coma révolu. Eve de mica. Rêver de mica. N S A ce Tu O.¹

La mort n'est donc jamais une disparition totale de l'être, elle n'est qu'un coma, et l'homme et le poète passent leur existence, s'ils le souhaitent, à se heurter à l'idée de la mort comme suspension. Ils recherchent la vraie mort de l'être, et ne trouvent que le coma : « le coma de ton corps mange »² Puisque « tout ce qui résiste à l'infini restaure l'infini »³, le Rien ne sera jamais qu'une croyance de plus – mais la suprême – que l'on peine à dire et à dédire. Dans la mort comme « parenthèse » suspendue que je sais n'être pas l'arrêt de l'être, il y a « la place pour respirer / gratter les deux sens »⁴, en arrière et en avant de l'existence. Face à cela qu'on n'entend pas, qui n'appelle pas, il faut encore continuer à douter de ce que l'« Œil [...] secrète », et se réjouir de notre *limitée condition* d'homme : « Œil qui secrète / joie / qui bouche. »⁵ D'où ces mots de Weil qui voit dans les limites de la vie humaine une joie de l'empêchement, une joie de l'amertume :

Quand quelque chose semble impossible à obtenir, quelque effort que l'on fasse, cela indique une limite infranchissable à ce niveau et la nécessité d'un changement de niveau, d'une rupture de plafond. S'épuiser en efforts à ce niveau dégrade. Il vaut mieux accepter la limite, la contempler et en savourer toute l'amertume.⁶

Donc, pour le poète, atteindre le pays sans souffrances, comme le dirait Agamben, c'est vivre et parler de telle sorte qu'à la mort, l'on s'en retourne au lieu que notre être secret n'avait pas quitté, lieu qui, bien qu'illusoire, est le plus authentique et le plus vrai pour l'homme. Voilà ce que Sophocle présumait déjà. La vie est le détour qu'emprunte l'être jusqu'à l'habitation authentique ; la vie est cet accident qui survient à l'être, mais qui est aussi cette chance de retourner là où toute faute est oubliée :

LE CHŒUR – *Ne pas naître, voilà ce qui vaut mieux que tout. Ou encore, arrivé au jour, retourner d'où l'on vient, au plus vite, c'est le sort à mettre aussitôt après.*⁷

1 « Le surétant non être », *op. cit.*, p. 86.

2 *Restes noirs*, *op. cit.*, p. 25.

3 *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 149.

4 *Ibid.*, p. 178.

5 *Pire*, *op. cit.*, s.p.

6 *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, p. 113.

7 *Œdipe à Colone*, *op. cit.*, p. 463.

3.3.2. Destruction, fixité et *metaxu* : l'illusion de la transcendance

Cependant, si l'on reprend notre dernière citation de Weil, il n'y a qu'au niveau de la représentation qu'il y a dégradation. Si l'être doit s'annuler selon le modèle du Rien, il ne conserve ni ne dégrade quoi que ce soit, mais au niveau de l'homme qui est tout entier illusion d'être, il y a bien la possibilité de conserver ou de détruire. Selon Weil, il faut accepter notre impossibilité à créer, et seulement « imiter l'acte de créer » selon deux imitations possibles, « l'une réelle, l'autre apparente – conserver et détruire »¹. Sans doute l'écriture poétique de Viarre est-elle une imitation apparente et destructrice, parce qu'il n'y a « pas de trace de “je” dans la conservation. Il y en a dans la destruction. “Je” laisse sa marque sur le monde en détruisant »². Le *Je* exprime la « [t]endance à répandre la souffrance hors de soi », autrement dit il fait circuler, de poème en poème, de lecteur en lecteur, le mal qu'un homme fait « à la représentation de l'univers en [lui] »³. Cette destruction relève de l'habitude de l'homme. Chaque décision, chaque sacrifice est quotidien, et détruire plutôt que conserver est la manière pour l'homme de refuser la représentation du monde comme don.

je me défonce – je n'ai pas encore un lieu – il faudrait tout pousser⁴

Défoncer les parois de sa représentation n'a pas pour visée de déboucher sur l'ouverture lumineuse de l'être. Le lieu que Viarre recherche est *entre le monde*, lieu de pure négation et de barrage. Sa vérité est la vérité de son geste destructeur, et rien d'autre que l'impacte de ce geste dans le monde ne saurait donner sens à sa vie : « toute psychologie devant s'effacer le rapport au monde étant suffisant »⁵ Il est en effet intéressant d'observer que dans *Invitus invitam*, le fragment qui précède directement « je me défonce... » est : « toute la nuit en micropointe »⁶ ; dans le numéro deux de la revue *Conséquence*, paru en 2017, on peut lire un texte inédit de Guy Viarre, intitulé « toute la nuit en micropointe », semble-t-il écrit sous l'influence de drogues, chose singulière chez l'auteur. On sait que Viarre a particulièrement souffert à la fin de sa vie de son isolement social, ce qui l'a incité à fréquenter les débauchés et les drogués de sa ville. Peut-être peut-on voir dans l'expérience de défonce une sorte de destruction de l'univers par l'irréel. Car l'hallucination qui pousse l'écriture de « toute la nuit en micropointe » semble bien tendre à une réduction de l'homme qui se retranche dans l'impossible et irréalité profonde de l'être : « s'amincir vers les extrémités »⁷ On peut lire ce moment de l'écriture de Viarre comme une lâcheté désespérée mais légitime d'idéaliser, d'imaginer

1 *La pesanteur et la grâce. op. cit.*, p. 82.

2 *Ibid.*, p. 83.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 128.

5 *Ibid.*, p. 132.

6 *Ibid.*, p. 127.

7 Guy Viarre, « toute la nuit en micropointe » in *Conséquence*, n° 2, hiver 2017, Paris, p. 100.

la libération de l'être. Moment où le poète laisse entrer l'indicible dans l'ineffable, et se lance dans des fragments plus longs qu'à son habitude. Car

[L]aisser l'imagination s'attarder sur ce qui est mal implique une espèce de lâcheté ; on espère jouir, connaître et s'accroître par l'irréel.

[...] Ayant attardé son imagination sur une chose mauvaise, si on rencontre d'autres hommes qui la rendent objective par leurs paroles et leurs actions et suppriment ainsi la barrière sociale, on est déjà presque perdu. Et quoi de plus facile ? Pas de point de rupture ; quand on voit le fossé, on l'a déjà franchi. Pour le bien, c'est tout le contraire ; le fossé est vu quand il est à franchir, au moment de l'arrachement et du déchirement. On ne tombe pas dans le bien. Le mot bassesse exprime cette propriété du mal.¹

A avoir – peut-être – était converti par l'autre à la drogue, à ce moyen d'imaginer autrement, Viarre se prend à rêver à la fin de l'enclave de l'être. Les contraintes et les parois s'effacent, « le rapport [qui] forme herse »² tombe enfin, et la lumière de l'être se fait :

frénétiques il nous faut
sortir de ce corps
vider ce faisant
flotte dans un espace
ô polymorphe
avec la pyrotechnie
de la neige dans ce bocal
monter et descendre
au ralenti
en giflant les parois
ce qui choit et la
herse tombée devant la nuit être diurne
dans les yeux-pythies-personnelles
la nuit sans son commencement
[...]³

Pourtant Viarre a conscience de ce moment d'égarement où la drogue guide la main selon un certain automatisme :

l'écrasante extase
étouffer la phrase
un rêve
automatique m'éclaboussant
je marche
je suis l'accident
mon coma tu verras

1 *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, p. 91.

2 *Invitus invitam*, *op. cit.*, p. 108.

3 « toute la nuit en micropointe », *op. cit.*, p. 99. On notera la référence au bocal qui n'est pas sans rappeler l'enclavement du narrateur de *L'innommable* de Beckett, ouvrage que Viarre estimait par dessus tout.

je verrai ton coma
point noir sur point noir
la syntaxe mortelle¹

Il sait qu'il n'y a aucune disparition possible, aucune mort réalisable, et que le coma qu'est la mort de l'homme est sa terrible et honteuse invention. Il marche avec, il se sait l'accident, et veut tout de même croire en son union parfaite avec l'autre. « La vie humaine est *impossible*. Mais le malheur seul le fait sentir »² ; si cela est vrai, le malheur de la contradiction fait bien sentir l'impossibilité de la vie, et par la contradiction le poète éprouve l'existence comme cohabitation de l'irréel et de la réalité :

La contradiction seule fait la preuve que nous ne sommes pas tout. La contradiction est notre misère, et le sentiment de notre misère est le sentiment de la réalité. Car notre misère, nous ne la fabriquons pas. Elle est vraie.³

Le délire peut donc bien coexister avec le sentiment *calme* du réel. Tantôt « la nuit / un bâillon / et une fièvre / pour tout horizon »⁴, tantôt un regard lucide et étonné que la destruction ne convainc plus, mais que la conservation ne gagne toujours pas :

pas de fruits
pas de bouche
on ne détruit pas ce qui
nous entoure – c'est beau
je ne comprends rien⁵

C'est parfois en ne se préoccupant pas de son rapport au monde qu'il semble disparaître de lui-même, laisse apercevoir une brèche dans son apparoir :

les arbres je marche
et l'air entier
c'est peut-être quand
la terre n'est rien⁶

Le poète ne peut que constater être coincé entre une vie d'écriture qui est une vie de destruction, et une vie béate face au monde illusoire qui ne fait que renforcer le secret de l'être :

1 *Ibid.*, p. 97.

2 *La pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, p. 111.

3 *Ibid.*, p. 112.

4 *Invitus invitam*, *op. cit.*, p. 52.

5 *Ibid.*, p. 47.

6 *Ibid.*, p. 141.

17. De moins en moins de trouvailles faites brutalement comme souvent chez moi dans l'arrachement à une place assise ou couchée. Mais des fouilles formidables l'écriture prenant le dessus sur la vie et demandant qu'être ?, amont compris.¹

Les fouilles ne sont pas toujours formidables, et le mystère du monde emporte parfois la motivation et la justification de l'œuvre ; n'écrire plus que pour constater l'épuisement de l'écrit et de l'écrivable :

d'où vient du ciel ce sentiment de ce carré du ciel que ce qui emporte aussi de l'œuvre les raisons les attentes les affolements serait du pain²

L'œuvre du poète semble avoir pour but, dès lors, de dire la réalité de l'être qui est ce rapprochement de la réalité et de l'irréel, dût-elle se contredire inlassablement. Car l'être, qui ne sait s'il voit ou reçoit la vision, finit par accepter que ce qui se présente à lui est toujours déjà absent, ou détruit. On comprend que Viarre retienne cette parole d'un peintre : « *je vois devant la toile un trou vide m'a dit un peintre* »³ ; « *il y a toujours les bords / à toucher / les bords du monde je veux dire* »⁴. Ce n'est pas tant que le monde comporte ce trou, ce vide, mais plutôt l'être lui-même possède cette partialité de ce qui est. D'où le fait que l'écriture, comme la peinture, soit la tentative d'effacer en créant, d'effectuer un trait blanc :

cela est peinture la perpétuation du trait et à ce que la main était à l'origine un œil il y avait à laisser le vent le tourner⁵

Cette tentative ne se révélera jamais lumineuse et concrète à l'homme, et l'obsession de l'art consistera à au moins transpercer le réalité donnée du monde et de l'être, en détruisant leurs représentations. En renversant l'illusion, la parole artistique, qu'elle se donne comme réaliste ou « surréaliste », est cette fiction qui *se sait* fiction. Par là l'homme est plus savant de son sort, et la parole artistique, tacitement, conserve avec elle ce secret savoir :

quand la peinture comme cette fiction de sortir tout d'un coup de l'oraison d'un trait

quand la peinture comme cette fiction – fonction de sortir tout d'un coup de l'ensemblement

sortir d'un coup du mur⁶

1 *Les jours s'en vont, je demeure, op. cit.*, s.p.

2 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 143.

3 *Ibid.*, p. 67.

4 *Ibid.*, p. 68.

5 *Ibid.*, p. 125.

6 *Ibid.*, p. 129.

Dès lors, si la parole est pour le poète la condition de son existence, puisque toute son attention y est portée au point de devenir une obsession, qu'exprime-t-elle si ce n'est l'impossibilité pour l'homme de prendre exactement la mesure de sa vie comme une existence sans révélation, ou comme une existence malheureuse, toujours déstabilisée par les étonnements qui peinent à se montrer comme des ouvertures transcendantes ? Sans doute l'attention au langage n'exprime-t-elle que cela : « Nous voulons toujours autre chose qu'exister. »¹ Autrement qu'être signifie concrètement pour l'homme éprouver la limite de l'existence à travers une parole qui le dépasse. Dans la pensée de Weil, le concept de *metaxu* informe cette posture de l'homme et des choses dans le monde ; les *metaxu* forment des rapports dissociés dans lesquels les choses s'éprouvent par la séparation. L'intermédiaire qu'est le *mexatu*, entre l'esprit humain et la réalité, retire le sens des choses. Se mettre en rapport avec cet intermédiaire c'est, comme le fait l'aveugle du bout de son bâton, tâter ce qui m'apparaît dans son absence de lumière et, par là, non pas me rattacher au monde, mais me dissiper avec lui. Le *metaxu* étant cette région du bien et du mal² nécessaire à l'homme, y placer son désir de connaître – l'être – dissipe la chose à connaître. A échouer ainsi, l'homme, dans l'intermédiaire, fait de l'aveuglement une condition de son existence : « En mettant tout notre désir de bien dans une chose, nous faisons de cette chose une condition de notre existence. Mais non n'en faisons pas pour autant un bien. »³ Alors, dans le geste aveugle, l'homme sent enfin qu'il y a une ouverture, mais pas une ouverture de l'être. Plutôt un abîme dans lequel la possibilité de l'être, la possibilité pour lui de trouver son lieu propre disparaît. Comme pour le trou en face de la peinture, l'homme sent que son geste, sa parole, ne fait que tâter les bords d'une béance, au mieux effrayante, au pire irreprésentable : « Déhiscence du monde qui offre non pas un séjour, mais, pour passer la nuit, des pierres contre lesquelles frappe le bâton de l'errant se répercutant en langage minéral. »⁴ C'est pourquoi la destruction du monde par la main du poète s'interrompt parfois. Déjà Levinas le voyait chez Celan, il se pourrait qu'un autrement qu'être implique la séparation du monde et de l'être – l'habiter poétiquement, que Heidegger a dégagé de sa lecture de Hölderlin, pourrait n'être qu'une habitation sur le point de s'effondrer, une illusion que l'homme pressent à chaque instant de sa vie :

Il se trouve que Paul Celan – que Heidegger a su cependant célébrer au cours de l'un de ses séjours en Allemagne – nous dit le peu de compréhension qu'il a pour une certaine langue qui instaure le monde dans l'être, signifiante comme l'éclat de la *physis* des présocratiques ; puisque

1 *La pesanteur et la grâce, op. cit.*, p. 164.

2 *Ibid.*, p. 166.

3 *Ibid.*, p. 164.

4 *Paul Celan. De l'être à l'autre, op. cit.*, pp. 31-32.

Celan compare à une langue une *route si belle* en montagne où *sur la gauche fleurit le martagon, fleurit sauvage, fleurit comme nulle part, et sur la droite se dresse la campanule raiponce* [...]¹

Il y a chez Guy Viarre cet effarement paralysant face au monde que l'on voit malgré son effacement. Le poète voit et touche la terre, et la distance qui semble se tenir entre elle et lui le déconcerte. Se pourrait-il que mon être n'habite pas le monde, que cette terre ne soit pas une illusion mais que ce soit *moi* qui me tienne sur son bord, errant dans ma propre illusion ? :

pas une illusion
diurne
la terre entière
en déplacement
l'impression terminale
des pierres²

Notre désir peut s'arrêter sur une chose, sur une pierre, « on sent qu'on peut les tracasser pendant des heures qui à nous paraissent longues qu'elles diront toujours non. Parce que c'est leur forme et que non c'est encore leur seule tentation »³. Les étants nous tentent, du moins nous le croyons. Nous projetons sur eux notre désir des les comprendre, de les saisir et de dépasser leur image. « La pierre se reçoit se complique s'observe / s'ennuie s'avance »⁴, et la faire tourner dans notre main comme l'on ferait tourner des mots dans notre bouche, c'est sentir l'abîme qu'il y a entre la chose et notre être – notre être qui sent. A reconnaître et à se représenter la chose, on l'a perd dans notre système de représentation : « Parce que peser lui est / retourner dans l'inouï. »⁵ Le monde d'étants est dès lors ce mur que j'approche – « un mur / qu'on vienne »⁶ –, que je sens en doutant que je sente. La vie est « l'insertion des fixes »⁷, c'est-à-dire que l'homme reste face à ce mur et y meurt sans trouver aucun passage. A explorer la question de son être, l'homme parvient à se scinder, certes, mais il ne sortira pas de « la chambre [aux] clous noirs » qu'est l'être, antichambre du Rien où le monde n'a presque plus aucune prégnance :

le corps terré avec l'esprit terré
dans la chambre les clous noirs
dans une cicatrice rose au fond

1 *Ibid.*, pp. 16-17.

2 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 97.

3 *Descriptions du petit, op. cit.*, p. 35.

4 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 19.

5 *Ibid.*, p. 20.

6 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 53.

