

Fondation
CHARLES VEILLON
P R I X E U R O P É E N D E L ' E S S A I

Jean-Claude Mathieu

2010



Jean-Claude Mathieu

Sommaire

- 5 **Accueil**
Danielle Chaperon
Vice-Rectrice «Enseignement et Affaires étudiantes»
- 7 **Discours de proclamation**
Pascal Veillon
Président de la Fondation
- 11 **Motivations du Jury**
Stéphanie Cudré-Mauroux
- 15 **Laudatio**
Jean-Claude Mathieu : Le goût des inscriptions
par Henri Mitterand
- 29 **Remerciements**
par Jean-Claude Mathieu
- 35 **Briser le langage pour toucher la vie**
Jean-Claude Mathieu

Accueil

Danielle Chaperon

Vice-Rectrice «Enseignement et Affaires étudiantes»



Mesdames et Messieurs,

Soyez les bienvenus à Dorigny.

La Direction de l'Université de Lausanne, que je représente ce soir, est très fière de pouvoir participer chaque année à la remise du prix européen de l'Essai décerné par la Fondation Charles Veillon.

En mon nom personnel, je dois avouer que je suis particulièrement heureuse d'avoir l'occasion de saluer le récipiendaire de cette année, Monsieur Jean-Claude Mathieu.

Mesdames et Messieurs, lorsque vous saurez que je suis professeur de littérature française, vous comprendrez aisément que je brûle de parler de l'œuvre de Monsieur Mathieu.

Mais que les honorables orateurs et oratrices de ce soir se rassurent, je modérerai ce feu et brimerai mes élans épidictiques pour m'en tenir strictement au rôle protocolaire qui est attendu de moi.

Je me bornerai donc à vous souhaiter de passer une excellente soirée en notre compagnie, et surtout en compagnie de Monsieur Mathieu et de tous les poètes qui lui font cortège.

Discours de proclamation

Pascal Veillon

Président de la Fondation



Cette année, les grandes idées des philosophes et des chercheurs cèdent leur place aux poètes! Grâce à vous, M. Mathieu, qui avez séduit le jury du Prix européen de l'Essai Charles Veillon par votre livre. Ce repérage subtil, original et foisonnant des émotions que nous procurent les inscriptions abandonnées sur la pierre, le sol, le bois, le corps, la vitre, voire l'eau et le vent nous a enchantés. Et qui mieux que les poètes et autres écrivains savent communiquer leurs émotions? Votre livre a plongé le jury dans une lecture inhabituelle. Il a dirigé nos regards vers la naissance de l'écriture plus que sur l'analyse du message écrit.

D'habitude, nous évaluons et soupesons longuement la valeur d'une pensée, la nouveauté des idées, la pertinence des questions soulevées par les essais que nous lisons. D'habitude, nous recherchons des auteurs qui décryptent et commentent la réalité du monde, ou l'actualité. Vous nous avez fait faire la démarche inverse: nous laisser porter par l'abondance des mots bien assemblés, des phrases que suggère aux

écrivains cette réalité. Et je vous cite: *La littérature a affaire aux traces, aux empreintes, aux souvenirs laissés par le passage du réel, un instant soulevé*. Vous nous introduisez dans le mystère de la création littéraire.

En ceci, votre livre est un long questionnement sur la manière dont l'être humain s'approprie la nature. Il est donc bien un essai tel que nous le concevons, une œuvre qui interpelle et induit la réflexion.

Parce que la compagnie des poètes vous plaît, vous passionne même, et parce que vous m'avez décrit vos nombreuses attaches avec la Suisse, permettez-moi de confier la conclusion de cet accueil à un poète local, Alexandre Voisard. Ce jurassien engagé, ardent défenseur de son canton, a écrit: *Le poète dit aux mots: soyez les bienvenus, entrez donc, je vous en prie, accommodez-vous. Que chacun de vous ait sa juste place au palabre et sa part nécessaire de silence.*¹

Vous savez donner la juste place aux mots, vous savez aussi faire silence pour laisser parler les poètes. Nous pensons que votre œuvre, M Mathieu, et particulièrement votre livre «Ecrire, inscrire», a une juste place dans la production littéraire. Nous avons voulu le reconnaître par ce prix.

¹ La poésie en chemins de ronde, Ed. Empreinte, 2010.

Motivations du Jury

Par Stéphanie Cudré-Mauroux



Madame, Monsieur, cher Jean-Claude Mathieu,

Au sein du jury du Prix européen de l'Essai Charles Veillon, s'est posée maintes fois la question du type d'essai que l'on a à cœur de primer. Essai journaliste? essai scientifique? essai littéraire? Nous divergeons régulièrement sur la simple définition du mot essai, et c'est normal. L'exercice consiste presque toujours à refaire avec plus ou moins de pertinence ou de gêne l'histoire de ce genre protéiforme, de sa taxinomie ou de sa poétique, et nous ramène à quelques références obligées : Adorno, Barthes, ou Lukàcs. Ou, parfois même, bien plus loin de nous, à consulter le père de l'essai littéraire, Montaigne; et plus près de nous Marielle Macé ou Jérôme Roger parmi quelques autres qui tentent de circonscrire ce type de texte argumentatif.