7 *Ibid.*, p. 81.

du monde
dans les rides haletées de toucher nulle part¹

Au fond de la chambre de pensées et de sensations, l'homme aperçoit la brèche de sa perception de l'extérieur sous les traits d'une cicatrice – non pas celle du monde rompu, mais encore une blessure, une ouverture qui est à lui. Au fond de l'être « il n'y a rien / que la pliure / des pierres / apparaissant disparaissant / les rouges du souffle » dont la contingence n'ouvre toujours pas l'être sur le Rien, mais renvoie à l'alternative de la vie humaine, voir ou ne pas voir. Le souffle de la vie ne s'anéantit pas, il ne peut qu'agoniser avec sur lui comme marque de l'ultime approche de l'authenticité, les cicatrices *rouges*. L'homme vit dans la séparation, l'éloignement qui est *encore* un rapport illusoire de son être au monde, mais il sait que dans ce rapport insupportable il y a la trace d'une impossibilité. Il ne peut plus vivre que dans la contradiction qui ne transcende rien : « rien l'éloignement pour séjour / dans la neige en été »² La vie jongle entre apparition et disparition, forme et « déforme », *durant* de ne pouvoir dépasser cette alternative de la présence, de ne pouvoir franchir le mur :

toujours la déterrer en porter la déforme
une neige un fixe – peau en limite
du chemin en réaffectation retournée fêlée de vivre de durer³

Cet état de l'homme le renvoie aux croyances du néant et du rien, que Weil distingue du point de vue religieux entre un Dieu *naturel* et un Dieu *supernaturel*, le premier *remplissant* comme le ferait un gaz dans un espace vide, le second pouvant supporter le vide⁴. L'irréalité dans laquelle se conforte le geste destructeur de Viarre pourrait être une réponse à la croyance en un univers vide impossible à concevoir. Car la grâce qui procède d'un Dieu *supernaturel* « comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a du vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait ce vide »⁵. Les efforts que met le poète dans sa langue disent cette impossibilité structurelle : comment ce qui n'est rien peut-il engendrer ce qui serait tout autre que lui, ce qui *est* ? La vie humaine se fonde, selon Viarre, sur la volonté d'extirper toute existence du côté du rien, pour annuler l'accident du remplissage du vide, « sachant que du néant le rien est le double »⁶. Cette impossible vérité faisant coexister le rien et le néant, le vide et le remplissable, est le fardeau que l'homme porte avec lui sa vie durant. La mort est-elle le « détachement », le « décollement » de l'existence qu'une vie entière de contradiction, expression

1 *Ibid.*, p. 159.

2 *Ibid.*, p. 101.

3 *Ibid.*, p. 105.

4 *La pesanteur et la grâce, op. cit.*, p. 18.

5 *Ibid.*

6 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 144.

de l'impossible, finit par réaliser ? Retour au lieu du Rien. La mort est-elle cet instant où l'homme échappe à l'alternative de la présence, de l'apparaître, de l'être, de la positivité et de la négativité ? L'homme effectue-t-il et, surtout, supporte-t-il le saut par-dessus l'abîme à l'instant de sa mort ? Moment de pure transcendance où l'homme se dégage de lui-même, où l'être disparaît dans un Rien que, nous, vivants, ne pouvons désigner que comme un *autrement qu'être* :

Le mouvement ainsi décrit va du lieu vers le non-lieu, d'ici vers l'utopie. Qu'il y ait dans l'essai de Celan sur le poème une tentative de penser la transcendance est évident. *La poésie – : conversion en infini de la mortalité pure et la lettre morte*. Le paradoxe n'est pas seulement dans l'aventure infinie d'une lettre morte ; il est dans l'antinomie où se développe le concept même de transcendance – saut par-dessus l'abîme ouvert dans l'être à qui l'identité même du sauteur inflige un démenti. Ne faut-il pas mourir pour transcender contre-nature et même contre-être ? Ou à la fois sauter et ne pas sauter ? A moins que le poème permette au moi de se séparer de lui-même. En termes de Celan : découvrir un lieu où la personne, dans le saisissement du moi – comme étranger à elle – se dégage.¹

Et c'est pourquoi Viarre veut ressasser – créer – et supprimer tout en même temps. Il sait qu'il n'y a rien de plus à dire que « On n'est pas fait pour être »², et une grande majorité de sa poésie répète, en d'autres termes, cette idée pour l'explorer selon l'infinité ineffable qu'elle suscite. Et en même temps, le geste destructeur qui sous-tend toute son œuvre prépare – œuvre qui s'est assimilée à sa vie rappelons-le – l'instant de sa mort où l'homme vivra ce qu'on ne peut appeler qu'une *expérience* du Rien, et où l'œuvre, elle, continuera sa course vers l'autre, en ouvrant sa parole de contradictions et d'infini. En définitive, il n'y a pour nous aucun moyen de parler de la mort du poète comme d'une transcendance, puisqu'un tel événement ne saurait s'ancrer dans aucun mot de notre langue. Instant, événement qui échappe à la pensée de l'être et du langage, que le mot « mort » soulage à peine de son incommunicabilité, instant heureux et éblouissant où l'homme perd son humanité et sa condition d'être scindé. Un instant, peut-être – et c'est notre joie d'y croire, et la joie que le *parcours* qu'est l'œuvre du poète nous invite à ressentir – l'homme a été heureux d'être autrement, ou de ne pas être. Mais une fois encore, puisque aucune parole, aucun témoignage ne peut nous revenir, l'on est obligé de parler de cela *par rapport* à l'être qui reste notre mesure. La mort revêt alors un double aspect « identique » ; chacun de ses deux côtés est infini. Du côté de l'homme, de Viarre, on peut croire que la transcendance s'est faite, et qu'en ayant perdu toute humanité, cela qu'est devenu l'homme s'est fondu au Tout qui échappe au temps. Du côté des vivants, du notre où la parole du poète nous accompagne, nous reste, il y a ce que Michel Henry appelle « l'illusion transcendantale »³, qui pour nous est notre plus grande liberté. Le poète étant du

1 Paul Celan. *De l'être à l'autre*, op. cit., pp. 23-24.

2 *Finir erre*, op. cit., p. 14.

3 Nicole Hatem, « Michel Henry, lecteur du “concept d'angoisse” de Kierkegaard », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 191, n° 3, juillet-septembre 2001, p. 341.

côté de la mort qui ne se pense ni ne se dit, il nous laisse à nous « l'abîme de la possibilité »¹. C'est cela « L'état d'étant [qui] est l'état de gueule »². Supportant l'illusion de notre être et du monde, l'illusion de la transcendance, de sa possibilité, nous croyons en un autre côté de la mort depuis lequel la parole peut nous indiquer une marche à suivre, nous commander une éthique pour notre vie : « De ce côté-ci de la mort. Du côté qui perce. »³ Pour le vivant qui reçoit la parole du poète mort, l'abîme est compris comme l'infinité du possible et du pouvoir – dans la mesure où le pouvoir s'origine dans le « Je peux » fondamental de la vie absolue. Le vivant, en croyant en une vie absolue, c'est-à-dire en réfléchissant *le côté qui perce* de la mort, plutôt que de se taire devant l'indicible mort qui absorbe la représentation et le secret, s'attache moins à rendre possible l'infinité de l'Absolu qu'à introduire, par son pouvoir, une qualité nouvelle dans la réalité. C'est pourquoi la mort d'un homme de parole, d'un homme voué entièrement au secret du langage, un poète, ne doit pas être reçue comme un acte désespéré et vain. Sans doute a-t-il du sens pour cela qui est mort, mais alors sans que nous le sachions, sans que cela qui est mort le sache, et sans même qu'il n'y ait de sens en définitive. La mort du poète est cet exemple de liberté possible face à l'abîme, sauter et tomber tout à la fois, dégagé de l'angoisse et de la peur. La parole qui nous est laissée nous guide dans notre manière de parler, dans notre manière de vivre éthiquement. On comprend avec Michel Henry que la liberté n'est pas infinie en ceci qu'elle permettrait d'expérimenter une infinité d'actes, mais parce qu'elle peut « poser un acte qui qualifie complètement et définitivement la personne, un acte “décisif” qui a valeur d'éternité »⁴. L'homme qu'est Viarre nous échappe totalement et infiniment depuis sa mort qui scelle l'expansion de son œuvre. Mais il nous offre sa liberté qui ne saurait exister « là » où il « est » désormais, « et la page à mesure »⁵ qu'on la lit, qu'on la tourne, qu'on la relit et la retourne encore, déploie sous nos yeux « l'inimitable allophone qu'est une langue »⁶, que devient la langue d'un homme qui meurt et qui nous parle depuis sa mort. Mourir de cette liberté c'est se prolonger, sans le savoir jamais, dans sa mort que l'autre reçoit, consomme, aime, entretient et éternise. Une parole poétique n'a de sens que de donner à l'autre les moyens d'être libre – face à elle et face à lui-même.

1 *Ibid.*, p. 342.

2 *Finir erre, op. cit.*, p. 8.

3 *Ibid.*

4 « Michel Henry, lecteur du “concept d'angoisse” de Kierkegaard », *op. cit.*, pp. 344-345.

5 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 153.

6 *Ibid.*, p. 164.

3.3.3. Vie et subjectivité

L'autrement qu'être que la poésie a moyen de susciter est une étape fondamentale dans la métaphysique moderne. Pour Levinas, l'autrement qu'être n'a rien à voir avec la négativité heideggerienne et l'avoir-lieu du langage. Sa réflexion cherche plutôt à « trouver » un non-lieu, non pas négatif, mais un en-dehors absolu qui ne se dirait plus en termes d'être ou d'étant : « Notre interrogation portant sur l'autrement qu'être, pressent dans l'hypostase même du sujet – dans sa subjectivation – une exception, un non-lieu en deçà de la négativité spéculativement toujours récupérable, un en-dehors de l'absolu qui ne se dit plus en termes d'être. Ni même en termes d'étants. »¹ La subjectivité serait le point de départ et d'arrivée d'une réflexion rigoureuse à l'endroit d'un autrement qu'être où, peut-être, il serait possible de s'approcher de l'authenticité de la « vie ». Autrement dit, considérer la subjectivité comme « ce qui s'éprouve soi-même », comme l'écrit Michel Henry, plutôt que de considérer l'homme comme un sujet (le Sujet, le maître) qui se représente l'objet et le jette devant lui², nous donne à voir un rapport différent entre l'être et le monde où, précisément, l'unification de l'Un se substitue à la séparation originelle. Il n'y aurait dès lors plus à penser un être et un monde d'étants et de phénomènes, mais l'Un, une totalité s'éprouvant elle-même et que l'on pourrait appeler la Subjectivité, ou l'autrement qu'être. Et si la poésie a à voir avec l'enjeu de cette autre lecture phénoménologique de l'être, c'est parce que, comme nous l'avons dit plus tôt, elle peut être tout entière cette parole inouïe qui mêle l'indicible et l'ineffable – selon les termes de Levinas, l'on parlerait de Dire et de Dit : « Équivoque et énigme – pouvoir inaliénable du Dire et modalité de la transcendance. La subjectivité est précisément le nœud et le dénouement – le nœud ou le dénouement – de l'essence et de l'autre de l'essence. »³ Mais cette poésie-ci se doit, pour répondre de l'inouï qu'elle est et dont elle procède – parce qu'elle est l'essence même du langage, et que le langage dit l'essence du langage – se dégager d'une « idéologie poétique »⁴, dérivée de l'ontologie heideggerienne, qui voudrait que le langage soit substantialisé, qu'il soit essentialisé. Cette idéologie qui commande depuis quelques décennies aux poétiques contemporaines, manque toujours l'authenticité du langage – et manque la poésie – en séparant le langage et la vie par l'intermédiaire de « l'être ». L'être ainsi considéré est ce qui isole le langage de son essence ; le langage devient un signe qui est fait à l'homme. L'homme doit alors se « mettre en marche » vers l'avoir-lieu de son être et du langage. Au contraire, une poésie lue par le concept de subjectivité devient bien le catalyseur du secret de la vie où l'homme, jamais séparé du

1 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1978, p. 35.

2 Michel Henry, *De la subjectivité. Phénoménologie de la vie*, t. 2, Paris, PUF, « Épiméthée », 2003, p. 25.

3 *Autrement qu'être*, op. cit., p. 23.

4 Henri Meschonnic, *Pour la poétique V*, op. cit., p. 75.

langage, réinvente perpétuellement ses formes de vie et ses formes d'expression. Viarre devait le sous-entendre dans cette formule : « des dieux familiers à un homme inutilisable »¹ En adoptant une posture sacrée face à la vie, celle-ci se scinde entre langage et être, secrets et divins. Mais la subjectivité, comme l'entend notamment Michel Henry, est cette unité inséparable de la Vie dans laquelle l'homme n'a rien d'*inutilisable* ou d'incomplet. Pour Henry, l'aporie de la philosophie du sujet a été de ne pas savoir ce qu'elle pensait, de ne pas réussir à soutenir la vraie nature de l'être du sujet. De Kant à Heidegger en passant par Descartes et Freud, on a dit que *je pense* voulait dire *je me représente*, mettant l'être du sujet dans la représentation, ce qui a fini par rendre impossible l'être du sujet, car ne peut être absolument, dans la représentation, que ce qui précisément n'est pas. C'est ce qu'expliquait Descartes dans l'article 26 des *Passions de l'âme* : un dormeur dans son rêve se représente des choses illusoires, qui ne *sont pas*. Mais s'il éprouve dans ce rêve un sentiment, celui-ci *est absolument*, bien qu'il s'agisse d'un rêve : « Ce sentiment n'est donc pas par la représentation mais indépendamment d'elle. Cela veut dire : sans être posé devant, sans être représenté et – si la représentation est fautive – à condition de ne pas l'être. »² De même, il apparaît à Henry que la critique freudienne du sujet n'est en fait pas une critique de la représentation ; l'inconscient ne fait que virtualiser ce qui est représentable, ce qui est toujours déjà conscient. L'inconscient c'est du conscient qu'en tant que sujet je ne me représente pas encore.³ Mais Freud, et même Descartes, approchent sans le savoir, selon Henry, du point nerveux de la problématique de l'être du sujet. Quand Freud se heurte à un inconscient qui ne peut pas s'actualiser, qui n'est plus provisoire, il tombe en fait devant la « force » qui permet ou non d'actualiser les représentations. Et cette force est elle-même irréductible à une représentation : « *L'histoire de nos représentations renvoie à une force qui leur permet justement de s'actualiser ou qui le leur interdit. Seulement cette force est elle-même irréductible à une représentation.* »⁴ Cette force est ce que la parole poétique peut *faire sentir*. Car étant bloquée entre l'indicible et l'ineffable, ne pouvant jamais montrer le Dire comme tel à travers le Dit thématique, la parole poétique peut néanmoins faire circuler par la sensation, par le pur sentir les agissements de cette force irréprésentable qui est la Vie : « [Cette force] s'écrase contre soi dans une immédiation si radicale et, dans cette immédiation, elle est submergée par soi de telle façon qu'il n'y a place en elle pour aucune Différence, aucune distanciation à la faveur de laquelle il lui serait possible de s'apercevoir elle-même, de se représenter, – *d'être consciente sur le mode de la représentation.* »⁵ C'est bien ce que Viarre pressent. Dans la représentation il y a l'irreprésentable qui, ne pouvant être ou ne pas être que sur le mode de

1 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 152.

2 Michel Henry, *De la subjectivité, op. cit.*, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 19.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, pp. 19-20.

la représentation, se montre, non pas lui-même, mais à travers son action néantisante. Ce qui « n'est pas » ne peut se montrer qu'en tant que ce qui n'est pas dans ce qui est. Pourtant, derrière cette représentation de l'absence, le poème laisse bien entrevoir qu'*il y a* cela qui échappe à la représentation et à l'être :

l'aveugle de moi-même je me presse sur le microscope du corps tourné vers l'extérieur tiré vers les nuages et le bleu et les sources tiré plus simplement vers les vitres, puis l'enlèvement, la fatigue – l'éclatement la page – pas de page – le bâton noir – la trace tiré du même noir – la bâche de solitude et de disparition¹

Viarre sent bien qu'il y a « une force que rien n'assemble »², qui échappe au disparaître et à l'apparaître, qui échappe à la négativité de la présence. Une force qui, s'éprouvant elle-même, ne peut répondre d'aucune qualité d'être. Parce que le Dire de la transcendance de l'être en autrement qu'être semble tomber « sans pouvoir se dépêtrer dans les formes ancillaire »³ du Dit. L'autrement qu'être ne se présentera jamais que comme être ou non-être⁴.

Dès lors, chercher l'en-deçà d'un autrement qu'être revient à figer la signification du *qui*. Car, comme l'avance Levinas, l'exhibition de l'être nécessaire à l'approche d'un non-lieu authentique (d'un en-dehors) ne saurait faire disparaître l'être exhibé, mais il serait en partie coupé de son identité. Le *qui* de l'être, dans toute sa mystérieuse manifestation, serait la question que la parole poétique se vouerait à faire tourner : « Qui parle ? Quel rentrement / du rentrement / qui a dehors des lances. »⁵ L'autrement qu'être ne peut s'exprimer qu'en termes d'être, mais dans le processus d'intériorisation opéré par le sujet pour s'approcher de la région de l'en deçà, le *qui* se bloque entre disparition et apparition ; l'être à demi présent :

L'« en deçà » ne serait certes pas une région où le « qui » suscité par l'exhibition viendrait se perdre, mais il resterait une modalité de l'être, une façon de se soustraire, de s'excepter, de se retirer sans disparaître ; de se retirer dans la nuit d'un soi-même. Le *qui* – le spectateur, la subjectivité, l'Âme – s'épuise-t-il en ce processus d'intériorisation ? Ou l'intériorisation s'épuise-t-elle en la négativité du « ne pas se montrer » ? C'est certes là notre problème : que signifie *qui* ? Mais si l'intériorité était une exception absolue, l'être découvert dans la vérité serait tronqué de son intériorité, il serait, dans la vérité, dissimulé en partie, apparent et non vrai.⁶

A l'instar de la vie habituelle de l'homme qui est un *rester-là*, le processus d'intériorisation se double entre un regard intérieur bloqué sur l'identité complète de l'être, et un regard encore plus

1 *Invitus invitam, op. cit.*, p. 112.

2 *Ibid.*, p. 157.

3 *Autrement qu'être, op. cit.*, p. 20.

4 « Les significations qui dépassent la logique formelle se montrent dans la logique formelle, ne fût-ce que par l'indication précise du sens dans lequel elles tranchent sur la logique formelle », note 1, *ibid.*, p. 19.

5 *Finir erre, op. cit.*, p. 18.

6 *Autrement qu'être, op. cit.*, p. 50.

profond qui emporte une partie de l'être dans l'en deçà. « Mais jouir seulement des limites de l'être et du tapage »¹ pour Viarre c'est jouir du langage, car cette séparation de l'être, ou plutôt cette séparation de l'intériorité rend tout à fait possible la coexistence du Dire et du Dit dans le partage d'un temps impossible :

La vérité ne peut consister qu'en l'exposition de l'être à lui-même, dans la conscience de soi. [...] Mais la manifestation de l'être à lui-même impliquerait une séparation de l'être. La manifestation de l'être ne se peut pas comme fulguration où la totalité de l'être se montre à la totalité de l'être, car ce « se montre à » indique un *déphasage*² qui est précisément le temps, étonnant écart de l'identique par rapport à lui-même !

Le déphasage de l'instant, le « tout » décollant de « tout » – la temporalité du temps – rend cependant possible une récupération où rien n'est perdu. Découverte de l'être – dégagé de son identité, dégagé de lui-même (ce qu'on appelle ici déphasage) et retrouvailles de la vérité. [...] Rémission du temps et tension du ressaisissement, détente et tension sans rupture, sans solution de continuité. Non pas pur éloignement du présent, mais précisément re-présentation, c'est-à-dire éloignement où le présent de la vérité *est déjà ou est encore ; re-présentation c'est-à-dire recommencement du présent qui dans sa « première fois » est pour la deuxième fois – rétention et protention, entre l'oubli et l'attente, entre le souvenir et le projet.*³

Dans l'intériorisation où la vérité se fait, l'être se présente donc comme ce qui se dégage de lui-même tout en *demeurant*, comme si l'ex-ception de l'intériorité était récupérée pour « rentre[r] dans la règle »⁴. Il semble que cette exhibition de l'être puisse être représentée dans ses empêchements dans un texte de Viarre :

période
retable du poème fixe invaginé cette
départition à cuire recuire à l'espace
recuit au dur désir de l'arracheur⁵

Le poème, en tant que parole léguée à l'autre, épouse le mouvement circulaire de la période où le rythme même de la vie informe le destin – les lectures – du poème⁶. Le retable est à la fois cette pièce d'architecture religieuse qui, sous forme de volet et de panneau, a la possibilité de se fermer, de pivoter, donc de dissimuler les images, et il est cette pièce picturale placée, dans l'enceinte religieuse, *derrière* l'autel, c'est-à-dire comme *fond* du culte. Le poème semble être pris dans ce mouvement circulaire où la dissimulation de l'image – de la représentation –, dissimulation immuable, est *fixe* et même totale : *invaginé-e* comme s'il s'agissait d'un non-avènement. Dans l'espace du poème et de la parole, le non-avènement de la représentation que l'on suppose quand même « être » cachée, dans le fond – de la vie –, est toujours mis en mouvement par le geste

1 *Devant le sel, op. cit.*, p. 36.

2 Nous soulignons.

3 Nous soulignons. *Autrement qu'être, op. cit.*, p. 51.

4 *Ibid.*, p. 50.

5 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 15.

6 Voir la définition « Période », in Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, 10/18, 1984, p. 338.

désireux et arracheur de l'homme. Le poème replie le présent sur lui-même, met par devers lui le Dire d'une parole impossible à articuler, et dédit cette impossibilité – cette fixité – en se dégageant, en se départant constamment. Le poème n'empêche pas l'impossibilité du Dire d'étonner : « mon étonnement est tout suspendu quand je / m'entends je vois mes formes mes lignes de vie »¹ Dans son étonnement immobile, l'homme lance la parole en avant, au-delà de lui-même, bien qu'il « n'entend[e] pas qu'on prépare autrement que / telle une cible le léopard du poème si près du / but il y a événement farouche »². C'est bien ce qu'effectue une parole poétique : elle dissipe – elle oublie – l'identité de l'être parlant –, et laisse ce dégageant, cette perte en suspend. Si bien que l'homme, oublieux et en attente, s'étonne de ce que dans le poème un *événement farouche* se montre et se retire tout à la fois. L'étonnement de l'homme c'est la réaction la plus naturelle face à ce qui *est autrement*, ce qui se « prépare autrement » ; il est dans l'incapacité de prouver, en mots, que l'événement n'est pas parce qu'il échappe partiellement à l'être.

Quand l'homme ne peut voir que de la séparation, à cause de cette intériorisation à double fond, il sent en réalité une union indicible qui est celle de lui avec la force : la Vie. C'est ce que pense Schopenhauer, dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, où il est dit qu'il n'y a, dans la réalité de la volonté qui est le principe essentiel de toute réalité, aucune séparation entre le corps et l'âme : « “[M]on corps est l'unique objet dont je ne connaisse pas uniquement l'un des côtés, celui de la représentation, j'en connais aussi le second, qui est celui de la volonté.” »³ Car, selon Schopenhauer, le monde n'est qu'une représentation, c'est-à-dire un être-représenté qui n'est pas réel et ne peut pas l'être. Il est une représentation de la volonté qui régit et engendre toute réalité. Mais puisque la volonté contient et épuise en elle toute réalité effective, elle ne peut pas se déployer dans une réalité représentable. Le monde joue alors le rôle d'ersatz, il est une représentation simple et partielle de la volonté. Cette représentation ne doit pas donner la réalité en elle-même, elle doit simplement fournir une image, quelque chose qui vaut pour la volonté, qui la représente parce qu'elle n'est pas là, « comme la photo de Pierre représente Pierre quand il n'est pas là »⁴. C'est pourquoi, pour Schopenhauer, il n'y a pas de distinction entre âme et corps ; il n'y a qu'un mode d'apparaître qui scinde le corps en deux en donnant soit l'un comme une représentation sensible, soit l'autre comme une immédiation. Mais dans la réalité de la volonté il n'y a qu'un corps, puisque « “[l']action du corps n'est que l'acte de la volonté objective, c'est-à-dire vu dans la représentation” »⁵. Donc mon corps m'est donné deux fois, comme selon le pli des « deux »

1 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 13.

2 *Ibid.*

3 *De la subjectivité, op. cit.*, p. 119.

4 *Ibid.*, p. 113.

5 *Ibid.*

présents qu'évoque Levinas : il est représenté à l'extérieur, pour les autres, et je peux d'ailleurs le voir ; et il se donne à moi comme un désir immédiat et incommunicable qui est manifestation de la volonté. Dès le matin, je sors de mon rêve où mon corps est senti, et la vie me donne mon corps représenté :

mon corps comme il commence dès le matin à ressembler à mon corps au vide et le peser dans le dernier panier de truites pertuis chaud serrer la vie partout entière – et ce qu'elle tord gentiment de toi à toi¹

L'homme est subjectivité absolue parce qu'il ne laisse jamais rencontrer ni apercevoir dans le monde la vie qu'il est ; cette vie « en deçà » qui n'a pas de visage et qui se donne à elle-même dans l'immédiation hors de la représentation. La subjectivité, ou l'autrement qu'être est sans représentation. Elle ne montre ni ne dit rien d'elle, elle sent et me fait me sentir. Comme « le désir fait geste le plus large possible »², désir de me connaître hors représentation, en réalité, je peux souhaiter le dépeuplement de mon être : « je suis seul / que l'intérieur parte »³ Les « hommes naissent décroissants fixes »⁴ parce que dans leur immobilité étonnée ils peuvent vider leur être, le dégager de son avoir-lieu illusoire. L'homme peut s'étonner de l'apparence du monde, de sa « bonté » parce qu'elle est l'expression de la volonté qu'il a en lui, de cette force qui en toute chose laisse la marque de « l'indirection toile / vivante »⁵. Dans l'indirection de sa vie, l'homme qui « grandi[t] fix[e] et incompris »⁶, parce que son intériorité n'apparaît jamais à l'autre, éprouve la joie de sentir, de « toucher » ce qui en lui se donne en deçà : « toujours la navette céleste des fruits intérieurs du toucher »⁷ L'expérience phénoménologique est donc pure expérience de la joie et de la souffrance, car comme transcendance, elle « n'est pas seulement homogène à l'expérience du monde, elle lui est finalement identique et la fonde proprement »⁸. Voir la subjectivité – joie – est identique à ce qui donne à voir le monde – souffrance de la représentation –, et l'homme ne peut qu'habiter cette proximité où la Différence s'appelle et se repousse dans un même temps, dans ce déphasage qui est « *ek-stase* du temps »⁹ C'est pourquoi la vie, comme auto-affection de la subjectivité absolue, est sa propre manifestation en même temps qu'elle doit se donner à nous comme représentation. Elle réjouit et déçoit, elle est le pire et le meilleur. Elle n'est pas mensonge,

1 *Le moins du monde, op. cit.*, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 48.

3 *Ibid.*, p. 27.

4 *Ibid.*, p. 51.

5 *Ibid.*, p. 54.

6 *Ibid.*, p. 51.

7 *Ibid.*, p. 50.

8 *De la subjectivité, op. cit.*, p. 39.

9 *Ibid.*, p. 41.

car en tant que volonté – ou force de la réalité – elle n'est à proprement parler rien, mais elle *est* « *mentie* » dans la représentation qu'elle se donne :

La vie pointue la moins menteuse
la vie toute la vie mentie.¹

Cependant, on peut se demander comme le fait Levinas, à quoi est ramenée la vie de l'homme lorsqu'il existe entre deux états, entre attente et oubli, quand il est pris dans le pli du présent que seul l'être peut « vivre » ? :

Sommes-nous ramenés à l'humanité comme à une extrême possibilité dans l'être où la substantialité du « se supporter » se dé-substantifie en un « *supporter l'autre* », en un « *se substituer à lui* » ? Ou, par cette ipséité réduite à l'irremplaçable otage, le soi équivaldrait-il à l'entrée du sujet dans le jeu ou les desseins de l'Infini ?²

L'humanité peut échapper à son absorption par l'être. Être responsable de l'autre et parler sont deux états qui font de l'homme un sujet absolu, conscient de son unité et inaliénable par le mystère de l'être. Dans la vie de l'homme, la subjectivité est pour lui un moment de l'être. En tant que sujet, il manifeste l'être et participe de son événement. Dès lors, la vie de l'homme n'a pas pour but de poursuivre le dévoilement de l'être, mais plutôt de dévoiler la fonction de la subjectivité qui participe de l'être. Être responsable de l'autre, être l'un-pour-l'autre, c'est aller à l'encontre de la geste de l'être ; l'être c'est le *quant à soi* irréductible et irremplaçable, quand le Moi du sujet est un « pour l'Autre », « *une indépendance [qui] consiste à supporter l'autre – à expier pour lui* »³. En étant responsable de l'autre, je lui communique également l'essence manifestée : « La manifestation à autrui et l'entente interhumaine, intersubjective, sur l'être qui se manifeste peut, à son tour, jouer sa partie dans cette manifestation et dans cet être. »⁴ Alors, parler à l'autre, c'est contourner l'indicibilité du Dire en subordonnant l'insignifiance de celui-ci (car le Dire échappe à la signification) aux signifiés du Dit qui exprime la manifestation de l'être. « Faire résonner dans le poème l'évocation de l'être qui rend le poème possible, ce serait faire résonner un Dit. »⁵ Le détour poétique permet à l'homme d'éprouver sa fonction subjective en rendant le Dit plus fort, lui qui est censé être plus faible que le Dire ; le visible, le thématizable et la signification qui font le Dit peuvent bien exprimer la manifestation de l'être en ceci qu'ils dévoilent le sujet qui en participe. Et ce Dit que l'homme dédicace à autrui, est marque de leur sincérité l'un envers l'autre ainsi que de leur passivité. En acceptant son « *aperception transcendante* »⁶, l'homme accepte dans toute sa

1 *Échéances du mort, op. cit.*, p. 57.

2 *Autrement qu'être, op. cit.*, p. 240.

3 *Ibid.*, p. 214.

4 *Ibid.*, p. 211.

5 *Ibid.*, p. 212.

6 *Ibid.*, p. 220.

passivité de rester dans l'éloignement d'avec l'autre, éloignement qui est vie sans mort, vie et gloire de l'Infini¹. L'extraordinaire du quotidien de l'homme c'est de se tenir responsable de celui qui ne lui sera jamais actuel, qu'il ne connaîtra jamais dans la synchronicité. L'un et l'autre se tenant dans la différence, ils peuvent s'adresser un Dit qui est pur sincérité, parce qu'il signifie *sincèrement* que le sujet ne peut vivre en deçà de l'être, et qu'il ne peut parler en dehors de la signifiance. Et parce que cette dédicace porte la marque d'une parole infinie, parce qu'infiniment passive, elle est le Dire. Pas le Dire qui s'exhiberait pleinement, mais le Dire qui tiendrait ouvert l'ouverture. Ce serait l'exposition de l'exposition. Ce serait, pour l'homme, vivre et s'épuiser à exposer. Faire signe en se faisant signe. Pour le poète, écrire pour l'autre en écrivant à soi. Autrement qu'être, pour l'homme, signifie être indifférent et passif devant l'être, pour s'éprouver soi-même comme sujet. L'homme est toujours déjà tourné vers l'autre, et cette disposition pré-originelle est sa manière de témoigner de l'authentique, de l'Infini, de faire sa gloire dans une parole vraie qui se dévoile, mais qui ne saurait être le pur dévoilement :

La gloire de l'Infini, c'est l'identité anarchique du sujet débusqué sans dérobade possible, moi amené à la sincérité, faisant signe à autrui – dont je suis responsable et devant qui je suis responsable – de cette donation même du signe, c'est-à-dire de cette responsabilité : « me voici ». Dire d'avant tout dit, qui témoigne de la gloire. Témoignage qui est *vrai*, mais de vérité irréductible à la vérité du dévoilement et qui ne narre rien qui se montre.²

Le « me voici » que proclame chaque poème « est obéissance à la gloire de l'Infini m'ordonnant à Autrui »³. Le poème affirme que chaque homme vit accolé à un autre, et que lui tourner le dos c'est savoir quand même que la vie à laquelle on est attablé est la même de chaque côté :

Un homme à sa table avec
un peu de vie
avec sa voix
un peu de pain qui passe
avec un double dos⁴

Vivre, humain, consiste à toujours disparaître *pour* l'autre, mais à rendre notre actualité toujours possible à dire. Le poème consiste à croire en l'amour de l'autre, et à toujours laisser ouverte l'ouverture, même après – surtout après – le passage de l'aimé, du mort :

je ne disparaissais jamais avant de lui avoir fait l'amour et d'avoir laissé le jardin ouvert⁵

1 *Ibid.*, p. 223.

2 *Ibid.*, p. 226.

3 *Ibid.*, p. 228.

4 *Bâillon clair, op. cit.*, p. 113.

5 *Tautologie une, op. cit.*, p. 50.

On raconte qu'à la fin de sa vie, alors qu'il était coutumier des expériences hallucinogènes, Guy Viarre a un soir vu *un petit jardinet* dans le mur de sa chambre. Le sens du poème, de tous ses poèmes : une viride et joyeuse ouverture suspendue au mur de la vie, qui se tient haut et fort à son endroit sans jamais trembler.

Conclusion

Entre errance et altérité, solitude et reconnaissance de l'autre, le poète qu'est Guy Viarre a fait l'expérience heureuse et malheureuse de la vie réelle. Vie réelle qui gît en deçà des surfaces inventées, montages artificiels de langue utilitaire, de morale pratique, d'existence vouée au travail, entravée par le respect prétendument dû à l'autorité. En deçà des revêtements culturels et des faux réflexes, l'homme peut encore descendre vers l'authenticité de sa vie. Ne perce-t-elle pas dans le monde, partout où lumière et mystère se font ? Partout où l'homme a le choix de reconnaître ou non sa faiblesse, d'être fidèle à la manifestation de ces secrets événements qui rompent toute compréhension, tout savoir acquis. Comment peut-on appeler celui qui s'empare de cette langue qui démonte toute représentation, qui assombrit tout apparoir, si ce n'est *poète* ? D'un bout à l'autre de son existence, de son existence obsédée par la parole, Viarre chercha à vivre, à sentir cette donation de parole. S'il n'était pas certain d'avance de trouver le lieu de cette donation, de remonter au geste suprême d'un altruisme originel, il était en revanche sûr qu'une telle existence, tenue dans la souffrance et la joie du Dire, serait un don à l'autre qui suivrait.

je parle. je profère
des petits cadavres historiques.
un troupeau raide
le volume éventré d'un don.¹

Parler à celui qu'on précède toujours, parler dans l'asynchronie de notre présent, c'est déjà le libérer, c'est le faire sujet de sa vie. Le poème de guerre n'existe pas pour Viarre. On ne résiste ni ne se bat. Un poème n'a pas à nommer l'Histoire pour la défaire, car faire rentrer l'Histoire dans ses lignes c'est déjà se laisser absorber par elle, c'est déjà la légitimer en l'inscrivant dans la parole. C'est déjà trahir le langage. Ne parler que de rencontrer l'autre, de l'aimer, de dire à chaque instant notre infinie force de mourir d'aimer, de porter le visage de l'autre à sa place. De porter sa mort. De se montrer à la mesure de l'humain, à la mesure de chacun dans sa singularité, c'est dissimuler ces *petits cadavres historiques* dans le poème qui laissent vacante la place de la vie. Qui croit en l'étonnement de la vie, qui veut douter de soi et se réinventer ne peut qu'accepter de laisser sa peau d'homme historique, là, sur la table noire du poème. Se réinventer dans la parole pour se savoir réel, et éprouver le réel dans ce qu'il n'est pas, dans l'absence, la destruction des miroirs – de l'Histoire – que l'on ne remplace pas :

1 *Troupeau raide* in *Le livre des parois*, *op. cit.*, p. 108.

et le silence est quelque part
qui est en vie.
le silence qui est quelque part
et surpris.
qui est Sysiphe.¹

Mais une existence est-elle humainement possible et supportable pour celui qui profère cette parole aimante ? Retranché de tout, des places de l'amitié, de la famille et du travail, y a-t-il un futur qui ne se trahisse pas pour un poète, un homme-de-parole ? Viarre était si avancé dans son étroite avec le langage, qu'un retour, nécessaire, vital, semblait impossible. Car la vie extérieure revient toujours affronter l'intériorité. Dans son geste purement politique et éthique, Viarre aurait-il pu supporter de parler la langue de la politique, la langue des hommes perdus dans l'illusion et persuadés par elle ? Viarre aurait-il pu assumer ce revirement, ô combien nécessaire pourtant, que la revue *Moriturus* opéra en clause de son existence avec cette lettre ouverte à la politique² ? « L'homme réel »³ qui marche dans les rues dures de réalité d'une ville qui n'est pas que point sur carte, mais qui est vécue quotidiennement, cet homme qui plaque sa parole contre les agissements physiques des services de l'ordre, peut-il continuer à vivre au-delà des miroirs ? Brice Petit, alors professeur de Lettres et poète, démontra que l'attention au langage n'est jamais loin de l'échec dans son contact avec tout ce qui constitue la répression des corps et des esprits. La parole authentique ne s'éprouve pas dans la rue, pas plus qu'elle ne s'éprouve sur la barricade. La poésie peut bien souffrir d'être cette parole de papier qui, si elle insuffle une éthique à l'homme réel, à l'homme quotidien, ne se montre jamais au tout venant dans sa complexité, dans sa complète et quasi spontanéité. Poétiser, totalement, c'est toujours devoir se retirer – dans sa chambre close, comme un Cendrars que Viarre appréciait tant⁴. Poétiser, partiellement, c'est se placer au quotidien dans l'ancre du mensonge, le contrer et le dédire en son milieu. C'est aussi se heurter, parfois, souvent, aux incarnations concrètes, physiques, de l'autorité. Mais Viarre semble-t-il ne pouvait vivre autrement que dans l'étreinte totale avec le langage. Il ne pouvait plus s'offusquer de rien dans sa parole poétique, parce qu'au point où il était, dans cet horizon mat, les choses du monde se réduisaient à une réalité simple, ressassée et comme incommunicable : que dire en cette matité qui ne renvoie ni n'approfondit rien ? Viarre a pu mourir en étant du côté d'un verbe pur, sans objet, du côté de l'infinitif, là où tout n'est que mouvement,

1 *Ibid.*, p. 109.