Au siècle dernier, Adorno a marqué la critique du genre avec son étude « Der Essay als Form » / « L'Essai comme forme » écrite entre 1954 et 58, traduite en français en 1984. Peu ou prou, tous les théoriciens de l'essai, ses successeurs, réfléchissent et débattent depuis lors à l'aune de ce

texte célèbre. Adorno, pour comprendre et identifier les raisons de la méfiance, du mépris, voire d'un ressentiment de la recherche savante ou académique à l'égard de ce genre, y revisitait la définition de l'essai. Il assignait au genre les plus hautes exigences morales et formelles (l'essai journalistique en était pour lui la réalisation dévoyée), tout en lui découvrant paradoxalement certaines qualités d'un « loisir propre à l'enfance ». L'essayiste, écrivait-il, « réfléchit sur ce qu'il aime et [ce] qu'il hait [...] », « le bonheur et le jeu lui sont essentiels »¹. Un essai réussi serait ainsi une œuvre jaillissante, primesautière, inventive qui ne s'arc-bouterait pas à la théorie, ne « se plie[r]ait pas à la règle du jeu de la science organisée »². Épris de liberté, l'essayiste ne vise pas à l'exhaustivité, il réclame et milite pour un droit à l'esprit d'aventure, à l'espièglerie. En poursuivant avec cette tentative de définition, on lira en outre que l'essayiste manifeste un goût pour le bonheur ; son « principe » directeur sera le « plaisir de la pensée »³. Pour ces mêmes raisons, un grand essai est souvent, selon Marielle Macé, « difficilement résumable, à la différence d'un assemblage clairement assertifs de thèses »⁴.

J'ai déjà réuni ici toute une série de qualités formulées par d'autres qui vont me permettre de motiver les raisons de l'admiration de notre jury pour l'essai de Jean-Claude Mathieu. Je commencerai par dire que, pour nous, c'est un livre de « pleine plume »⁵, ou – et c'est alors Barthes qui parle de « pleine écriture ». Le talent formulaire de l'auteur, la force poétique de sa langue, la beauté des variations métaphoriques nous émerveillent, comme ici, par exemple : « Le tact littéraire n'est pas le privilège de la peau et de la main, mais l'écrivain touche par tous les sens, par les images et les signes qu'il crée, qui sont des plans de contacts électrisés, attirant le monde »⁶. Précisément, ce livre est celui d'un gourmand emporté par une nature sensuelle ; ces pages sont indiscutablement le travail de quelqu'un qui a le sens et le goût du bonheur : bonheur de la lecture, « bonheur d'une liberté à l'égard de l'objet », confiance heureuse en la prescience poétique.

Bien qu'organisé en chapitres qui délimitent quelques grandes zones

¹ Theodor Adorno, « L'essai comme forme », in Notes sur la littérature, Champs essais, Paris, Flammarion, 2009, p. 6.

² Theodor Adorno, « L'essai comme forme », art. cit., p. 13.

³ Ibidem, p. 26.

⁴ Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », Cahiers de Narratologie [en ligne], 14|2008, mis en ligne le 27 février 2008, p. 4. URL : <http://narratologie.revues.org/499>.

⁵ C'est Claude Leroy qui évoque les « nuits de pleine plume » de Blaise Cendrars : in « La nuit de 1917 », L'Encrier de Cendrars, Actes de colloque, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1989, p. 160.

⁶ Jean-Claude Mathieu, Écrire, inscrire. Images d'inscription, mirages d'écritures, Les Essais, Paris, José Corti, p.625.

⁷ Ibidem, p. 11.

de l'écriture-inscription, le texte ne piège pas la poésie sous un argumentaire raisonneur. Point «de mots parasites, trop gris, trop doctes»⁷! L'allure buissonnière de la progression du texte, l'abondance de citations que l'auteur a l'air de recueillir incidemment dans un savoir encyclopédique (L'Europe littéraire, rien de moins), sont l'essence même de ce qu'est un grand essai littéraire. Trop de citations? s'interrogeait Jean-Claude Mathieu en ouverture. Tout au contraire. La mesure même de l'essai n'est pas de produire un savoir, mais de convoquer des savoirs citables, de les disposer sous un nouvel éclairage pour les régénérer, leur donner un pouvoir renouvelé: la citation ne possède-t-elle pas en effet «une véritable puissance énergétique»⁸? Jean-Claude Mathieu a pu rêver, avec Cingria, «d'un livre tenant seul, par la force probante des citations, orientées de ci, de là, par quelques coups de pouce discrets»⁹.

Adorno parlait, rappelons-le, de l'essai comme d'un «loisir propre à l'enfance». Or, Jean-Claude Mathieu ouvre et clôt son bel essai sur quelques considérations subjectives et poétiques, avec l'enfance au cœur du propos. L'essayiste découvre, à ses côtés, la présence non remarquée jusque là, de cet enfant «qui botanisait furtivement sur la tombe de sa mère», et qui n'est autre que lui-même. L'enfant se livre «aux jeux de l'enfance» avant le texte, et, avec et par lui, c'est l'adulte qui commémore une vie de lectures, d'aventures poétiques. «J'ai toujours eu le goût des inscriptions» (C'est Hugo qui l'écrit; Jean-Claude Mathieu le cite en exergue). L'essayiste n'est-il pas au fond cet *infans-scriptor* devenu grand, mais qui veut s'émerveiller encore et encore de ce que les poètes lui dévoilèrent? Sous ses yeux, la littérature n'est pas ce divertissement commercial qui nous accable tant, mais le lieu du Sens, *l'édifice immense du souvenir*.

Le livre de Jean-Claude Mathieu est publié dans la collection «Les Essais» chez Corti; pour nous il représente l'un des canons possibles du genre.

On conclura enfin que l'essai, par nature, par essence et par origine, est littéraire. Avec le livre de Jean-Claude Mathieu, c'est un jury reconnaissant que je représente puisqu'il lui est permis d'accueillir parmi ses lauréats, après Caillois ou Starobinski, l'auteur d'un très bel essai littéraire: libre, subjectif, précieusement mémorable et exemplaire.

⁷ Marielle Macé, «L'essai littéraire, devant le temps», art. cit., p.7.

⁹ Jean-Claude Mathieu, «Écrire, inscrire», op. cit., p. 9.

Laudatio

Jean-Claude Mathieu: Le goût des inscriptions

Par Henri Mitterrand



Il y a un peu plus de quarante ans, apparaissait en lisière du Bois de Vincennes, à Paris, un campus universitaire qui faisait figure d'absolue exception dans l'histoire de l'Université française. Le seul à avoir été bâti en moins de quatre mois. Le seul à avoir surgi d'une révolution étudiante, ou plutôt d'un simulacre de révolution. Et par-dessus tout peut-être la première entreprise universitaire à bousculer radicalement le train-train des études de sciences humaines en France. L'Université de Paris-Vincennes était née dans la passion, l'enthousiasme, la liberté, et aussi dans l'improvisation, parfois dans l'égarement et un peu de folie. Une coexistence d'énergies courant à hue et à dia, dont les douze années de survie dans son lieu d'origine allaient féconder, comme jamais, la pensée analytique et critique.

C'est une histoire qui reste à écrire. Et je ne l'évoque que pour deux raisons: parce que Jean-Claude Mathieu en fut un des acteurs, et parce qu'elle explique indirectement ma présence ici, quelque peu paradoxale.

Paradoxe, parce que je connais trop mal les poètes contemporains pour tenir un propos pertinent sur ce grand lecteur de poésie. Mon univers de spécialité est le roman du XIX^e siècle, et s'il m'est arrivé de commenter devant des étudiants des poèmes d'Aragon, de Breton, d'Eluard, de Ponge, de Michaux, de Char, ou de Meschonnic, ce fut à l'aventure, en lecteur naïf. Mais Jean-Claude Mathieu a balayé l'objection, me disant en substance : « Mais non, mais non, nous avons bu ensemble le même lait vincennois, nous avons aimé et admiré les mêmes maîtres et les mêmes camarades, cela me fera plaisir que tu évoques ces années et ces lieux dont un je ne sais quoi subsiste au cœur de mes livres ».

Je commencerai donc par là, avant de dire mon admiration pour le grand ouvrage qui est couronné aujourd'hui.

Jean-Claude Mathieu est arrivé au département de français de l'Université de Paris-VIII-Vincennes après quatre années d'enseignement à l'Université de Nancy, à la rentrée de 1969. Il n'était pas du premier contingent, installé à l'automne de 1968 dans la fièvre post-soixante-huitarde. Mais il le rejoignait tout naturellement, disons parce que c'était lui, et parce que c'était le groupe de Vincennes. Appelé par Jean Levallant, qui dirigeait sa thèse, alors intitulée, d'un titre à la fois richardien et attentif à l'histoire, « La Poésie et le monde sensible entre 1918 et 1939 », il retrouvait celui dont il avait déjà fait son vrai maître, Jean-Pierre Richard. Et autour de celui-ci et du grand valéryen qu'était Jean Levallant, une équipe assez originale, il faut le dire. Composée de professeurs, maîtres de conférences et assistants venus d'ailleurs pour créer l'université moderne de leurs rêves, elle s'était ouverte à des personnalités extérieures illustres, au profil de créateurs autant que de critiques ou d'historiens, Michel Butor, Yves Bonnefoy, Paul Zumthor, Michel Deguy. Les plus jeunes avaient été recrutés parce que leurs aînés les tenaient pour de futurs maîtres – et ne se trompaient pas : Henri Meschonnic, Jacques Neefs, Bernard Cerquiglini, Ludovic Janvier – et bientôt Jean-Claude Mathieu. Point de discrimination hiérarchique, une solidarité, une camaraderie fraternelle, effaçant les différences d'âge et d'options politiques, mais sans estomper les choix de références intellectuelles.

Il y avait là un cœur commun, un corps de postulats et de présupposés, qui suffisait à nous éloigner tous des pesanteurs institutionnelles et épistémologiques de la tradition académique. Nous nous guidions sur la littérature vivante, l'innovation critique, l'attention combinée au jeu des formes langagières et aux déterminations de l'histoire, le sens des spécificités de l'art, l'étude immanente des œuvres; et avec tout cela, l'appel à toutes les disciplines de l'étude du discours, celui du *je* singulier, et celui de l'autre, du grand Autre psychique et social, se faisant entendre derrière la parole du *je* personnel.

C'est ainsi que voisinaient, se parlaient, se confrontaient les uns aux autres des hommes et des femmes partageant le même amour de la littérature et le même dédain des myopies et des exclusions: tournés qui vers l'exploration thématique, qui vers la linguistique du texte et des styles, qui vers la psychanalyse, qui vers l'investigation socio-idéologique, ou vers l'approfondissement philosophique. Pas de sectarisme, pas de repli, mais au contraire une complicité avec ces «maisons» extérieures où professaient d'autres inventeurs de la nouvelle recherche critique: Barthes, Genette, Greimas, à l'Ecole des Hautes-Etudes; Althusser et Charles, à l'Ecole Normale Supérieure, Todorov au CNRS, Bourdieu, Benveniste et Levi-Strauss au Collège de France, sans parler de nos aînés d'outre-frontière, belges comme Georges Poulet, suisses comme Jean Rousset et Jean Starobinski, américains comme Roman Jakobson. Une espèce de franc-maçonnerie intellectuelle? Peut-être. Elle est bien lointaine maintenant. Mais c'est d'elle que sont issues, en 1970 et 1971, quatre revues toujours bien vivantes: *Littérature*, *Poétique*, *Langue française* et *Langages*. Ce n'est pas un hasard si le destin de la première citée, *Littérature*, est maintenant entre les mains de Jean-Claude Mathieu. Jean-Claude Mathieu, sans doute le plus libre de nous tous, et le plus artiste.