2 Brice Petit, « Lettre ouverture à Monsieur Dominique de Villepin, Ministre de l'Intérieur », *Moriturus*, n° 5, *op. cit.*

3 *Ibid.*, p. 394.

4 « La Redonne a été l'endroit où Cendrars a compris le caractère monastique de l'écriture : “*J'avais oublié la règle. Comme saint Jérôme un écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos.*” C'est aussi par ces mots que Cendrars signale le départ de La Redonne : “*Je tournai le dos.*” La cuisine d'Aix sera la matérialisation spatiale de cette règle qui veut que l'écrivain soit privé de tout mouvement, faisant face à un espace clos ou à un mur, coince par et sous sa table à écrire. » ; Jean-François Thibault, « Topos, logos : le lieu de l'écriture », in *La revue des lettres modernes*, « Blaise Cendrars 4 : Cendrars, la Provence et la séduction du Sud », Paris, 1996, p. 22.

qu'irréalisé, où même le don n'apparaît que dans son *donner*, la parole, dans son *parler*. Le poète était déjà dans sa postérité, dans sa grandeur infinie. Ce qui nous apparaît comme une errance, et qui ne pouvait aussi pour lui n'être dit que comme cela, est bien un pas en avant, irréversible, du côté de la mort où rien ne revient en paroles. Le poète présentait cet avancement et ce non-retour. De nous dire qu'il errait, il disait qu'il rencontrait. Mais le poème ne peut nous faire connaître ce pur présent du mort. Le poème, de nous dire que l'homme erre, nous dit qu'il va rencontrer. Pourtant le poème nous laisse bien la sensation que la rencontre s'est déjà faite, qu'elle se fait toujours, que le présent s'est replié sur lui-même, que les morts et les vivants dialoguent en silence.

Il nous faut dire que l'impossible et indépassable finalité que l'œuvre de Guy Viarre nous laisse n'est le fait que de notre lecture singulière. Il est certain que la poésie de Viarre est puissamment poésie, si l'on peut se permettre cette tautologie, qu'elle lui fait rencontrer un lecteur libre, ouvert, que tous deux s'étonnent de leur face-à-face inouï. Notre lecture qui en définitive bloque le sens de l'œuvre de Viarre, parce qu'elle ne peut se donner à nous, dans notre représentation du monde et du langage, que comme une impasse, un mur infranchissable, n'a pas tant à voir avec la poésie de Viarre qu'avec notre propre regard guidé par la science de la poétique et la logique universitaire. L'œuvre est sa lecture, la lecture est son œuvre. La rencontre entre le vivant et l'œuvre, aussi incessante et renouvelante soit-elle, doit répondre d'impératifs cruellement humains ; jamais il n'y aura assez de temps dans la vie d'un homme pour parvenir à la Lecture absolue et absorbante d'une œuvre. La Lecture de toutes ses lectures, l'ouverture où l'être finit. Et jamais l'œuvre ne sera reposée de se trouver absolument en même temps que d'être trouvée, par ce qui est elle et ce qui est tout autre qu'elle. Notre lecture – le *ma* s'imposerait désormais – s'achève sur une impasse en apparence, qui se présente comme une vérité totale et indépassable. Mais notre lecture n'oublie pas, comme toute notre argumentation tend à le prouver jusqu'à présent, qu'elle est vouée à être recommencée. Elle n'oublie pas qu'une vérité, comme une lecture et une vie, n'est celle que d'un moment. Le « je-ne-saurais-en-dire-davantage »¹ du poète est aussi le nôtre : je-ne-saurais-en-lire-davantage. A la fin, l'homme ne peut plus se réinventer davantage. La parole et la vie passent à l'autre. Et toutes deux, au moment même où elles se constituent héritage, au moment dernier de la vie et au moment premier du don, ne se départissent pas de cet espoir ressassé, cette obsession quotidienne :

les hommes regardent le temps et espèrent qu'ils n'en sont pas²

1 *Restes I (Tautologie une)*, in *Tautologie une & autres textes*, op. cit., p. 205.

2 *Tautologie une*, *ibid.*, p. 60.

ANNEXE 1

Entretien avec Cédric Demangeot

Ce qui suit est le fruit d'échanges répétés entre Cédric Demangeot et nous-même, au cours de 2019 et 2020. Ces échanges ne sont volontairement pas restitués dans leur chronologie originale. Certains passages prenant la forme d'une discussion proposent un enchâssement dans un même paragraphe des questions et des réponses.

*

**

Lors de l'élaboration du premier numéro de Moriturus, voyiez-vous une appartenance, un écho à une certaine identité poétique qu'ont pu représenter des maisons comme Unes ou Fata morgana auxquelles plusieurs poètes de Moriturus étaient rattachés ?

Non. Le modèle poétique, s'il en faut un, était plutôt du côté du Grand Jeu ou du Soleil Noir. J'avais certes une grande admiration pour les éditeurs que vous citez, notamment Unes qui était peut-être le meilleur éditeur de poésie dans les années 80 et 90 (rien à voir avec les éditions du même nom qui sévissent aujourd'hui) et dont les maquettes ont pu inspirer celles de Fissile au début. Mais chez ces éditeurs, ce qu'on pouvait admirer, c'était un travail éditorial. De bons professionnels, en somme. Ils n'incarnaient pas une expérience poétique et/ou vitale, comme Le Grand Jeu etc., et comme voulait à tout prix tenter *Moriturus*.

Aujourd'hui avec le recul, croyez-vous pertinent de parler d'identité à l'égard de Moriturus ? de parler d'identité « moriturienne » ? En ce sens, les éditions Fissile sont-elles la continuation de l'aventure Moriturus ?

« Identité », oui, peut-être, mais à la condition qu'elle demeure indéfinissable. Oui, dans le sens où nous sommes un certain nombre à nous y reconnaître. Et non, dans le sens où cette identité n'a jamais été figée, arrêtée, définie. Seule notre poésie, notre langue, en dessine peut-être le contour mouvant, en répercute les rythmes physiques. Rien d'autre – à mettre sous la dent des collectionneurs de définitions. C'est un souci que j'ai, que nous avons eu dès le premier jour. Et nous nous y sommes assez bien tenu.

Et oui, les éditions Fissile se veulent une sorte de continuation de *Moriturus*. En tout cas, elles se voulaient telles, au début. Elles ont pris le relais sur la revue à la suite de son explosion. Petit big bang accouchant de nombreuses petites planètes isolées : les livres de chacun.

Mais au fil du temps – Fissile aujourd'hui a 17 ans – la chose s'est (heureusement) un peu transformée : preuve qu'elle est vivante.

La métamorphose s'est même accélérée ces dernières années, avec un virage radical : Fissile ne publie plus les morituriens historiques, ne publie même plus de poésie française – et se consacre exclusivement aux traductions. (Il y a toute sorte de raisons à ce choix bizarre, mais ce n'est pas ici le lieu de les exposer.) Pour Fissile, le cordon ombilical avec *Moriturus* est donc bien rompu. Même s'il lui reste quelques gènes irréductibles au corps.

Pour resserrer le propos autour de l'identité, Victor Martinez emploie au sujet de Moriturus le mot de « génération »¹. Qu'en pensez-vous aujourd'hui ? Rassembler des « solitudes », comme vous l'écrivez quelque part, autour d'un même livre n'est pas anodin. Dans quelle mesure et pourquoi vouliez-vous « faire groupe » ?

Les solitudes restent des solitudes : nous n'avons donc jamais formé un « groupe ». Aucune bannière, aucun programme pour nous rassembler. Seulement un *espace* : celui du livre. Où chacun ne fait que passer.

Les seuls liens que *Moriturus* a tissés entre certains de ses « passants », ce sont ceux de l'amitié (« Important 1 », d'après Guy Viarre²). Encore ici, c'est l'expérience humaine, le vivant qui prévaut. Le (et la) poétique en découle, en second lieu. Ne se situe jamais en amont.

Je me méfie du terme de « génération ». Même si en effet, Brice Petit, Guy Viarre et moi-même appartenons à la même. C'est le cas aussi de Rodrigue Marques de Souza et de Billy Dranty³, qui nous ont très tôt rejoints. Le noyau travailleur de *Moriturus* est né dans la 1^{ère} moitié des années 70. Mais ça s'arrête là. Dès le premier numéro de la revue, j'ai invité à nous rejoindre des poètes de tous âges (Jean-Claude Schneider, Bernard Noël, Jacques Dupin, Esther Tellermann, Gérard Arseguel, etc.) et nous sommes aussi allés chercher des étrangers à traduire, et des morts bien sûr, jusqu'au XVII^e siècle...

À la suite du premier numéro, qu'ont représenté pour vous les participations de poètes reconnus ? Était-ce là reconnaissance des pairs ? affirmation d'une filiation ? ou était-ce une manière de mettre sur le même plan – au plan des solitudes – des poètes de générations et de poétiques différentes ?

Affirmation d'une filiation : oui, certainement. Nous (en tout cas, Brice Petit et moi-même) nous méfions beaucoup des sempiternelles avant-gardes qui, toutes les décennies, prétendent faire table rase de tout et naître de personne... pour n'accoucher jamais que d'un paquet de néant. On en a un bel exemple aujourd'hui avec les poètes « sonores »... qui croient avoir inventé le son ! quand ils ne font que brailler. C'est ridicule, évidemment. Rien de ça chez *Moriturus*. Oui, nous avons lu, six siècles de poésie française, entre autres. Oui, nous appartenons à une langue, à une histoire, qu'il est impensable d'ignorer. Oui, nous avons pour certains de nos aînés (pour ceux qui nous ont permis, par leurs livres, d'accéder à notre écriture propre), une admiration qui s'est traduite, au moment de *Moriturus*, par une invitation à nous accompagner.

Il s'agit de maintenir vif quelque chose comme un lien de sens.

Comme vous l'avez bien noté, les générations, les époques, les langues et les poétiques : tout est pluriel dans *Moriturus*. Seule la poésie se décline au singulier.

Avez-vous eu l'impression que ces poètes, en participant à la revue, en ont suivi l'esprit ?

Il n'y avait donc rien à « suivre ». Je parlerais plutôt d'accompagnement. « J'accompagne la chute », disait Arseguel. Nous nous accompagnions la chute les uns des autres.

Bien sûr, les poètes invités à nous rejoindre ont répondu avec plus ou moins d'à propos, selon les cas. Dupin, Noël, Schneider nous ont très bien compris. Ils font partie de ces poètes dont *Moriturus* a, même tardivement, nourri l'écriture, autant que leur apport a nourri la nôtre (à nous plus jeunes).

1 Cette question et les quatre suivantes font référence à un article de Victor Martinez, « Une réinterprétation du champ poétique du 20^e siècle en France. Le cas de Guy Viarre et la revue *moriturus* » (*French Forum, op. cit.*, et *Europe* n° 998-999, juin-juillet 2012). Notons au passage que Martinez est un ami et un collaborateur de *Moriturus* et de Fissile, et qu'il est également à ce jour l'un des plus ardents et passionnés critiques de l'œuvre de Guy Viarre.

2 Guy Viarre, *Important 1*, 2, 3, Fissile, 2008 ; écrit entre 1996 et 2000, le texte a connu plusieurs remaniements et variantes. En 2001 les éditions Cadratin en publient la première édition.

3 Publiés aux éditions Fissile.

D'autres en revanche, sont un peu passés à côté. Je pense à Jean-Luc Sarré, à Giovannoni, par exemple. Leur relation à *Moriturus* relevait en quelque sorte (je le pense aujourd'hui rétrospectivement) d'un malentendu. Forcément, nous avançons à tâtons, certaines de nos tentatives touchaient juste, quand d'autres ont simplement raté.

Qu'en est-il de l'influence du Grand Jeu ? Victor Martinez dit le groupe présent aux fondements de Moriturus ; j'ai pourtant lu chez vous (Une inquiétude¹) qu'avoir écrit un livre sur Roger Gilbert-Lecomte² vous avait collé une étiquette de simpliste, de poète du Grand Jeu qui ne vous convenait pas. Je crois comme Martinez qu'en effet, dans certaines lignes de conduite de l'écriture, et dans l'histoire de votre revue, il y a des liens réels entre ces deux moments de la littérature. Qu'en pensez-vous ? Y a-t-il un autre groupe, une autre revue que vous situeriez dans le sillage de Moriturus ?

Petite contradiction – bien notée ! – qu'il est assez facile d'éclaircir. La réponse se trouve dans les termes mêmes de votre question. Ce qui ne me « convient pas », ce n'est pas le Grand Jeu en soi, c'est... « l'étiquette ». C'est, encore une fois, la définition, l'identification – que je refuse. Parce que c'est réduire le vivant à des catégories qui l'étouffent.

Je ne suis pas un « héritier du Grand Jeu », mais les poètes du Grand Jeu font partie de ces compagnonnages dont j'ai parlé plus haut ; ils sont de ces « alliés substantiels » (comme dit Char) dont l'expérience approfondit la nôtre, et sans qui nous ne serions pas ce que nous sommes. Mais je pourrais en dire autant d'Artaud, de Kafka, de Walser, de Baudelaire... Et de Montaigne, et de Thomas Bernhard... Nous sommes les héritiers d'une multitude. Et ce n'est pas une raison pour se couvrir le corps d'étiquettes.

Puisque vous travaillez sur Guy Viarre et non sur ma poésie, notez que Guy Viarre, à ce que j'en sais, ne s'est pas beaucoup intéressé au Grand Jeu. Je pense que c'était trop mystique, et trop enthousiaste pour lui. C'est d'ailleurs un fait que *Moriturus* est moins mystique, et beaucoup moins enthousiaste que le Grand Jeu. C'est pourquoi la comparaison entre les deux touche vite à ses limites.

Un point commun cependant, fondamental : chez les simplistes comme chez les morituriens, l'amitié est au centre de l'expérience. Il y a une fraternité des âmes qui est au moins aussi importante, sinon plus, que le projet littéraire proprement dit.

À titre personnel, je peux citer aussi François Di Dio, que je fréquentais en ami à la fin de sa vie, et dont le travail (les éditions du Soleil Noir) m'a fortement impressionné au moment-même de la création de *Moriturus*.

Côté politique, notion qu'on entend ici dans une acception large, comment situez-vous les écrits de la revue, et la votre notamment ? Martinez évoque dans son article la notion de « sensure » développée par Bernard Noël, ce qui renvoie directement au champ de la poétique, mais il est aussi question dans cet article du domaine social avec les références au Comité invisible, à Tiqqun et au groupe de Tarnac. Je sais que depuis Moriturus vous avez écrit dans ce sens – politique ; je pense à Rappel à l'émeute³ comme d'un exemple parmi d'autres. Que pouvez-vous dire à ce sujet ? Comment s'articule selon vous le politique et la poétique ?

1 Cédric Demangeot, *Une inquiétude*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2013.

2 Cédric Demangeot, *Roger Gilbert-Lecomte*, Paris, Jean-Michel Place, « Poésie », 2001.

3 Cédric Demangeot, *Rappel à l'émeute*, Poitiers, Éditions pariah, 2018.

Question délicate, importante.

Je me permets en préambule de citer un bref extrait d'un de mes livres encore inédits :

Le premier ennemi de la poésie, d'un bout à l'autre de l'Histoire, c'est le politique. C'est pourquoi la poésie *ne peut pas* faire comme si le politique ne la concernait pas.

Moriturus est donc un livre politique. Ou plutôt : un livre de poésie – que le politique concerne absolument. Brice Petit et moi-même étions à l'époque très animés, voire virulents sur la question (cf. la fameuse « affaire Brice Petit »¹). Guy Viarre l'était moins.

Ceci étant dit, il est encore une fois difficile de « situer » politiquement *Moriturus*. Pas plus qu'il n'y avait d'unité poétique, il n'y avait d'unité politique. Moi à 25 ans ma culture politique était surtout... anarco-punk ; celle de Brice Petit relevait plutôt d'un communisme libertaire ; mais il y avait parmi nous de vrais communistes défroqués (Arseguel), de grands bourgeois de gauche (Thélot, De Seynes), des provinciaux réactionnaires (Sarré, Viarre*, Dranty), quelques enfants des situationnistes (Guitton, Pesle), etc. Sachant que chacune de ces étiquettes serait certainement (et heureusement) reniée par celui à qui je la colle. Comme je renie celles qu'on me colle.

Je situerais volontiers *Moriturus*, faute de mieux, dans le *refus*.

Refus obstiné, non négociable de tout ce qui fait, ou voudrait faire de notre époque, et de nos vies, un néant.

Moriturus serait donc en quelque sorte, pour la définir très largement et comme par défaut, une revue *anti-nihiliste*. – Si l'on veut bien considérer le nihilisme comme l'arme principale des politiques contemporaines.

À cela nous opposons le nerf vivant d'une langue – qui refuse d'être une langue du néant.

...

Bien sûr, je suis, et certains d'entre nous sommes (V. Martinez, notamment) très attentifs aux travaux du Comité invisible. Et d'autant plus – qu'ils ne se contentent pas d'être politiques. Eux aussi ont compris que la langue elle-même est au cœur de l'enjeu. Et ce qu'ils font à ce titre est assez remarquable, je trouve.

*Guy Viarre était « réactionnaire »... à la Cioran. C'est le seul en qui je l'ai vu (entendu) se reconnaître politiquement. Sinon, on peut dire... qu'il s'en foutait. Ces questions lui passaient un peu à côté. Avec Brice, j'avais des conversations criblées de toutes parts de politique, mais avec Guy, jamais. Avec Guy il n'était jamais question que de langue – et de vie invivable.

*Concernant Viarre : Lui connaissiez-vous des lectures critiques, théoriques et philosophiques ? Quels étaient ses points de vue à ce propos ? De ma lecture, je ne trouve pas d'influence théorique directe dans son œuvre ni dans tout *Moriturus* d'ailleurs.*

Guy a beaucoup lu les philosophes, notamment au moment (1999, 2000, 2001 ?) où il a repris des études de philosophie par correspondance. Ses notes abondantes en témoignent.

Pour les lectures significatives, et dont il parlait volontiers, je retiens Cioran (le *Journal*², lu en 1996 ou 97), Blanchot, Schopenhauer. Ce qu'il pouvait en dire, après bientôt 20 ans, je ne saurais le dire. Comme d'une manière générale personne ne saurait dire ce que Guy Viarre a dit, ou pensé. Parce que sa manière de le dire rendait à chaque instant sa pensée inimitable, irréproductible.

1 Voir la « Lettre ouverte à Monsieur Dominique de Villepin, Ministre de l'Intérieur » de Brice Petit, datée de mars 2005 et signée par un important nombre de poètes et écrivains. Cette lettre est reproduite dans le numéro 5 de *Moriturus*.

2 Cioran, *Cahiers (1957-1972)*, *op. cit.*

Pas d'influence théorique directe sur l'œuvre : en effet, vous avez raison. Pour ma part je n'en décèle aucune.

Idem pour *Moriturus*. La génération précédente (pongienne, TelQuelienne) avait complètement asphyxié la poésie, en nous harcelant de théorie, le plus souvent hautaine et fumeuse. Nous éprouvions un besoin pressant de revenir à une poésie de l'expérience (vitale, linguistique : les deux considérées comme non séparables), avec ce que cela suppose d'immédiateté brutale. Une poésie qui n'aurait pas d'autre justification qu'elle-même, que son urgence viscérale – ou aussi bien, mentale.

Mis à part Patrick Wateau, Alain Andreucci et Caroline Sagot-Duvauroux, vous a-t-il parlé d'auteurs contemporains qu'il admirait, dont l'écriture l'a marqué ?

André du Bouchet et Jacques Dupin, bien sûr, comme à moi, lui ont donné le *la*, quand il était encore assez jeune pour le chercher chez les autres. Paul Celan, aussi.

Il s'est intéressé à Bernard Noël, qui le décevait par moments, et dont il se moquait un peu, mais avec une sorte de respect indéfectible.

Un livre chez Unes que nous tenions tous deux en très haute estime : *De la douce hystérie des bilans*, de Bernard Lamarche-Vadel. C'est important. Il y a quelque chose de Viarre, je crois, dans ce livre.

Guy avait de la tendresse aussi pour des œuvres moins attendues de sa part, comme celle d'Édouard Glissant ou de Jude Stéfan. Il me semble qu'il aimait chez eux quelque chose à quoi il n'avait pas accès.

Il détestait Jaccottet, Bonnefoy, entre autres. Nous avons passé pas mal de temps à les exécrer.

Quant à Caroline Sagot... Guy avait pour elle une véritable amitié, ils riaient ensemble comme deux chipies. Mais il ne s'intéressait pas du tout à sa poésie, pour autant que je sache.

Sinon, peut-être plus que de poésie, Guy était lecteur de prose.

Bernhard, Faulkner ont compté vers la fin.

Pouvez-vous préciser ce que vous n'appréciez pas chez Jaccottet et Bonnefoy ? Dans un entretien donné à Martinez, vous parlez de la « confiance accrue » comme d'une expression déplacée, pourquoi ? Moriturus a-t-elle été sentie par vous comme une réponse aux poètes et revues installées, tutélaires et souvent parisiennes ? Je n'ai pas perçu un ton polémique, mais j'ai eu l'impression que la revue, par sa simple existence, se faisait le garant de quelque chose encore non revendiquée.

Non, en effet, la revue n'avait pas d'intention polémique. Puisque nous en avons d'emblée exclu le discours. Mais elle entendait bien opposer son exigence dure (d'une langue qui a conscience de soi et qui se met en danger pour produire un propos nécessaire) à un certain nombre de travers de l'époque, que nous jugions détestables. Non seulement à la poésie néo-classique, confortable, confiante en soi des Bonnefoy, Jaccottet, etc. Mais aussi à la poésie inepte des avant-gardes (sonores, etc.), la pastorale des arrière-gardes, la sans saveur des grammairiens, l'indigente du quotidien, la poésie ludique ou technicienne des Oulipo, etc. Nous détestions la poésie ! sous presque toutes ses formes – et nous n'aimions pourtant, ne voulions précisément – qu'elle. Voilà *Moriturus*, en quelque sorte.

Échangiez-vous avec Guy Viarre à propos de ses premiers textes, ses proses notamment ? Si oui, qu'en disait-il ? Avait-il conscience de la transformation, de la progression de son œuvre ? Aussi, vous parlez de Pire comme d'un moment de bascule ; périodisait-il lui-même son œuvre ? voyait en tel ou tel poème un moment important dans son écriture, son cheminement personnel ?

Parmi « les proses », il faut bien distinguer deux moments. Les proses de 96, 97, 98 sont un premier ensemble, qu'il m'avait envoyé par courrier lors de nos premiers échanges. De cela, nous avons peu parlé. Je découvrais au même moment sa poésie, qui retenait l'essentiel de mon attention. Les proses de 1999-2000, écrites après ou pendant la lecture de Faulkner (*Lumière d'août*), sont très nettement différentes. Je crois que Guy les appelait ses « proses blanches ». Elles sont très intimement autobiographiques, mais traitées sans la moindre théâtralité, simplement dans une sorte de proximité froide avec son objet – qui équivaut à une distance clinique. Et oui, le « moment de bascule » que je vois chez Viarre, il en était lui-même conscient, nous en parlions d'autant plus volontiers que nous vivions alors chacun le nôtre, de deux manières certainement différentes, mais avec en commun une sorte de dégoût violent de la poésie. Je me rappelle précisément une conversation où nous râ lions et maudissions tous deux à ce propos, qu'il conclut par cette phrase : « Alors toi aussi, tu as viré ta cutie... » Virer notre cutie signifiait en l'occurrence : se débarrasser, brutalement si nécessaire, de tout ce qui nous dégoûtait dans la poésie, dans l'éternel poétique, le sempiternel poétique, le poème englué de cette confiture, et le poète avec. À ce moment (vers 1999, oui), nous avons pris chacun les chemins plus serrés, plus radicaux qui devaient être (respectivement) les nôtres. Quelques mois plus tard, Guy Viarre a écrit *Pire* et ses « proses blanches ». Qui ouvrent à mes yeux la porte à tous les derniers écrits.

Nous avons commencé une discussion avec Victor Martinez au sujet de l'influence de Cioran sur Viarre. Il a notamment été question des Cahiers. Martinez ne croit pas du tout au désespoir de Cioran quand moi j'y donne mon crédit. Je pense pour ma part qu'il y a la construction d'une persona littéraire et une conscience précise de la postérité chez Cioran qui nécessite de falsifier les faits réels...

Exactement comme chez Guy Viarre.

...En ce sens, les premiers textes de Viarre, à la matière biographique assez prononcée, me paraissent coïncider. Il a su à un moment ce qu'il voulait laisser derrière lui...

Absolument. Il en avait une conscience aiguë. Qu'il n'avait à aucun moment la modestie de dissimuler. Ainsi, puisqu'il l'affirmait sans fausse pudeur dans sa conversation, tous ses proches le savent, savent à quel point il savait ce qu'il « voulait laisser » – et aussi : ce que cela valait.

...Mais les textes plus tardifs présentent un travail sur la langue qui ne permet plus de simplement y voir du biographique, de la remémoration...

Oui. Disons que chez Viarre, la conscience (si bien assumée que presque théâtrale à ses débuts) d'avoir une langue exceptionnelle destinée à une certaine forme de postérité, contrairement à d'autres, ne lui a jamais apporté aucun confort, et surtout pas celui de l'œuvre satisfaite d'elle-même. Cela s'est toujours au contraire accompagné d'une entière, radicale, violente recherche des limites de cette langue, de sa remise en question, remise en danger même, et pendant les dernières années, c'est cette seule préoccupation qui prend le dessus.

...Je me demande donc s'il a pu vous parler de cette utilisation du matériau biographique, et du fait que certains sujets y sont abondamment présents alors que, comme vous l'avez écrit dans votre entretien avec Martinez, il ne parlait pas aisément de tout...

Guy comparait volontiers sa poésie à un « ressassement » – d'un petit nombre d'obsessions. Personnelles ET universelles, je dirais. L'un enchâssé dans l'autre infiniment.

Je crois que chez Guy Viarre, le personnel n'exclut pas l'universel – il y est immédiatement relié. C'est en tout cas de cette manière que je le lis, que je le reçois. Ainsi que je lis la poésie, le plus souvent. C'est enfin l'expérience que je fais dans ma propre écriture.

...La référence à Cioran me fait également songer à Lamarche-Vadel. Dans la poésie de celui-ci il y a une certaine distance, une nonchalance en fait, au regard de ce qui y est dit, et peut-être Viarre a-t-il parfois cette nonchalance qui le pousserait à construire une image de soi, à certains moments de son œuvre. Qu'en pensez-vous ?...

Je pense que vous avez raison, qu'on peut le dire tel que vous le dites.

...La pensée que je traduis par cette question est encore imprécise. Elle tente de trouver réponse dans des souvenirs infimes que vous n'avez peut-être plus. Je crois que la question est assez grossière à la base : que disait Guy Viarre de la poésie dans sa vie ? Devait-elle être véridique ? être une recherche ? cachait-elle une forme d'espoir, malgré tout ? était-elle thérapeutique ? compensatoire ? Ma pensée, ici, balbutie encore.

Votre question a raison de balbutier. Et la réponse ne peut faire mieux. C'est : pourquoi écrit-on de la poésie, pourquoi passe-t-on une vie à écrire un poème. Parce que la vie est invivable ? Pour moi-même, je ne saurais pas répondre sans balbutier. Le faire pour Guy Viarre, c'est encore plus délicat. Il y a certainement un peu de ce que vous proposez. Pour ce qui est de l'espoir et de la thérapie, peut-être bien, mais alors, sans conviction (ou sans illusion) de sa part. Et l'exigence-de-soi était considérable, en effet, pour ce qui est de la recherche – véridique, oui – d'une extrémité. Comme s'il voulait mettre la main sur l'intenable et s'y tenir.

ANNEXE 2

Entretien avec Hugo Hengl

Cet entretien avec Hugo Hengl a été réalisé le 11 octobre 2019 à Clermont-Ferrand.

*
**

Où et quand avez-vous rencontré Guy Viarre ?

J'ai rencontré Guy Viarre en classe préparatoire de lettres à Toulouse. Il était en deuxième année et moi en première. Je me suis vite rapproché de lui et du petit groupe dont il faisait partie, un groupe assez tonique. C'était au tout début des années 1990, au lycée Pierre-de-Fermat, proche de Tarbes, ville natale de Viarre. Moi je suis arrivé en France à ce moment-là ; j'habitais auparavant en Autriche avec mes parents.

On était tous très passionnés de littéraire, de poésie mais Guy était un personnage un peu à part, un peu excentrique, très amical, très joyeux, mais un petit peu tourmenté. Il était assez fascinant. On s'entendait vraiment bien. Pendant ces années-là on s'est vraiment beaucoup vus, on a beaucoup échangé. Nous avons continué à nous voir par la suite mais moins puisque nous n'habitons plus la même ville.

A cette époque il était déjà complètement possédé par l'écriture, par la poésie, par cette envie dévorante d'écrire. C'était un profil qui ne correspondait pas tout à fait à l'institution, même s'il s'en sortait en khâgne. Mais il faut dire que dans notre groupe on était tous un peu... pas forcément dans les clous. On ne visait pas tous le concours de l'ENS. C'était plutôt des années de formation avec un contenu très intense.

Comment concevait-il les années à venir ?

Il y pensait peu. Je pense qu'il était vraiment dans l'instant et qu'il avait déjà pas mal de difficultés avec soi-même. Enfin moi je n'en avais pas vraiment conscience, mais il me semble qu'au cours de la deuxième année il avait déjà eu quelques soucis, notamment financiers. Il avait eu quelques jobs genre caissier, des choses comme ça, dont il ressortait complètement lessivé. Il en parlait de façon complètement hallucinée, de ces métiers où il fallait faire la caisse à la fin de la journée. Ça devenait assez fascinant quand il en parlait. Il montrait tout l'aspect inhumain de la chose. Après ça on le voyait mal faire un travail régulier.

Après la khâgne, avec une équivalence DEUG, il a passé avec d'autres le concours du CAPES de lettres modernes et il l'a eue facilement mais a démissionné au premier jour de l'IUFM. Il a été traumatisé par la rigidité de cette institution, par les procédures.

Les expériences professionnelles dont je me souviens : il a essayé de faire un service civique d'enseignement au Yémen, et là aussi pour le coup il a été complètement traumatisé. Il me racontait que c'était une société très clôturée, qu'au niveau religieux c'était un choc... il a été marqué par les femmes voilées... il me disait que les livres d'histoires étaient censurés, avec des stickers sur les photos. Il n'a pas tenu très longtemps. Il habitait alors chez une famille d'expatriés français et a ingurgité du détergeant ou je ne sais quoi pour se faire rapatrier.

Pourquoi le Yémen ? Aimait-il voyager, partir à l'étranger ? en parlait-il ?

Pour le Yémen je ne sais pas, c'était une offre qui se présentait.

Il n'était pas spécialement attiré par le voyage. Je sais qu'il en a pourtant fait un qui l'a marqué ; il est parti avec son frère en Haïti. Il ne m'en a pas parlé beaucoup mais apparemment ça a été très riche en expériences diverses et variées, positives comme négatives. C'était son pays d'origine par sa mère. Mais ce n'était pas un pays auquel il s'identifiait culturellement.

Il avait entrepris ce voyage pour visiter sa mère ?

Oui. Il ne parlait pas beaucoup de sa famille. Moi j'ai vu son père après son décès mais je n'ai pas très bien compris... il n'avait pas l'air émotionnellement très investi... un peu passif. Apparemment sa mère avait des problèmes psychiatriques et c'était très dur dans l'enfance des deux frères. Elle a vécu un moment aux États-Unis. Donc avec son frère ils sont partis pour, j'imagine, retrouver leurs racines, et probablement pour rencontrer de la famille.

Son frère semble plus revendiquer ces origines que Guy.

Oui son frère le revendique plus, d'autant qu'il est dans la musique et s'est beaucoup intéressé aux rythmes et à la musique de ces régions. Aujourd'hui encore il est musicien professionnel et continue à incorporer dans son travail ces influences.

Guy Viarre lui n'évoque pas ces origines.

Non, intentionnellement il n'en parlait pas. Il était assez en rupture avec ses origines parentales. De toute façon il donnait l'impression, mais je ne sais pas à quel point c'était intentionnel, d'être quelqu'un qui venait de nulle part, qui n'avait pas d'origines tellement il était halluciné par le monde extérieur tel qu'il se présentait à lui. Mais en même temps c'était un état, non pas d'émerveillement, mais de réceptivité particulier.

Pour en revenir à sa vie après les études, il a aussi essayé de faire un DEA ou DESS de métier du livre. Il était venu pour cette raison à Paris quand moi-même j'y étais. Pour ça il devait passer un concours mais il abordait les sujets de dissertation de façon anti académique ; il y mettait tout son imaginaire poétique. Et du coup il n'a pas été pris.

Il cherchait une place, mais le problème c'est qu'il aurait fallu pouvoir lui donner un job et aucune de ses connaissances n'avait les moyens de l'embaucher, de lui donner une place où il aurait pu à côté écrire. De ce point de vue-là il a été vraiment seul.

Il a vécu longtemps chez sa grand-mère à Tarbes. Je ne l'ai pas connue personnellement mais apparemment elle avait un sacré caractère, elle le maintenait dans une certaine dépendance. Lui il promenait le caniche, il était un peu piégé. C'était au milieu des années 1990. Il a un peu écrit sur cette période, dans *Don't call me worthy* je crois.

Par la suite il a eu son appartement à Pau. Je suis allé le voir une fois. Mais c'était problématique, il n'avait pas vraiment trouvé de façon pérenne d'exister. Il s'est retrouvé à faire des séjours en psychiatrie, à rencontrer des gens qui l'ont initié aux cachets, à prendre avec du whisky... il m'en a parlé une fois, ça m'avait inquiété. Il disait que c'était génial, avec cette espèce d'emphase. Le connaissant on savait quand même quand il n'allait pas bien, mais comme il avait cette espèce de verve derrière laquelle il dissimulait son mal-être c'était difficile d'être sûr.

Pendant cette période et même auparavant, à Toulouse, il a tout de même eu des relations féminines, des rencontres amoureuses. Mais j'avais l'impression que ça ne durait jamais bien

longtemps. Il était quand même fascinant, avait quelque chose d'attirant, était grand et avait ce regard, cette verve incroyable, mais il était incapable de se stabiliser.

J'essaye de ne pas trop penser à cette période. Je n'ai pas de plaisir à m'en souvenir même si j'en ai de très bons souvenirs.

Après nos études j'ai habité Paris et on s'est revus. Il passait de temps en temps, avec toujours des histoires incroyables... il perdait son portefeuille, se retrouvait à devoir rentrer à pied... ce genre d'histoires. Dès qu'on le laissait seul j'avais l'impression que ça devenait vite compliqué.

Il voyait du monde, mais la grande ville ce n'était pas pour lui, c'était trop angoissant. Son côté hypersensible on ne le voyait pas tout de suite, mais intérieurement ça bouillonnait, il y avait énormément de choses.

A un moment donc j'habitais Montreuil, en colocation avec pas mal de personnes. Il était venu. Il y avait une fille dans la coloc avec qui il était sorti. Elle était très amoureuse de lui. Mais c'est toujours lui qui partait, qui ne voulait pas se lancer, se lier.

Avait-il tendance à s'isoler à Tarbes ?