La diversité de ces formations et de ces talents s'accommodait alors de prendre appui sur trois piliers conceptuels dont la validité heuristique était communément admise, et qu'on peut rapidement dénommer la structure, la société, l'inconscient. Structuralisme, marxisme, psychanalyse, avec leurs divinités tutélaires, Saussure, Marx, Freud. Flottait

sur le département comme une brise de positivisme, une application confiante, voire enthousiaste, des modèles, sinon des clés, qu'avaient offerts des ouvrages admirés : la linguistique générale de Saussure, la sémiologie narrative de Greimas, la narratologie de Genette, les écrits de Lacan, la théorie des appareils idéologiques d'Althusser, les cinq réseaux de lecture de Roland Barthes dans *S/Z*, et j'en passe.

Jean-Claude Mathieu ne s'est pas privé de faire usage de cette instrumentation. Il en respirait l'air, et son premier livre, consacré en 1972 aux *Fleurs du Mal*, en porte quelques marques, par exemple l'emploi discret d'un vocabulaire d'époque, emprunté à la linguistique et à la rhétorique des figures, l'héritage inestimable de la stylistique, l'adoption de la notion meschonnicienne de « forme-sens », la rigueur de ses observations sur la chaîne des sons, des sens et des rythmes, là où se dessine, selon ses mots, « le geste verbal » faisant du poème « une totalité autonome ». Cela dit, il citait aussitôt la déclaration célèbre de Baudelaire : « Manier savamment une langue, c'est parler une espèce de sorcellerie évocatoire ». Tous les mots comptent ici, et dans tous ces mots Jean-Claude Mathieu reconnaissait à la fois sa propre « expérience du choc poétique », son recours assumé à la science de la langue, sa propre exigence de dévoilement des choses cachées, mais du même coup la justification de sa prudence aimablement ironique à l'égard de la description taxinomique, telle que l'avaient illustrée Jakobson et Levi-Strauss dans leur célèbre commentaire des « Chats »¹. Sans parler de sa réserve polie à l'égard de la vulgate freudienne et de la mythographie. Une phrase de ce premier essai gouvernera, avec mille affinements, toute son œuvre d'amoureux du langage, de la poésie et du vivant : « Le langage de la poésie nous mettant au point où s'éveillent, à la fois, le langage et l'imaginaire, le chemin critique doit être inversé et partir du texte où s'éveille et se transforme l'archétype dormant »².

Ce qui a toujours protégé Jean-Claude Mathieu de se fier trop candidement à la fécondité des enthousiasmes théoriques et méthodologiques des décennies 1970 et 1980, et lui a fait mesurer les risques de leur application sans nuances à l'enseignement littéraire, ce sont trois

¹ Roman Jakobson et Claude Levi-Strauss, « « Les Chats » de Charles Baudelaire », *L'Homme*, II, 1, janvier-avril 1962.

² Jean-Claude Mathieu, « Les Fleurs du mal » de Baudelaire, Coll. Poche critique, Classiques Hachette, 1972, p. 117.

traits de sa personnalité – qu'on me pardonne ce schématisme.

Le premier est sa découverte adolescente de la poésie moderne, à Marseille, dans les années de l'immédiat après-guerre, et en particulier son compagnonnage avec les œuvres des trois poètes qui formaient pour lui « le trio majeur » : René Char, Francis Ponge et Henri Michaux. Il a penché ensuite pour Char, à qui il a finalement consacré sa thèse de doctorat, et les deux volumes qui en sont issus en 1988 : *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*³. Une enquête monumentale sur l'évolution de l'œuvre de Char, ses valeurs et ses formes, si denses et si rares, époque par époque, du surréalisme à la Résistance. Pourquoi Char ? Il le confie lui-même : peut-être les souvenirs d'une enfance solaire sur les pierrailles des chemins cévenols, les échos et les images des maquis tout proches, et un peu plus tard, dans l'attirance de la « nouvelle critique », la volonté d'affronter, en immanence, les mystères du texte, l'obscurité de son sens et l'éclat fulgurant de ses formes. A quoi il ajoute, je le cite, « un vieux penchant pour les écrivains moralistes », tels Chamfort et Joubert, maîtres de l'aphorisme.

Le deuxième trait est son respect absolu du texte. L'œuvre, dans son intégrité et sa totalité, que ce soit à l'échelon du poème isolé, du recueil ou du fragment, est un point de départ absolu. Mais complémentairement, le texte ne peut s'éclairer que de tous les autres de même écriture, et, plus au large, du miroitement que lui ont légué les œuvres avec lesquelles il a noué accord, écho, descendance, allusion, héritage, apparemment, appel. De là, l'affirmation des mérites premiers de la « gerbe de lectures », ou de la « lecture infinie ». Car si la littérature a pour source l'écriture, elle a pour révélateur et pour mesure la lecture. L'aphorisme de René Char, « Ne brode pas dans le brouillard »⁴, vaut pour la composition du poème et aussi pour le travail de son élucidation. Jean-Claude Mathieu ajoute à la métaphore atmosphérique de Char une métaphore minérale, soulignant « l'écart entre de sereines déclarations méthodologiques faisant les glorieuses, et de modestes pratiques éclairées par la lanterne sourde du creuseur de mine »⁵. « Modestes », c'est sans doute trop dire. Car chacune de ses lectures mobilise le rare trésor de son savoir, de son pouvoir d'intuition, et si j'ose dire de son âme. C'est vrai pour Char en 1988, c'est vrai en 2003 pour son Philippe Jaccottet, sous-

³ Paris, José Corti, 1988. I. La Traversée du surréalisme. – II. Poésie et Résistance.

⁴ In *La Poésie de René Char*, p. 113.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ Paris, José Corti, 2003.

titré « L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur »⁶; et c'est vrai encore pour les regards solidaires qu'il a portés sur Michaux, Dupin, Deguy et d'autres, au fil de ses années d'enseignement à Vincennes et à l'École Normale Supérieure. Toute cette somptueuse « matière de poésie », selon son mot.

Retenons donc en troisième lieu ce terme de « matière ». J'aurais dû tout simplement, au lieu de ce discours surplombant, lire quelque page, prélevée sur les livres que j'évoque, pour que vous saisissiez le son, les accents, le nuancier, non pas seulement de cette matière de poésie, mais de la matière critique qui en fait à mesure goûter tout le suc. Un seul exemple, dans le chapitre où Jean-Claude Mathieu accompagne Jaccottet dans sa rêverie sur « la grâce dérobée des fleurs » :

« Le parfum des fleurs, comme la saveur de la madeleine chez Proust, soutient l'édifice du passé ou du moins contient la « magie » enclose au jardin de l'enfance ; l'intériorité du parfum concentré et diffus, émanant d'une source invisible, préserve le plus intime du souvenir (...) Du plus loin reviennent iris et pivoines ; quelquefois la vigne vierge, s'enlaçant à des roses, autour d'une fenêtre où l'on s'attend presque, dans ce climat nervalien, à voir s'encadrer le sourire athénien de Sylvie »⁷.

J'omets par souci de brièveté les citations empruntées ici au poète. Relevons seulement que l'évocation de la vigne vierge pourrait symboliser avec assez d'à-propos la profusion, la grâce, l'art d'un travail critique qui se veut enlacement mutuel des motifs du poème et des lumières de l'analyse. Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski ont défini et illustré ce que ce dernier a appelé « la critique d'identification ». Jean-Claude Mathieu fait entendre sa propre musique, qui est celle d'une critique d'harmonie, inscrivant et orchestrant ensemble, sur deux portées parallèles, l'écriture du poème et en contrepoint harmonique l'écriture de son commentaire. Et dans ce même mouvement une approche sensible, gourmande, hédonique autant que lucide, qui entend toucher et goûter ensemble « la chair de l'imaginaire » et « la saveur de la lettre », sur le fond d'une conviction théorique affirmant fortement, je le cite en-

⁷ Ibid., p. 320.

core, «la connaturalité de l'expression humaine et de l'expressivité du monde». Double gémellité et double osmose, en miroir: celles du poète et de son interprète, et celles du poème et de la vie.

Mais nous voilà rendus à la somme publiée sous ce merveilleux titre: «Ecrire, inscrire»⁸, et ouverte par cette phrase toute simple et toute personnelle: «J'ai toujours eu le goût des inscriptions». Avec cette glose peut-être suggérée: écrire, c'est inscrire, graver le sens et défier le temps. Il ne s'agit plus ici de creuser «le calme bloc» tombé d'un astre singulier, mais de parcourir en vingt itinéraires l'univers illimité des inscriptions de tous ordres, et d'en repérer les apparitions, sur le mode du souvenir, de la rêverie ou de la méditation, dans le champ entier de la littérature. Pierres écrites, épitaphes, apostrophes du mort au vif, graffitis muraux, marques sur les portes, affiches, enseignes, traces des doigts sur la vitre, noms et signes sur les écorces, quasi-signes du reflet des eaux, paroles ailées, écrits sur le sable et la poussière, écrits sur le corps... L'inventaire est fabuleux – et en combien d'années a-t-il été recueilli, je ne sais. Il entraîne le lecteur dans un voyage sans pareil à travers toutes les lettres, graphies, encres, «encres de nuit» et «encres de sang», traits et lignes où peuvent se lire les voix du monde et de la nature, cris, appels, mots de deuil ou d'amour, de sarcasme ou de songe, de muraille ou de nuages. «Ecrire, inscrire», ou plutôt peut-être «inscrire, écrire»; car dans ce livre l'inscription est première, et secondes sont ses variations poétiques, où l'on retrouve tous les poètes célébrés par Jean-Claude Mathieu, et le «miraginaire» de beaucoup d'autres, convoqués en foule.

Il n'a pas l'heureuse paternité de ce superbe mot-valise, *miraginaire*, qui a été forgé par le psychanalyste Jacques Lacan, mais lorsqu'il le reprend à son compte, c'est bien lui qui en déploie toutes les résonances poétiques, où l'on entend assurément *mirage*, *miroir*, *miroitement*, bien sûr *image*, *imaginaire*, mais aussi *miracle*, et *magie*. Ce sont là toutes les lueurs et les métamorphoses qui éclairent ce tissu de figures graphiques recueillies sans trêve en tous lieux et en tous supports, ainsi que la trame des textes qui ont conservé leurs empreintes et les ont changées en matrices poétiques. Point d'inscription sans la main qui inscrit, sans

⁸ Jean-Claude Mathieu, «Ecrire, inscrire». «Images d'inscriptions», «mirages d'écriture», Paris, José Corti, 2010.

l'encre qui l'étend au poème, sans les « lettres vives » de l'alphabet qui la découpent noir sur blanc, sans la ligne le long de laquelle glisse la main. Comme dans la mise en abîme de sa propre thématique, le livre de Jean-Claude Mathieu glisse lui aussi, de proche en proche, savamment et rêveusement, selon une double démarche métonymique : l'une, qui parcourt tout le paradigme de l'inscrit, sa matière, ses instruments, ses supports et ses signes, l'autre qui épuise, par dérivations analogiques et citations successives, tous les motifs et toutes les formes du passage de l'inscrit à l'écrit, des « images d'inscriptions » aux « mirages de l'écriture ». Par exemple, des entailles de la pierre écrite à la rêverie sur le minéral, de la pierre au parchemin ou au papier des petits écrits ou des écrits énigmatiques, puis aux images du caillou gravé ou peint, et de là à la pierre précieuse, à la fascination moderne des formes intemporelles et de « l'incrassable poème », puis aux galets du mot, aux ricochets de l'écriture, à la phrase sautant de pierre en pierre, à l'éclat et aux fissures de la poésie à l'épreuve... Délicieux vertige de ce transport à travers toutes les voies et toutes les voix – avec les deux orthographes – de l'écriture et de la littérature.