Oui il était assez seul. Mais il écrivait, ça c'est quelque chose que je suivais peu, mais il écrivait à des éditeurs, à des revues, il a eu des échanges épistolaires. Nous en avons eus quelques uns tous les deux mais peu. Il a été en rapport avec ceux chez qui il a publié, avec Cédric Demangeot par exemple. Ils ont développé tous les deux une correspondance soutenue qui lui faisait du bien. Il a eu l'écriture comme horizon et comme interlocuteurs des gens que ça intéressait. Moi j'étais plus dans mes études, ma vie à Paris. Ce n'est pas exactement comme si l'on avait perdu contact, mais on se voyait peu. Le jour où son frère m'a appelé pour me dire qu'il était mort, je suis tombé des nues. Je n'avais pas mesuré du tout la situation, comme il était toujours plus ou moins comme ça. On s'était rendu compte après que ça n'allait vraiment pas bien les derniers temps, surtout au niveau des substances qu'il prenait. Et puis que ce soit un suicide ou non la question ne se pose pas réellement, dans la mesure où son existence, du moins la fin de son existence, était un comportement suicidaire – qui un jour a réussi en gros.

On s'estimait beaucoup. Je pense que l'amitié était quelque chose d'important pour lui aussi. Moi j'ai essayé d'avoir avec lui des liens d'amitié qui n'étaient pas uniquement littéraires. Je voulais des liens humains. Les relations que l'on a eues avec le groupe lors de nos études étaient de cet ordre et ça lui faisait du bien. Après on s'est vus de moins en moins et il s'est passé ça. Je suivais un peu ses publications, mais ce n'était pas le plus important pour moi dans la mesure où je voulais plutôt qu'il réussisse à s'en sortir au niveau existentiel, que l'écriture vienne après.

C'était sa principale activité donc ?

Oui comme si sa vie n'avait pas d'importance. Moi ça me posait problème. Quelque part je l'encourageais mais avec réserve dans cette manière d'appréhender l'écriture. C'était très fort, très important, j'aurais aimé que ce soit conciliable avec une sur-vie.

Avait-il une ambition éditoriale ?

Oui. Il jouait le jeu de ce point de vue-là. Quand je le voyais s'adresser à de toutes petites revues je me disais que c'était laborieux. Mais c'est comme ça qu'il a fait son petit chemin. Quelque part il m'a montré que c'était tout un circuit, tout un travail de démarches, d'échange.

Du point de vue de l'écriture, dans le cercle d'amis, nous avons tous des ambitions ou vellétés littéraires. Quelque part c'était clair que c'était lui le plus doué, il n'y avait pas vraiment de rivalité possible dans la mesure où non seulement il avait un univers mais son univers c'était lui. Il avait ce rapport particulier au langage où il ne s'agissait pas seulement de chercher un mot pour exprimer

quelque chose. Il s'agissait de vivre les mots, et ça c'est quelque chose dont j'avais entendu parler mais que je n'avais jamais vue chez quelqu'un. Et je me souviens de moments que l'on a passé ensemble, de promenades où c'était étonnant de le voir interagir avec son entourage, à tout de suite avoir des fragments de mots, dans une sorte de litanie permanente, à prendre des notes. Et de façon poétique, pas littéraire. Ce n'était pas un rapport au langage de prose, c'était vraiment un rapport de poésie. Moi ça m'a beaucoup impressionné. La poésie moderne, quand j'avais vingt ou vingt deux ans, pour moi c'était un peu fini ; je me disais qu'est-ce qu'on va encore pouvoir faire après ça ? comment s'exprimer avec les vers ? Et à le voir juste exister, Viarre, ça montrait qu'il y avait quelque chose qui dépassait les courants littéraires ou les modes ou cette espèce de perception historique qu'on a de la fin de quelque chose, parce que tout simplement il vivait pour ça. Et je disais à l'instant qu'il ne travaillait pas en terme d'observations ou de retranscription (d'un événement ou d'une histoire), mais en terme de mots qui s'agençaient ensemble, comme une combinaison alchimique, une réaction ou une énergie de la confrontation de mots. C'était fascinant, complètement fascinant. Un peu fatigant des fois. Mais de le voir littéralement hanté par des tournures, des expressions, des mots anciens, c'était quelque chose d'étonnant. De même que de le voir buter sur un mot ou quelque chose qu'on lui aurait dit, pas à cause du contenu mais plutôt de la forme même du mot, de la résonance que ça avait en lui. C'est vrai que quand on le lit, on voit qu'il y a quelque chose qui se passe, mais personnellement je suis bien en peine de dire quels sont réellement les procédés ou la technique, quelle est sa poétique, je ne saurais pas encore le dire, on ne peut pas le réduire à des trucs formels, des images, des thèmes.

Cela peut aider, pour commencer, de savoir qu'il écrivait autant. Moi je l'imaginai plutôt reclus à ses moments d'écriture, mais j'apprends qu'il pouvait écrire en promenade par exemple.

En permanence ! En fait il faisait ses textes en permanence, il griffonnait des trucs. Il avait une certaine rigueur de travail au final, parce que tous ces bouts de papiers il les compilait, il en faisait des tapuscrits, il y passait beaucoup de temps. Et en même temps comme pas mal d'artistes tourmentés il remettait souvent ça en question. Il disait en gros qu'il ne savait faire que ça, ou que ce qu'il faisait ne convenait pas. Mais en même temps c'est ce qui le tenait, c'est ce qu'il savait faire de mieux.

Pensez-vous qu'il avait l'habitude de détruire ses écrits ?

Non je ne pense pas qu'il a jeté énormément de choses. Ça aussi c'est intéressant : ce n'est pas quelqu'un qui se cherchait, ou qui *cherchait*. C'était quelqu'un qui au présent exprimait son état *présent*, ou l'état de son langage. D'ailleurs on voit bien l'évolution, le changement de son écriture depuis les recueils parus chez Unes. On voit qu'il se passe quelque chose.

Après la période Unes on a l'impression qu'il s'agit plus d'une écriture notative, des notes du quotidien.

Oui, et aussi quelque chose de moins limpide, de plus hermétique, de plus heurté qui se refuse à la lecture. *Devant le sel*, à côté de ça, c'est quelque chose de presque classique, dans sa limpidité. Ce changement dans son écriture correspond à une trajectoire artistique comme on en voit chez d'autres artistes qui vont vers une sorte d'abstraction, de complexification, mais de façon naturelle.

Il assumait donc son image d'écrivain, il ne s'en cachait pas ?

Il avait des problèmes d'identité, des problèmes pour se définir et ça se voit dans ses aphorismes. Il ne savait pas quoi dire de lui-même. Là aussi c'est intéressant *a posteriori* de le comparer à des

personnages de la littérature moderne qui remettent en cause le moi ou le sujet. Je ne sais plus comment il le disait, mais c'était quelque chose du genre : « néant pareil à des attributs de l'être. » Ça c'était des expressions qu'il pouvait avoir pour se définir. Il y avait toujours un peu de pédanterie, et en même temps quelque chose de très sincère qui le rendait attachant. Ce rapport obsessionnel au langage pouvait paraître comme décalé, voire même ringard, il le voyait bien lui-même, mais je ne sais pas s'il en souffrait. Il avait du mal à se dire poète, mais c'est quelque chose qu'il a acquis progressivement. Au début c'était « je suis rien », puis progressivement, à force de reconnaissance éditoriale il a pris confiance en lui – il avait eu un prix, de la fondation Bleustein je crois, pour un recueil de chez Unes, ce qui donne un peu d'estime de soi, c'est gratifiant.

Au moment où il est décédé je ne suivais pas l'actualité de ses écrits, leur évolution. C'est après coup que j'ai vu toute cette trajectoire, que j'ai pu essayer de la comprendre. Cédric Demangeot a dit dans une préface qu'un poète dit ce qu'il a à dire quelque soit l'âge où il meurt, mais je pense que Guy aurait eu quelques trucs à dire, à fournir en plus.

Cette écriture poétique est tout de même particulière, c'est difficile de la considérer en terme de don, de contribution tellement elle exprime un rapport conflictuel au monde. Mais c'est quelque chose qui malgré tout se rajoute, comme une offrande spirituelle.

Le plus important reste qu'il soit reconnu, mais cela se fait doucement, plus qu'on aurait pu le souhaiter, et en même temps j'aurais pu essayer de faire des choses de mon côté, quoi je ne sais pas trop...

Au vu de la restriction progressive dans le domaine de la culture, des arts, croyez-vous encore possibles les reconnaissances tardives, les redécouvertes de poètes oubliés ?

Les artistes sont toujours redécouverts un jour ou l'autre. Il faudrait que l'on soit prêt à recevoir, à être curieux de découvrir.

Il avait des liens avec des éditeurs et des poètes installés, comme Wateau.

Oui Wateau, c'est Guy qui me l'a fait connaître. Quand je l'ai découvert je suis tombé par terre, je trouvais ça tellement violent, ça m'avait fait un effet violent. Réussir à faire ce qu'il faisait je trouvais cela complètement étonnant, j'avais envie de comprendre comment il pouvait ainsi faire. Du coup j'ai continué à suivre son travail, mais c'est tellement confidentiel, même en cherchant sur internet, et pourtant ça fait des décennies qu'il écrit ! Il fait partie d'un courant qui est à part des pôles plus ou moins dominants, qui sont les plus visibles en poésie, et je crois que quelqu'un d'aussi marginal que lui, qui écrit de manière aussi constante depuis tant d'années devrait à un moment être reconnu, recevoir des prix, faire des résidences. Mais peut-être qu'il s'y refuse, je ne sais pas. C'est un grand poète qui a l'air de savoir où il va. Sa position marginale n'est pas de la pure négation, ce n'est pas puérile, c'est un vrai travail, un travail du négatif assumé au terme d'une œuvre, avec tout ce qui fait une œuvre. Mais simplement dire que la poésie aujourd'hui n'est plus lue n'est pas pertinent selon moi. Il y a des périodes comme ça, et il y a tout de même des surprises, des redécouvertes. Même par le passé l'important c'était que l'œuvre rencontre quelques lecteurs, par forcément des milliers, mais un groupe qui en fasse quelque chose.

Vous disiez qu'avant de rencontrer Guy Viarre vous ne connaissiez pas la poésie contemporaine ; lui la lisait donc ?

En khâgne ce que l'on découvrait de la poésie ne dépassait pas les années 1950-1960 ; on lisait du Bouchet et Bonnefoy avec la conscience que quelque part c'était déjà ancien. On ne savait pas ce qu'il se passait dans l'actualité de la poésie. Moi ça ne m'attirait pas trop, je m'y suis intéressé plus tard. Lorsque j'ai lu des textes de Guy, là je me suis dit que c'était fort. Je me suis dit qu'il faisait

exception, qu'en terme de poésie contemporaine c'était ce que je pouvais apprécier. Son écriture n'était pas un lyrisme du quotidien, bon enfant, pour plaire à tout le monde – c'était quelque chose que je ne pouvais pas accepter quand j'étais jeune. Après on devient plus tolérant et plus ouvert, on comprend que le but de ces poésies était de toucher le plus de gens.

Guy ou Wateau, par définition ça ne va pas toucher beaucoup de gens, parce que c'est trop dur, mais le problème de la réception de l'art en période post-moderne c'est la noirceur ; comment faire ? On ne peut plus encaisser, c'est trop dur... Des gens comme Beckett, Blanchot, Kafka, c'est incroyable ce qu'ils ont fait, on ne peut pas aller plus loin, on ne peut pas avaler tout ça et se dire « on fait quoi maintenant ? ». Ils nous ont laissés dans une drôle de situation.

Des gens comme Guy ou comme Wateau montrent que ce n'est pas forcément impossible, qu'il peut y avoir une poursuite. Wateau est vivant heureusement, le problème de Guy c'est qu'il a disparu aussi tôt, ce qui en donne une idée presque romantique d'un poète tourmenté qui n'était pas fait pour la vie, ce qui ne veut rien dire.

Il ne jouait jamais de cette image de tourmenté ?

Il ne se plaignait pas, mais il était en proie à des difficultés du quotidien. Pour nous tous c'est compliqué au quotidien, mais pour lui particulièrement. C'était étrange cette façon d'être ; on se demandait vraiment dans quelle mesure c'était possible d'avoir autant de mal à gérer le quotidien, les papiers, les formalités. C'est peut-être à cause de la façon dont il a grandi, je ne sais pas.

Écrivait-il déjà quand vous l'avez rencontré en khâgne ?

Il écrivait oui. Depuis combien de temps je ne sais pas. Je ne sais pas d'où ça lui venait et comment ça lui était venu. Quand je l'ai connu c'était déjà là, depuis toujours, et c'était une attention au langage, aux mots.

Est-ce que ça ressemblait déjà aux premiers recueils chez Unes ?

Oui un peu, c'était les prémisses. Il était plus à la recherche de choses, c'était plus lyrique, plus dans l'imitation de ses lectures. Il était très poreux à des influences. Quand il lisait du Glissant il se mettait à écrire comme Glissant, avec des expressions empruntées, ou quand il lisait du Stétié il se mettait à parler de lampe et d'arbre. Mais en le comprenant vraiment ! C'était comme des exercices d'affinités pour lui, ou des exercices de compréhension qui déjà montraient qu'il avait un niveau de lecture et de compréhension tout à fait exceptionnel.

Quand il lisait Glissant il ne fallait pas y voir de rapport avec ses origines ? C'était vraiment une rencontre avec le poème ?

Ce qui le retenait avec Glissant c'était la puissance du langage, des expressions, l'idée de violence dans le langage et réussir à voir des choses qui remuent dans les combinaisons de mots. Il était devenu spécialiste de cela. Mais c'est difficile à décrire, c'est de l'écriture dans l'écriture, c'est un compartiment particulier qui est en jeu avec des mots – et qui n'est pas gratuit – pour leur faire provoquer un étonnement ou quelque chose de violent. Moi je l'ai toujours vu complètement possédé par cet aspect-là du langage. Je l'admirais beaucoup, et quand il a publié chez Unes j'ai été content, c'était inattendu qu'il fasse toutes ces démarches et qu'il réussisse. À partir de là, pour lui-même il a commencé à exister. À moi et à son entourage ça nous a donné de l'espoir, de le voir avec cette identité-là, ses livres qu'il pouvait maintenant présenter et lire. Il faisait des lectures à des salons de la poésie notamment.

En avez-vous entendues ?

Je n'en ai pas entendues moi-même non, du moins pas dans ces occasions-là. Il doit y avoir des enregistrements.

C'est une étrange histoire que la parution de *Devant le sel et Finir erre*. Sintive a dû vous en parler, le fait de publier coup sur coup deux livres... pour lui aussi c'était inédit. Unes publiait peu, et publier deux ouvrages à la suite c'était inédit. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer ces deux ouvrages qui ont vraiment aidé, je pense, Guy à se positionner dans le monde. Cependant ça n'a pas suffi parce qu'il avait une espèce de pulsion de destruction, clairement, qui ne disparaîtrait pas avec quelques bons conseils bienveillants. Moi je pouvais l'engueuler quand il venait chez moi, mais rien n'y faisait.

Je ne sais pas s'il y a des regrets ou de la culpabilité, mais quand c'est arrivé ça a été dur, on s'est demandé si on aurait pu être plus là. Il y a une espèce d'idée de devoir manqué d'amitié qui est très présente. J'ai encore plus ce sentiment quand je lis ses textes, notamment ce texte bizarre, « Lettre à un ami »¹, où on a l'impression qu'il nous reproche de façon posthume de ne pas avoir été là. C'est assez glaçant, et en même temps c'est très vrai, très adéquat je pense.

Au moment de ses publications chez Unes il rencontre notamment Alain et Christine Andreucci.

Oui, il les a rencontrés parce qu'il s'intéressait au peintre Roger Van Rogger. Ce dernier était le père de Christine Andreucci. C'était un peintre de la période abstraction lyrique, qui a eu des débuts prometteurs dans les années 1950-1960 il me semble, et qui a vendu des tableaux, notamment au MoMa ou quelque chose comme ça. Mais après il ne s'est plus rien passé. Il a pourtant continué à peindre toute sa vie, dans sa maison à Bandol dans le Sud, avec sa femme qui était très dévouée et qui dirigeait même une revue littéraire qui ensuite a été associée à la fondation Van Rogger.

Nous sommes allés un jour avec Guy dans cette maison incroyable où il y avait partout des tableaux qui n'avaient jamais été exposés. C'était un vrai peintre, les tableaux étaient bons. Un peintre qui avait fait toute sa vie son œuvre, plus ou moins secrètement. C'était étonnant.

Je crois donc que c'est de cette manière que Guy a rencontré Christine Andreucci. Elle était l'épouse d'Alain Andreucci qui est poète. Guy l'a bien connue. Lui aussi est assez secret, confidentiel, mais tout de même assez connu. Il me semble qu'il est bibliothécaire. En tout cas, l'important est qu'il y a eu un conflit. Guy était complètement traumatisé. Il avait écrit l'un de ses premiers grands textes, *Le livre des parois*, où chaque vers finit par un point, et Andreucci l'avait accusé d'avoir copié sa manière de faire, parce que c'était une forme qu'Andreucci pratiquait, qu'il avait plus ou moins inventée². Moi je trouvais ça amusant comme anecdote, parce que ce genre de conflit, entre poètes confidentiels...

La réaction d'Andreucci peut paraître surprenante quand on sait que Viarre n'avait même pas fait publier Le livre des parois.

Non en effet il ne l'avait pas fait publier, et il n'avait pas osé le faire. Andreucci s'était mis apparemment très en colère. Maintenant *Le livre des parois* est publié et c'est tout de même un très bon livre. Il profite pleinement de ce procédé, très lapidaire, avec cette espèce de litanie.

1 Il s'agit en fait de « Lettre venue d'ailleurs » que l'on retrouve dans le numéro 3-4 de *Moriturus* et dans *Dire je meurs*.

2 Voir notamment Alain Andreucci, *A seul*, Obsidienne, 2000.

Y avait-il un rapport particulier entre lui et Alain Andreucci ?

Oui ils étaient amis, et Alain Andreucci était le poète mentor. Guy fréquentait beaucoup le couple.

Est-ce la seule fois où il a eu ce type de rapport ?

Je ne sais pas s'ils se sont revus après ce différend. Quand il m'a raconté ça il était dans tous ses états. Il a eu des rapports de ce genre avec des personnes plus âgées. Tout le monde s'est bien rendu compte, dans ce tout petit milieu, de son talent. Et en même temps ce n'était pas tellement une vie. C'était la misère, et personne n'a rien pu faire pour lui. Et ce n'était à personne de faire quelque chose, ce n'était pas aux auteurs de lui verser une rente ou je ne sais quoi.