« *Ecrire-Inscrire* » se lit comme une sorte d'encyclopédie-poème des choses et du langage qui les poétise, comme une sémiologie généralisée des équivalences entre le visible et le lisible. « La peau du monde, écrit Jean-Claude Mathieu, est tatouée de lettres »⁹. Le poète en est le voyant. Et il ne fait pas de doute que Jean-Claude Mathieu, déchiffrant d'un même mouvement de l'esprit et de la main la signature des choses et les illuminations de la poésie moderne, s'est fait lui-même voyant.

Je ne pense pas forcer la note en disant qu'avec ce livre il a pensé, rêvé, composé, écrit le chef-d'œuvre de la méditation moderne sur l'écriture. Un livre qui porte toute la sensibilité et tout l'humanisme du contemplateur, tout l'art de la lecture et tous les prestiges du style. Un livre de charme, oui, au sens latin du mot, sur lequel pourraient rêver à leur tour les peintres et les musiciens. – Et pour une dernière note, jusqu'ici retenue, un livre qui émeut et qui laisse pensif ; car il s'ouvre et se ferme sur la confiance discrète de sa source : le retour au pays natal, auprès de la pierre tombale où s'est inscrit, puis effacé le souvenir d'une souf-

⁹ Ibid., p. 303. Voir l'ensemble des chapitres 8 (« Écrit sur le corps ») et 10 (« Le livre du monde, les voix de la nature »).

¹⁰ Ibid., p. 626.

france d'enfant, inapaisable. « A l'insu de l'essayiste, révèle l'auteur, ce livre est né là où manquait l'inscription de la mère »¹⁰. Je termine donc, comme lui, par cette citation emblématique de René Des Forêts, qui clôt l'ouvrage :

« Et dans ma mémoire souffrante qui est mon seul avoir
Je cherche où l'enfant que je fus a laissé ses empreintes »¹¹.

« L'enfant et la pierre ». L'enfant et la mère, renaissant ensemble dans cet immense essai.

¹¹ Ibid., p. 622 (Louis-René des Forêts, « Les Mégères de la mer », Poésie/Gallimard, 2008, p. 26).





1 Jean-Claude Mathieu, Bernard Böschstein
2 Elise Gastaldi





1 Cyril Veillon, Ahmed Benani
2 Jean-Claude Mathieu, Danielle Chaperon

Remerciements

Par Jean-Claude Mathieu



Madame Danielle Chaperon, vice-rectrice,
Monsieur Pascal Veillon, Président du jury,
Mesdames et messieurs les membres du jury
Chère Stéphanie Cudré-Mauroux, cher Henri Mitterrand,
Chers amis,

En réponse à ces discours qui ont hissé trop haut le livre que vous honorez, s'impose le seul mot de «reconnaissance». J'ai toujours vu dans son double sens une consigne pour le critique, partant en éclaircur reconnaître un texte, avant de reconnaître ce qu'il lui doit. Ici, maintenant, il désigne ma joie de retourner quelques mots vers ceux qui ont pris la peine d'en lire davantage. Un poème de Char s'achève sur cette parole simple: «Dans mon pays, on remercie»; permettez-moi de la faire mienne pour exprimer mon émotion et ma gratitude envers ceux qui ont soupesé ce pavé de l'ours sans en être écrasés. Mais, à vrai dire, j'ai le sentiment qu'à travers le lecteur de poésie, c'est la voix des poètes qui vous a touchés. Et, dans un temps où la poésie,

traversée par les forces de la nature aussi bien que par les terreurs de l'histoire, reste essentielle pour notre vie, c'est à elle bien plus qu'à moi que s'adresse votre geste.

« Songer à ses dettes », écrivait Char en se tournant vers Braque. Ce livre traversé de voix est aussi le procès-verbal de mes dettes, et c'est vers ceux qui y parlent que je tourne ce prix. A qui est dû ce livre ? A la vie, aux rencontres, aux poètes, à un village des Cévennes avec ses montagnes modérées, à l'Aigoual et ses maquisards que j'entrevois enfant, sans savoir alors que d'autres enfants étaient cachés tout près, aux tendres courbes de la rivière, longuement arpentée avec mon père, ses trous, ses ombres où l'on devinait le poisson (sans eux, auraient-ils résonné si fort en moi la Sorgue et le maquisard de Céreste ?) ; à une mère tôt perdue, dont l'épithète effacée transperce ces pages, à ma femme, à mes fils. Et je dois beaucoup à l'amitié affectueuse de René Char, pendant la dizaine d'années où j'explorais son œuvre, et où j'ai pu mesurer qu'une grande poésie n'était pas démentie par un homme chez qui tout, de son absolue générosité à ses violents emportements, portait la marque de la grandeur humaine. Et à l'Université de « Vincennes », où s'étaient rapprochés, au lendemain de mai 68, des enseignants animés du désir de changer l'enseignement dans son rapport à la société et aux textes qu'on lisait dans l'effervescence d'approches neuves. J'ai bénéficié, dans le climat chaleureux du département de Littérature française, d'échanges avec la vingtaine d'enseignants hors pair qui l'ont fait vivre, Jean-Pierre Richard à qui je dois tant, Jean Levaillant, Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Henri Meschonnic, Paul Zumthor, Jean-Michel Rey, Ludovic Janvier, Jean-Claude Coquet, Béatrice Didier, Jean Bellemin-Noel, je ne peux les citer tous. Et je suis particulièrement heureux qu'Henri Mitterand, qui a fait partie de cette belle équipe vincennoise et qui est, nous le savons tous, le connaisseur le plus éminent de Zola et du naturalisme, ait accepté d'être là ce soir, car avec lui un peu de ce grand vent de Vincennes a passé dans la salle.