À un moment il a voulu s'installer à Paris, moi je l'encourageais mais ça ne s'est pas fait. A la mi-vingtaine nous étions tous dans nos projets, à construire nos existences, c'était difficile d'être toujours derrière quelqu'un.

Vers la fin des années 1990 il a repris des études de philosophie à distance.

Je ne comprenais pas pourquoi il reprenait ses études. Il me disait que la philosophie c'était quelque chose d'hyper important. Moi le connaissant je savais qu'il n'était pas du tout philosophe, mais je sais qu'il faisait ça pour les mots. C'était une autre façon d'appréhender le langage. On avait assez critiqué pendant notre période d'étudiants les manies intellectuelles françaises avec leur langage heideggerien, avec l'ontologie, et je pense donc qu'il n'y avait pas de fascination de sa part pour la pratique philosophique en elle-même. À mon avis c'était une façon de toucher à la langue. Des expériences de lectures nous en avons fait plein, lire des choses ensemble, et c'est une expérience un peu poétique de lire un texte philosophique auquel on ne comprend absolument rien ; il y a comme des crevasses qui se créent dans le cerveau, et on trouve certains mots puissants. Pour Guy c'était plutôt comme ça ; il récupérait des combinaisons de mots puissantes dans un texte qui n'avait pas du tout cela en vue *a priori*. Il s'agissait pour lui de trouver dans les façons de parler, dans les textes techniques des mots, des modes d'emploi, des choses qui faisaient poésie. Oui il y avait ce côté « récupération ». Parfois on voit dans ses poèmes qu'il y a comme des tournures, des façons de parler, des formules qui viennent d'un autre domaine, d'un domaine technique ou philosophique, on peut y voir des choses un peu métaphysiques mais utilisées hors contexte. Pour moi il était dans cette matérialité du langage à un point où c'était vraiment passionnant. Impossible pour lui d'aborder le langage autrement. Cela m'a durablement influencé dans le sens où l'on s'aperçoit que le langage peut avoir une puissance incroyable, que la communication et le fait d'échanger des informations peut être une fonction accessoire, à côté de ce que peut représenter un usage poétique de la langue.

Pourquoi avoir écrit Capitulaire et Tombereau ? Ont-ils été écrits spécifiquement au moment du décès de Viarre ?

C'était spécifique à Viarre et ça a été fait dans l'idée d'une contribution pour *Moriturus*. C'était une forme d'hommage et j'ai voulu donner l'idée que Guy Viarre serait dans les textes comme dissimulé, qu'il serait l'âme du texte. J'ai voulu exprimer cela avec une sorte de construction formelle en niveaux, avec une technique de ressassement aussi. J'ai été très influencé par Thomas Bernhard que je lisais beaucoup.

C'était une lecture que vous aviez en commun ?

Je lui avais conseillé de lire Bernhard pour ces enchaînements au niveau de la narration, des emboîtements, avec ces « dit-il », « pensait-il » systématiques qui brouillent la lecture. La lecture y était difficile à suivre, et ça Guy aimait bien, ça l'amusait. Au niveau formel donc, Bernhard était quelque chose qui lui plaisait.

L'autre texte [*Capitulaire*] est quelque chose que j'ai écrit de façon plus personnelle, avec d'autres événements et d'autres personnes à l'esprit. Mais je me suis dit que c'était une bonne idée d'intégrer Guy dans ce texte en en faisant un leitmotiv. Quand j'écris quelque chose j'ai toujours un peu à l'esprit Guy Viarre. J'ai envie de le rendre présent d'une certaine façon, de lui rendre un discret hommage, pour montrer quelque part une dette que j'ai envers lui.

On ne dirait pas qu'il est simplement utilisé comme personnage, mais plutôt que les récits empruntent son ton, du moins celui qu'il aurait eu dans la vie, comme si Viarre était diffus dans le texte. Ce qui fait d'ailleurs qu'on n'a pas à y rechercher de clefs.

Oui il y a quelque chose de cet ordre-là, l'idée qu'il infuse le texte me paraît important. Qu'il soit présent d'une manière ou d'une autre, sous la forme d'un personnage, d'un ton ou d'une citation, cela m'apparaît comme un clin d'œil ou un hommage.

Dans vos textes il y a beaucoup de personnages. Avez-vous essayé de saisir l'image d'un groupe, d'une communauté ou d'un temps donné et partagé dans lequel Viarre pourrait se retrouver ? Comme le groupe de khâgne par exemple ?

Oui c'est un peu l'idée. Je ne pense pas avoir forcément réussi à saisir l'image de ce petit groupe, mais c'est qu'il était très important à notre échelle. C'était un peu le mouvement qui allait... Il y en avait un qui était compositeur, un autre peintre, moi j'étais plus dans le cinéma. Il y avait plein de potentialité, de discussions. Guy était pour l'amitié, pour le groupe, mais pas pour des actions communes en terme artistique ou esthétique. Il travaillait difficilement en groupe. Il a peut-être travaillé avec des peintres ou des dessinateurs dans le cadre de travaux universitaires.

Il s'intéressait à la peinture, à Van Rogger par exemple, mais il s'essayait surtout à l'équivalence verbale. On avait aussi vu des dessins de Michaux qui lui avait plu. L'art plastique l'intéressait beaucoup. Je ne sais pas s'il a écrit sur la peinture, je n'en ai pas souvenir. L'art était important pour lui, il se situait malgré tout, dans cet univers-là, en tant que représentant de la poésie. C'est peut-être lui qui dans notre groupe a eu le moins de mal à revendiquer une démarche artistique, sans paraître prétentieux.

Et puis il aimait bien parler de son frère, de sa musique, des expériences de percussions, de rythmes. C'était quelque chose qui l'intéressait beaucoup. Ils ont joué ensemble il me semble, ont fait des séances d'impros.

Que pouvez-vous dire de ses lectures francophones, de son intérêt pour la négritude et la créolité ?

Pour lui il s'agissait tout de même d'une recherche, mais il s'est aperçu que ses vraies origines n'étaient pas liées à un pays, une culture. Il était plus lié à la culture française et à sa langue, sûrement, à sa matérialité. Mais c'est moi qui le voit comme ça, je suis peut-être biaisé, mais c'est ce qui m'a marqué chez lui, et fasciné. On lit parfois des témoignages d'artistes vraiment possédés par leur truc, des peintres par exemple, et c'est quelque chose de spécial quelque'un qui vit dans son médium, son matériau ; lorsque c'est le langage c'est autrement compliqué parce que ce n'est pas quelque chose qu'on peut mettre de côté, c'est dans la tête. Il y a un côté très orgueilleux à choisir le médium de la langue ; Guy a choisit quelque part ce qu'il y a de plus difficile, dans un sens, à savoir

utiliser le langage non pour faire sens mais pour mettre en question sa capacité à faire sens, et montrer la résistance du corps à cela aussi. On est vraiment dans quelque chose d'extrême, dans un effort et une extrémité de l'agir humain. Ce n'est pas valorisé culturellement par la société, mais par la difficulté que ça représente ça me paraît digne d'être apprécié, comme d'autres choses. Je crois qu'il y a partout des gens qui se livrent à des choses extrêmement difficiles et n'ont aucun public. Il y a derrière tout cela l'idée d'une sorte d'épreuve, de quête spirituelle qui dépasse le fait artistique occidental.

Quand vous dites qu'il donnait l'impression de venir de nulle part, donnait-il l'impression d'être réactionnaire, à sa manière ? Comment parlait-il de la politique ?

Je ne sais pas s'il a jamais voté ne serait-ce qu'une seule fois dans sa vie. Il était complètement, et de façon presque choquante, apolitique, ou désintéressé. Ce n'était pas son truc, il n'avait pas le temps de réfléchir à ça. Il n'avait pas de considérations sociales. Pour lui c'était l'humain dans l'ensemble. Je pense qu'il avait un grand amour de l'humain, des individus, de la misère matérialisée chez des personnes qu'il a pu voir. Il n'avait pas de conscience politique dans le sens d'engagement ou de volonté de changement, il n'était pas même critique envers un état de faits, de société comme le capitalisme ou autre. Mais en même temps il en était la première victime et il en était conscient. Il ne se plaignait pas mais il s'est retrouvé à faire des jobs merdiques, à ne pas avoir sa place, à être la première victime du système. Après l'on peut se demander s'il n'aurait pas été victime de n'importe quel système ! Mais c'est une autre question. Peut-être que dans un pays soviétique il aurait eu une petite place, mais peut-être n'était-il pas assez orthodoxe !

Paraissait-il conservateur ? Comment parlait-il du futur, du passé ?

Pour lui l'idéal de la société était une société où le poète aurait eu une place, ou une société où ce qu'il faisait aurait eu une quelconque valeur. Il revendiquait quand même son travail, il avait conscience qu'il effectuait une tâche, que c'était laborieux, que c'était dur de n'avoir pour ainsi dire aucune reconnaissance. Mais il n'était pas dans la plainte, ni dans la critique, plutôt dans une sorte de frénésie un peu désespérée, et d'espoir je pense. Il avait une espèce de combativité, d'énergie sans aucun doute. Il croyait à ses projets, à ce qu'il mettait en branle.

Politiquement je ne vois pas ce qu'il aurait pu représenter. Il aurait plutôt été, s'il avait voté, conservateur effectivement. Il ne voulait pas tout renverser, ça ne l'intéressait pas. Il se sentait tellement incompris et marginal que ça n'avait pas de sens de changer les conditions sociales. Il n'était pas non plus pour l'action collective. C'est un tempérament artistique ; il faut qu'on les écoute, qu'on les valorise, il faut être là, parce qu'ils sont fragiles. C'est particulier ce genre de tempérament. Mais il avait beaucoup de qualités, il pouvait être affectueux, encourageant, bienveillant. Ce n'était pas quelqu'un de narcissique ou d'égoïste. Mais il était en difficulté, dans une sorte de précarité affective qui demandait de l'attention. La période de nos débuts d'études était pour lui, à mon avis, une bonne période, même si vers la fin ça commençait à être difficile pour lui. Il était quand même relativement courtisé, on l'admirait, j'avais de l'admiration pour ce tempérament, ce personnage ; il était impressionnant.

Avec d'autres circonstances matérielles il aurait peut-être pu avoir plus d'influence, mais il se mettait en situation d'échec systématiquement, ce qui relève peut-être de la psychiatrie. Dans ce genre de situation il faut se faire aider, et il a fait quelques démarches dans ce sens. Mais il n'a peut-être pas trouvé les bonnes personnes. Et je m'étonne encore qu'il ait eu accès à autant de médicaments. Mais c'est encore un autre chapitre.

BIBLIOGRAPHIE

DOMAINE PRIMAIRE

I. CORPUS

1. ŒUVRES DE GUY VIARRE PUBLIÉES DE SON VIVANT

VIARRE, Guy, *Devant le sel*, Draguignan, Unes, 1999.

VIARRE, Guy, *Finir erre*, Draguignan, Unes, 1999.

2. ŒUVRES DE GUY VIARRE PUBLIÉES À TITRE POSTHUME

VIARRE, Guy, *Tautologie une & autres textes*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2007 ;

– apparaît aussi dans DESTREMAU, Lionel, LOGIER, Emmanuel, *Douze poètes, anthologie critique et poétique*, vol. 2, Paris, Prétexte éditeur, 2006 ;

– NOËL, Bernard, *Un certain accent : anthologie de poésie contemporaine*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants/CNDP, « Poèmes à dire », 2002 ;

– DI MANNO, Yves, *Venant d'où ? 4 poètes*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2002.

– DI MANNO, Yves, GARRON, Isabelle, *Un nouveau monde. Poésies en France (1960-2010)*, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2017.

VIARRE, Guy, *Dire je meurs*, Fissile, « Cendrier du voyage », 2008 ;

– apparaît aussi dans *Moriturus*, « L'A », n° 3/4, avril 2004, Fissile ;

– *Moriturus*, « Par le passif », n° 5, août 2005, Fissile.

VIARRE, Guy, *Le moins du monde*, Montpellier, Grèges, 2009.

VIARRE, Guy, *Descriptions du petit*, Fissile, « Cendrier du voyage », 2011 ;

– apparaît aussi dans *Moriturus*, « L'A », n° 3/4, avril 2004, Fissile.

VIARRE, Guy, *Dissolutions précédé de Invitus invitam*, Fissile, « Collection pire », 2015.

II. AUTRES ŒUVRES DE GUY VIARRE

VIARRE, Guy, *Don't call me worthy*, Montpellier, Grèges, 2002.

VIARRE, Guy, *Sans un*, Les Ennemis de Paterne Berrichon, 2004 ;

– apparaît aussi dans DI MANNO, Yves, *49 poètes, un collectif*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2004.

VIARRE, Guy, *Le livre des parois*, Montpellier, Grèges, 2005.

VIARRE, Guy, *Pire*, Fissile, « Collection pire », 2005.

VIARRE, Guy, *June ou la forêt qui commence*, Fissile, « Collection pire », 2006.

VIARRE, Guy, *Les jours s'en vont, je demeure*, Fissile, « Collection maigre », 2007.

VIARRE, Guy, *Échéances du mort* suivi de *Bâillon clair*, Fissile, « Collection pire », 2008 ;

– apparaît aussi dans *Moriturus*, « Voir noir & rien savoir », n° 1, juin 2002, Fissile ;

– *Moriturus*, « Le sens en sang », n° 2, mai 2003, Fissile.

VIARRE, Guy, *Restes noirs*, Fissile, « Collection pire », 2008.

III. RÉFÉRENCES À GUY VIARRE

- DEMANGEOT, Cédric, *Ferraille*, Les éditions d'Aldébaran, 2011.
- DEMANGEOT, Cédric, *Une inquiétude*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2013.
- HENGL, Hugo, *Tombereau* in *Moriturus*, « Le sens en sang », n° 2, mai 2003, Fissile.
- MARTINEZ, Victor, « Lire Viarre » in *L'écharde*, n° 2, 2019, Lyon.
- MARTINEZ, Victor, « Une réinterprétation du champ poétique du 20^e siècle en France. Le cas de Guy Viarre et la revue *Moriturus* » in *French Forum*, vol. 37, n° 1-2, hiver-printemps 2012, University of Nebraska Press ;
– apparaît aussi dans *Europe*, « Jacques Dupin », n° 998-999, juin-juillet 2012.
- WATEAU, Patrick, *Semen-contra*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2004.

IV. ŒUVRES DE RÉFÉRENCE POUR LE XX^E SIÈCLE

1. OUVRAGES DE POÉSIE ET ROMANS

- ALBIACH, Anne-Marie, *Cinq le Chœur*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2014.
- ANDREUCCI, Alain, *À seul*, Obsidiane, 2000.
- ANDREUCCI, Alain, *Poème de l'air et de la faim*, Le Chambon-sur-lignon, Imprimerie de Cheyne, « Collection verte », 1989.
- ARAGON, Louis, *Le Mouvement perpétuel*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1925.
- ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1926.
- ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes. Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie/ Gallimard », 1968.
- BATAILLE, Georges, *L'Archangélique*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2008.
- BAUDELAIRE, Charles, *Fusées. Mon cœur mis à nu, et autres fragments posthumes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Balzac, 1922.
- BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.
- BÉNÉZET, Mathieu, *Les mêmes, désolées*, Fissile, « Cendrier du voyage », 2014.
- BERNHARD, Thomas, *Perturbation*, Bernard Kreiss (trad.), Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1989.
- BIANU, Zéno (prés.), *Les poètes du Grand Jeu*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2003.
- BONNEFOY, Yves, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987.
- BONNEFOY, Yves, *Les planches courbes*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2001.
- BONNEFOY, Yves, *Poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1982.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- BRETON, André, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1996.
- BUTOR, Michel, *Mais où sont les rouilles d'antan*, Fata Morgana, 1999.
- CELAN, Paul, *Choix de poèmes*, Jean-Pierre Lefebvre (trad.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1998.
- CELAN, Paul, *La rose de personne*, Martine Broda (trad.), Le Nouveau Commerce, 1979.
- CELAN, Paul, *Le Méridien & autres proses*, Jean Launay (trad.), Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2002.
- CELAN, Paul, *Partie de neige*, Jean-Pierre Lefebvre (trad.), Paris, Seuil, « Poésie Points », 2007.
- DAUMAL, René, *Poésie noire et poésie blanche : proses et poèmes publiés dans les revues Le Grand Jeu, Fontaine, Port-des-Singes*, Voix d'encre, 2015.
- DEGUY, Michel, *Où Dire*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1966.

- DEMANGEOT, Cédric, *Désert natal*, Montpellier, Fata Morgana, 1998.
- DEMANGEOT, Cédric, *Ferraille*, Les éditions d'Aldébaran, 2011.
- DEMANGEOT, Cédric, *Rappel à l'émeute*, Poitiers, Éditions pariah, 2018.
- DEMANGEOT, Cédric, *Une inquiétude*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2013.
- DICKINSON, Emily, *Quatrains et autres poèmes brefs*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2000.
- DU BOUCHET, André, *Dans la chaleur vacante. Ou le soleil*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1991.
- DUPIN, Jacques, *Ballast*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2009.
- DUPIN, Jacques, *Le corps clairvoyant (1963-1982)*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1999.
- DUPREY, Jean-Pierre, *Un bruit de baiser ferme le monde*, Paris, Le cherche midi, 2001.
- EMAZ, Antoine, BRUGEROLLES, Michel, *Trop loin tard*, Aubière, Cahier des Passerelles n° 9, 2014.
- EMAZ, Antoine, *K.-O.*, Inventaire/Invention, 2004.
- EMAZ, Antoine, *Os*, Tarabuste Éditeur, « Collection DOUTE B.a.t », 2004.
- FRÉNAUD, André, *La Sorcière de Rome* suivi de *Depuis toujours déjà*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1984.
- GIOVANNONI, Jean-Louis, *Garder le mort*, Fissile, « Collection pire », 2009.
- GLISSANT, Édouard, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2000.
- GLISSANT, Édouard, *Sel noir*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1983.
- GOFFETTE, Guy, *Un manteau de fortune*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2001.
- HENGL, Hugo, *Capitulaire*, Fissile, « Collection maigre », 2013.
- HOCQUARD, Emmanuel, *Un test de solitude*, Paris, P.O.L, 1998.
- JACCOTTET, Philippe, *Cahier de verdure. Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1994.
- LA TOUR DU PIN, Patrice de, *La Quête de joie*, Gallimard, « Collection Blanche », 1939.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *De la douce hystérie des bilans*, Unes, 2000.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Tout casse*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 1995.
- LAMARTINE, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques », 2006.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Presses de la Renaissance, « L'univers des livres », 1977.
- LUCA, Ghérasim, *L'inventeur de l'amour* suivi de *La mort morte*, Paris, José Corti, 1994.
- LUCA, Ghérasim, *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti, 1987.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2003.
- MARQUES DE SOUZA, Rodrigue, *Fermeur*, Fissile, « Collection pire », 2005.
- NOËL, Bernard, *Extraits du corps*, Unes, 1988.
- NOËL, Bernard, *La Chute des temps*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1993.
- NOËL, Bernard, *Le château de Cène*, Paris, Gallimard, « Collection l'Arpenteur », 1990.
- NOËL, Bernard, *Sonnets de la mort*, Fissile, « Collection pire », 2012.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, t. II, Georges Lafaye (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1970.
- PERROS, Georges, *Papiers collés*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1960.
- PERSE, Saint-John, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- REVERDY, Pierre, *Sable mouvant*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2003.
- RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino*, Maximine (trad.), Actes Sud, 1991.
- RILKE, Rainer Maria, *Poèmes à la nuit*, Gabrielle Althen, Jean-Yves Masson (trad.), Lagrasse, Verdier, « Der Doppelgänger », 1994.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- RIMBAUD, Arthur, *Les Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1931.
- ROCHE, Denis, *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.
- RODANSKI, Stanislas, *Je suis parfois cet homme*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2013.

- RODANSKI, Stanislas, *Requiem for me*, Fissile, « Collection maigre », 2007 & 2013.
- ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1986.
- SAGOT DUVAUROUX, Caroline, *Comment dire ?*, Les ennemis de Paterne Berrichon, « L'Orbe », 1999.
- SAGOT DUVAUROUX, Caroline, *In petto*, Les ennemis de Paterne Berrichon, « L'Orbe », 2000.
- SAGOT DUVAUROUX, Caroline, *La peur est bleue*, Les ennemis de Paterne Berrichon, « L'Orbe », 2000.
- SEGALIN, Victor, *Stèles*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1973.
- SOPHOCLE, *Tragédies*, Paul Mazon (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1962.
- STÉFAN, Jude, *Désespérance, déposition*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2006.
- STÉFAN, Jude, *Libères*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1970.
- STÉTIÉ, Salah, *Inversion de l'arbre et du silence*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1980.
- TARKOS, Christophe, *Le signe =*, Paris, P.O.L, 1999.
- TZARA, Tristan, *L'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1968.
- VENAILLE, Franck, *L'apprenti foudroyé*, Paris, Pierre Jean Oswald Éditeur, « J'exige la parole », 1969.
- VIRGILE, *Géorgiques*, Eugène de Saint-Denis (trad.), Paris, Les Belles Lettres, « Classique en poche », 2009.
- WATEAU, Patrick, *Bois en défends*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1995.
- WATEAU, Patrick, *Le plus doucement du monde*, Saint-Pierre-la-Vieille, Atelier La Feugraie, 1999.
- WATEAU, Patrick, *Par argument de mort*, Draguignan, Unes, 1999.
- ZÁBRANA, Jan, *Le mur des souvenirs*, Petr Zavadil, Cédric Demangeot (trad.), Fissile, « Háček », 2020.

2. REVUES

- BoXoN*, n° 29, hiver 2015, Lyon, BoXoN Collectif/tapin2.org.
- BoXoN*, n° 31, printemps-été 2016, Lyon, BoXoN Collectif/tapin2.org.
- BoXoN*, n° 32, hiver 2017-2018, Lyon, BoXoN Collectif/tapin2.org.
- Conséquence*, n° 2, hiver 2017, Paris.
- Contre-Allées*, n° 37-38, automne-hiver 2016, Montluçon.
- Europe*, « Jacques Dupin », n° 998-999, juin-juillet 2012.
- L'Éphémère*, n° 12, hiver 1969, Paris, Éditions de la Fondation Maeght, Paris.
- L'Éphémère*, n° 13, printemps 1970, Éditions de la Fondation Maeght, Paris.
- La Nouvelle Revue Française*, « André Breton et le mouvement surréaliste » n° 172, 1^{er} avril 1967, Paris.
- La revue des lettres modernes*, « Blaise Cendrars 4 : Cendrars, la Provence et la séduction du Sud », Paris, 1996.
- Moriturus*, « Voir noir & rien savoir », n° 1, juin 2002, Fissile.
- Moriturus*, « Le sens en sang », n° 2, mai 2003, Fissile.
- Moriturus*, « L'A », n° 3/4, avril 2004, Fissile.
- Moriturus*, « Par le passif », n° 5, août 2005, Fissile.
- Sensibilités. Histoire, critique & sciences sociales*, « Corps au paroxysme », 2017, Anamosa.
- Sud*, n° 17, 1975, Marseille.
- Tropiques*, n° 12, janvier 1945, Fort-de-France.

3. ANTHOLOGIES

- DELUY, Henri, *L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie (1960-1982) : trente poètes*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1983.
- DELUY, Henri, *Poésie en France (1983-1988) : une anthologie critique*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1989.
- DESTREMAU, Lionel, LOGIER, Emmanuel, *Douze poètes, anthologie critique et poétique*, vol. 2, Paris, Prétexte éditeur, 2006.
- DI MANNO, Yves, *49 poètes, un collectif*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2004.
- DI MANNO, Yves, GARRON, Isabelle, *Un nouveau monde. Poésies en France (1960-2010)*, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2017.
- DI MANNO, Yves, *Venant d'où ? 4 poètes*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2002.
- NOËL, Bernard, *Un certain accent : anthologie de poésie contemporaine*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants/CNDP, « Poèmes à dire », 2002.
- REVEL, Jean-François, *Une anthologie de la poésie française*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1984.

DOMAINE SECONDAIRE

I. CRITIQUE

1. RÉFLEXIONS GÉNÉRALES SUR LA POÉSIE

- ANDREUCCI, Christine, « La poésie française contemporaine : enjeux et pratiques », Conférence donnée à la Faculté de Lettres de Porto, 16 mai 2003, [En ligne : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4370.pdf>, consulté le 19 octobre 2018].
- ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1928.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Collection idées », 1957.
- BIRON, Michel, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, printemps 1991 [En ligne : <https://doi.org/10.7202/035833ar>, consulté le 11 octobre 2019].
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1969.
- BONNEFOY, Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Galilée, « Lignes fictives », 2007.
- BONNEFOY, Yves, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980.
- CHOL, Isabelle (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Collection Littératures », 2004.
- CLAUDEL, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1963.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.
- DEGUY, Michel, « Poésie et connaissance » in *MLN* vol. 81, n° 3, French Issue (May 1966), [En ligne : https://www-jstor-org.ezproxy.uca.fr/stable/2907959?seq=8#metadata_info_tab_contents, consulté le 25 avril 2019].
- DELAVEAU, Philippe (dir.), *La poésie française au tournant des années 80*, Librairie José Corti, 1988.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1984.
- DEMANGEOT, Cédric, *Roger Gilbert-Lecomte*, Paris, Jean-Michel Place, « Poésie », 2001.
- DESSONS, Gérard, « La manière est le poème même », *Littéraire*, n° 100 [En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_100_4_2386, consulté le 15 octobre 2018].
- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique*, Paris, Nathan, « Lettres sup. », 2001.
- DESTREMAU, Lionel, LAUGIER, Emmanuel (dir.), *Pluralité du poème, huit études sur la poésie contemporaine*, vol. 2, Paris, Prétexte Editeur, 2003.

- DI FOLCO, Philippe, *Entretien avec François Di Dio, fondateur du Soleil Noir*, Rouen, Éditions Derrière la salle de bains, 2013.
- GLEIZE, Jean-Marie, *A noir : poésie et littéralité, essai*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1992.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Le principe de nudité intégrale*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.
- GOMBROWICZ, Witold, *Contre les Poètes*, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1988.
- GRACQ, Julien, *La littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950.
- GUILLAUME, Daniel (dir.), *Poétiques & Poésies contemporaines*, Le temps qu'il fait, 2002.
- JACCOTTET, Philippe, *L'entretien des muses. Chroniques de poésie*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1968.
- JACCOTTET, Philippe, *Rilke*, Paris, Éditions du Seuil, « Poésie Points », 2006.
- JACKSON, John E., *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, « Les essais », 2001.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Pierre-Henri Gonthier (trad.), Denoël, « Bibliothèque Médiations », 1985.
- LERNER, Ben, *La haine de la poésie*, Violaine Huisman (trad.), Paris, Allia, 2017.
- LEUWERS, Daniel, *La Place du poème*, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2006.
- MARTINEZ, Victor, « La réception de l'œuvre de Leopoldo Maria Panero dans la poésie française contemporaine », *L'Age d'or* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014, <http://journals.openedition.org/agedor/740> [consulté le 08 mars 2018].
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Qu'est-ce que la poésie ? », *Jean-Michel Maulpoix & Cie*, 2001 [En ligne : <https://www.maulpoix.net/Meschonnic.html>, consulté le 21 janvier 2019].
- MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.
- MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.
- MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.
- MESCHONNIC, Henri, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, « Écriture », 1985.
- MESCHONNIC, Henri, *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1978.
- MURAT, Michel, *Le coup de dés de Mallarmé : un recommencement de la poésie*, Belin, 2005.
- OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Septentrion/Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- PAULHAN, Jean, *Les fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1941.
- PRIGENT, Christian, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, P.O.L., 1996.
- REVERDY, Pierre, *Cette émotion appelée poésie. Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Flammarion, 1974.
- REVERDY, Pierre, *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*, Paris, Flammarion, 1973.
- REVERDY, Pierre, *Plupart du temps*, I, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1969.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1964.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Défense de la poésie*, Fouad El-Etr (trad.), La Délirante, 1980.
- SIMÉON, Jean-Pierre, *La poésie sauvera le monde*, Le Passeur Éditeur, « Hautes Rives », 2016.
- SURYA, Michel, *Excepté le possible*, Fissile, « Cendrier du voyage », 2010.
- THÉLOT, Jérôme, *L'immémorial*, Paris, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2011.

2. ONTOLOGIE ET SUJET EN POÉSIE

- ALMOHAMMED, Hassan, *La prémonition de la mort chez les « poètes météores » français du XX^e siècle (1945-1992)*, thèse de doctorat en littératures modernes et contemporaines, sous la direction de Jean-Pierre Dubost, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal-Clermont-Ferrand II, 2009.

- BONNEVILLE-HUMANN, Béatrice, HUMANN, Yves (dir.), *L'inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2014.
- BRICCO, Elisa (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008). Figurations, configurations et postures énonciatives*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2012.
- GLISSANT, Édouard, *L'intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1969.
- GUILLEVIC, *Vivre en poésie ou l'épopée du réel*, Paris, Le Temps des Cerises, 2007.
- HUSTON, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Paris, Seuil, 2004.
- LÉVY, Sydney, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1999.
- LLOZE, Évelyne, *Poésie et question. De la poésie comme pensée critique de l'hospitalité*, Bruxelles, La Lettres volée, « Collection essais », 2013.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, « Collection Recueil », 1995.

II. PHILOSOPHIE ET LINGUISTIQUE

1. SUR LA POÉSIE ET LA LANGUE

- AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, « Détroits », 1991.
- BADIOU, Alain, *Que pense le poème ?*, Caen, Nous éditeur, « Antiphilosophique Collection », 2016.
- COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude (dir.), *Poésie et altérité, Actes du colloque de juin 1988*, Paris, PENS, 1990.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 2015.
- LEVINAS, Emmanuel, *Noms propres*, Fata Morgana, 1976.
- LEVINAS, Emmanuel, *Paul Celan, de l'être à l'autre*, Fata Morgana, 2018.
- NOVALIS, *Le monde doit être romantisé*, Olivier Schefer (trad.), Paris, Allia, 2002.
- PLATON, *La République*, Livre I à X, Émile Chambry (trad.), Paris, Gallimard, « Tel », 1982.
- RANCIÈRE, Jacques (dir.), *La politique des poètes*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Gilles-Gaston Granger (trad.), Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1993.

2. SUR LES CONCEPTS D'ÊTRE ET D'AUTRE

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomède*, Richard Bodéüs (trad.), Paris, Flammarion, « Le monde de la philosophie », 2008.
- CIORAN, Emil, *Cahiers (1957-1972)*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1997.
- CIORAN, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1973.
- CIORAN, Emil, *Des larmes et des saints*, Sanda Stolojan (trad.), Éditions de l'Herne, 1986.
- CIORAN, Emil, *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, « Les Essais n° 82 », 1956.
- CIORAN, Emil, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, « Tel », 1949.
- COMITÉ INVISIBLE, *L'insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique éditions, 2007.
- COURTINE, Jean-François, « La question de l'être aujourd'hui » in *Revue de Métaphysique et de Moral*, n° 4, « La question de l'être, aujourd'hui », octobre-décembre 2006 [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/41825853>, consulté le 27 août 2019].
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Galilée, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don, Colloque de Royaumont de décembre 1990*, Jean-Michel Rabaté, Michael Wetzels (dir.), Paris, Métailié-Transition, 1992.

- DERRIDA, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994.
- ESPINOSA, Santiago, *L'impensé. Inactualité de Parménide*, Paris, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2019.
- HATEM, Nicole, « Henry Michel, lecteur du « concept d'angoisse » de Kierkegaard » in *Revue Philosophie de la France et de l'Étranger*, t. 191, n° 3, juillet-septembre 2001 [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/41100649>, consulté le 27 août 2019].
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, André Préau (trad.), Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1958.
- HENRY, Michel, *De la subjectivité. Phénoménologie de la vie*, t. II, Paris, PUF, « Épiméthée », 2003.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1977.
- KIERKEGAARD, Sören, *Traité du désespoir*, Knud Ferlov, Jean-Jacques Gateau (trad.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1949.
- LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1978.
- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous : essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, « Figures », 1991.
- LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et Infini*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1982.
- MALABOU, Catherine, *Ontologie de l'accident : essai sur la plasticité destructrice*, Éditions Léo Scheer, « Variations X », 2009.
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert, « L'un et l'autre dans la cité d'Aristote » in *Revue Philosophie de la France et de l'Étranger*, t. 195, n° 2, L'altérité (avril-juin 2005) [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/41101169>, consulté le 1^{er} septembre 2019].
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, A. Burdeau (trad.), Paris, Quadrige/PUF, « Grands textes », 2004.
- WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, « Agora », 1988.

3. LINGUISTIQUE

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1966.
- GREIMAS, A. J. (dir.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, « Collection L », 1972.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, « Points », 1977.
- THOMAS, Jean-Jacques, *La langue, la poésie*, Presses Universitaires de Lille, 1989.

III. DICTIONNAIRES ET GRAMMAIRES

- AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche/La Pochotèque, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1999.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- PELLAT, Jean-Christophe, RIEGEL, Martin, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1994.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	7
NOTICE BIOGRAPHIQUE.....	9
INTRODUCTION.....	13
PARTIE 1 : À LA RECHERCHE D'UNE POÉTIQUE.....	23
1.1. Contextualisation de la poésie « contemporaine ».....	25
1.1.1. La Matière et l'Esprit, genèse d'une fracture.....	25
1.1.2. Surréalisme et héritage.....	31
1.1.3. Le Moderne et le contemporain : une autre lecture possible du xx ^e siècle.....	47
1.1.4. Modernité dans l'œuvre de Guy Viarre.....	51
1.2. La poésie contre la poésie.....	62
1.2.1. La haine de la poésie.....	62
1.2.2. Matérialisme et corporéité.....	67
1.3. Une poésie de la négation.....	87
1.3.1. De la discontinuité.....	88
1.3.2. Mécanisme de la négation : l'obsession tautologique.....	95
1.3.3. De la connaissance : solitude et universalité tronquée.....	102
1.3.4. Identité et vulnérabilité du sujet : l'autre et le monde, causes de l'errance ?.....	107
PARTIE 2 : L'OUVERTURE À L'AUTRE.....	117
2.1. Le discours politique.....	119
2.1.2. Le singulier et le pluriel à la lumière du concept de « littérature mineure ».....	125
2.1.3. Postérité indécidable.....	135
2.2. L'espace commun de <i>Moriturus</i>	145
2.2.1. Faire uns : politique et amitié.....	145
A) Les Noms.....	145
B) Premier aspect politique.....	148
C) L'espace discursif du politique : le cas de <i>Moriturus</i> et de <i>L'insurrection qui vient</i>	152
D) L'amitié.....	158
2.2.2. Des poétiques de la solitude.....	167
A) Solitude générale.....	167
B) La mort dans la vie.....	172
2.2.3. « L'événement Viarre ».....	179
A) Le non-hommage chez Nicolas Puyuelo et Hugo Hengl.....	179
B) Amitié tragique, amitié lumineuse. Trois textes de Guy Viarre.....	190
PARTIE 3 : « QU'ÊTRE ? ».....	203
3.1. Poésie et pensée.....	206
3.1.1. La pensée de la poésie vue par la philosophie.....	206
3.1.2. Force du poème.....	210
A) Désobjectivation.....	213
B) Puissance de la langue.....	217
3.1.3. Le détour prosaïque du poétique.....	220
A) <i>Parler de</i>	223
B) Politique de l'illusion.....	227
C) La pensée de l'habitation.....	230
3.2. L'être.....	235

3.2.1. La responsabilité.....	236
3.2.2. La responsabilité de l'autre : aimer et mourir.....	241
3.2.3. L'être comme donation.....	254
A) L'avoir-lieu du langage : la langue devenue parole.....	259
B) La marche vers l'avoir-lieu du langage reste infinie.....	263
3.3. Autrement qu'être.....	270
3.3.1. Le n'avoir-plus-lieu du langage.....	270
3.3.2. Destruction, fixité et <i>metaxu</i> : l'illusion de la transcendance.....	277
3.3.3. Vie et subjectivité.....	286
CONCLUSION.....	297
ANNEXE 1.....	301
ANNEXE 2.....	309
BIBLIOGRAPHIE.....	321