Ce qui me trouble évidemment, c'est que vos choix antérieurs me mettent en compagnie de lauréats autrement prestigieux. Et disant cela, je ne sacrifie pas à un lieu commun, je confronte simplement ces noms

à mon insatisfaction devant ce que j'ai écrit. Et j'ai l'impression, tant certains de vos lauréats, Jean Starobinski, Giorgio Agamben, Claudio Magris, m'ont soutenu, que c'est sur leurs épaules qu'un Petit Poucet se retrouve, étonné, parmi eux.

Je voudrais terminer en vous disant combien me touche le fait que ce livre soit honoré en Suisse, et par un prix, dont le fondateur n'était pas seulement un mécène, mais un humaniste généreux, préoccupé des réalités sociales. C'est un pays avec lequel j'ai toujours eu des affinités. J'avais à peine plus de vingt ans, j'écrivais quelques chroniques de poésie, une des premières sur le genevois Gilbert Trolliet, et venait de paraître «*La Chute*»; je fus invité à l'institut œcuménique de Bossey pour faire une conférence confrontant la conception du mal de Camus à celle du christianisme. Un demi-siècle après, j'ai l'impression qu'une boucle se referme. Et puis sont venues des lectures, Jaccottet, Roud, Chappaz, Cingria, et nombre d'autres. Au fil de colloques sur la poésie romande, de semaines passées avec des enseignants de gymnases et collègues, de jurys de thèse en Suisse, de séminaires à la rue d'Ulm auxquels participaient des doctorants suisses, dont certains sont ici présents, j'ai eu la chance de nouer beaucoup d'amitiés; le sentiment porteur demeure, malgré les intermittences de nos vies. Le mois prochain, j'aurai la joie de voir paraître un numéro, que j'avais mis en chantier pour notre revue *Littérature*, en hommage à Jean Starobinski. Il serait long d'énumérer tous ces amis, mais ma pensée va vers eux. Je n'évoquerai que deux disparus. En même temps que M. Pascal Veillon m'annonçait ce prix, j'apprenais avec tristesse la disparition d'un ami, Eric Sandmeier de Bienne, poète, photographe de la matière, qui avait jadis emprunté quelques phrases de nos échanges pour en faire la postface d'un de ses recueils. Par la grâce de la poésie baroque, Gisèle, ma femme, m'avait fait rencontrer Jean Rousset, aussi vigilant et ponctuel dans l'amitié que dans les horaires. Que ce soit dans son logement, riche en livres et en bonnes bouteilles, de la rue Etienne-Dumont, ou à Paris, nous n'avons cessé de nous voir. J'imagine sa silhouette parmi nous.

En ce mardi-gras de carnaval, où un jury malicieux a placé la cérémonie, je vais prendre le masque du conférencier, «comme si l'on avait

organisé, je cite Ingeborg Bachmann, en l'honneur de ce Je, un mardi-gras où il pourrait se professer, se duper, se métamorphoser et se dévoiler à la fois dans ses habits d'Arlequin».

Cette conférence interroge le toucher des mots, et emprunte son titre à Artaud : «Briser le langage pour toucher la vie».

Briser le langage pour toucher la vie

Par Jean-Claude Mathieu



« Briser le langage pour toucher la vie », c'est une des phrases fiévreuses du *Théâtre et son double*, que l'on dirait exhalées du trou de la Pythie en proie au dieu, plutôt que de celui d'un souffleur, suppléant les mots volés à Artaud. Dans cette langue d'écorché vif, la lucidité est la pointe de la souffrance. L'effondrement de la vie le bouleverse : « Il y a un étrange parallélisme entre cet effondrement généralisé de la vie qui est à la base de la démoralisation actuelle et le souci d'une culture qui n'a jamais coïncidé avec la vie, et qui est faite pour régenter la vie »¹. Il pointe le divorce entre culture et vie, « comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie ». La vie, Artaud l'avait exercée chez Dullin, incarnant les textes dans le frémissement de ses nerfs, de ses muscles. « On joue, écrivait-il à Max Jacob, avec le tréfonds de son cœur, avec ses mains, avec ses pieds, avec tous ses muscles, tous ses membres, [...] on sent l'objet, on le hume, on le palpe, on le voit, on l'écoute ». Un théâtre rénové permettrait de ranimer des mots anémiés, et de redonner un corps à l'homme d'Occident : « Briser

¹ Artaud, *Le Théâtre et son double*, « Quarto », Gallimard, p.505.

le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre». Mallarmé avait souhaité «tourner l'épaulé à la vie» pour être plus près de sa transfiguration «au ciel de la Beauté». Cela ne l'empêchait pas de saluer l'air qui ruisselle dans les tableaux des impressionnistes et la vie chez Zola. Mais l'air quintessencié des symboles est balayé par un grand vent; Nietzsche, Bergson, Whitman, Verhaeren, Gide, Albert-Birot et ses «poèmes à danser et à crier» sont portés par l'élan vital. La philosophie allemande va se préoccuper du «monde de la vie». L'art ou la vie? Plutôt qu'une alternative, des mouvements en sens contraire: Mallarmé pense que le monde est fait pour aboutir à un «beau livre», mais au nom de la vie le Nathanaël des Nourritures terrestres doit jeter le livre. Nietzsche n'admettait qu'un dieu qui danse, Ponge réclame un homme qui danse: que les assemblages des mots viennent «au secours de l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes». La Naisance de la tragédie avait pour tâche, dit Nietzsche, d'«examiner la science dans l'optique de l'artiste, mais l'art dans celle de la vie»².

La formule drastique d'Artaud est un antidote contre le dépérissement d'un théâtre esclave des mots, refoulant la magie des corps. «Briser le langage» cela avait été, en poésie, rompre avec un lexique noblement suranné, des formes strophiques et «l'alexandrin harassé». Et besogner dans la langue, palper ses possibles, casser les mots dans un ultime effort: «La poésie force les mots à livrer leur ciel», écrira du Bouchet. Refendre les mots, qui en savent sur le poète plus long que lui, libérer leur enclave d'inconnu ou leur coin de ciel pour en appeler de leur sens à leur force latente. Michaux, Gherasim Luca, Joyce, Cummings, Céline, Queneau ont senti la nécessité de brutaliser les mots pour greffer les inventions de la parole vive sur une langue écrite, ou de la ruiner pour l'égaliser à une époque ravagée. Michaux juge bénin l'automatisme surréaliste et souhaite une «mêlée» de mots, enchevêtrés comme des lances. C'était déjà pour extraire le suc de leurs racines que des étymologistes avaient délicatement scindé les signes; Isidore de Séville voulait par ses *Etymologies* faire saillir la force des mots, *vis verborum*, Mallarmé isoler cette énergie à l'attaque consonantique des mots anglais, Savinio se souvient que Leopardi, à peine adolescent, s'était livré à de savants travaux de philologie: il était, écrit-il, «philologue, c'est à dire

² Nietzsche, O.C. I, Gallimard, 1977, p.27.

ami des mots, il les brisait pour voir comment ils sont faits à l'intérieur». Quand le poète émiette des mots en syllabes balbutiantes, il ranime la parole enfantine, rêve d'un état adamique où des fragments, langue à nouveau sans gangue, se souderaient :

Briser aussi les mots,
comme s'ils étaient des alibis face à l'abîme [...] reconquérir le balbutiement oublié
qui répondait à l'origine aux choses
et laisser les fragments s'assembler tout seuls,
comme se soudent les os,
comme se soudent les ruines.³

A ces vers de Juarroz, évoquant un balbutiement qui répondrait aux choses, telles qu'en leur état originel, Benveniste fait de loin écho : « Le poète nous apprend la vérité et nous dévoile la réalité. La vérité sur lui, et de telle manière qu'elle nous apparaisse la vérité sur nous; la réalité masquée par la convention ou l'habitude et qui brille comme à la création »⁴.

Ces coupes révèlent l'éclat caché des mots, de l'inconnu s'échappe du sens lézardé. Est-ce pour «toucher la vie»? «Toucher» étonne. La littérature a habitué, depuis deux siècles, à considérer qu'écrire *donne à voir*, selon le mot d'Eluard. Depuis que l'imagination a été sacrée «reine des facultés» (Baudelaire), bâtissant des villes imaginaires, faisant chatoyer des lieux irréels, l'écrivain est tenu pour un œil et ce qu'il projette pour des vues de sa lanterne magique. Pour les Grecs la vue lumineuse était au fondement du beau et du vrai, pour le christianisme, l'appel, l'écoute de la Parole dans un temps où l'on ne peut voir Dieu face à face, avait accru l'importance de l'ouïe; pour les romantiques le verbe suscite des visions, cependant que parle le monde visible. Sur les bords de deux siècles, deux témoins. 1804, Jean-Paul, dans son *Cours préparatoire d'esthétique* : «Le poète est, comme le philosophe, un œil»; 1998, Mohammed Dib : «Ce qui est sûr, c'est que je suis un visuel, un œil». Dans cet empan, presque tous les écrivains, observateurs du monde réel ou visionnaires, contresigneraient. Optique, plutôt que hap-tique : «Enfant, certains ciels ont affiné mon optique», note Rimbaud.

³ Roberto Juarroz, «Poésie et réalité», Lettres vives, 1987, p.33.

⁴ Emile Benveniste, manuscrit inédit « La langue de Baudelaire », folio 8, cit. in Emile Benveniste, L'Atelier du grand Tétrás, 2009, p.30.

Les voyageurs romantiques rapportent des collections d'images, Hugo visionnaire voit des Alhambras se découper sur le ciel, Rimbaud travaille à se faire voyant. L'écrivain invente des univers improbables, son écriture est aimantée au delà des possibles par « le fascinant impossible », dit Char. Plutôt que de dupliquer une vache réelle, Michaux souhaite peindre des fantômes de vaches ou un limbique M. Plume. L'écrivain, à travers les fenêtres de ses mots, ouvre des vues; mais la condition d'écrire, remarquent Mandelstam ou Pontalis⁵, c'est perdre de vue, tout en maintenant, à l'horizon, en filigrane, le disparu. Ce double fond a toujours creusé la poésie; Du Bellay dépasse le descriptif ou le satirique, dès qu'il éprouve à Rome ce mélancolique retrait au fond du regard: « Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village / fumer la cheminée... ». A cette connivence de la parole et de la vue, Blanchot objecte: « Parler, ce n'est pas voir », titre sans ambages d'un chapitre de *L'Entretien infini*. Dans la vue, la distance est la condition d'un contact limpide, immédiat. Mais la parole, elle, détourne les choses de l'immédiat, les tient comme suspendues entre visibilité et invisibilité: « Parler libère la pensée de cette exigence optique, qui dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière [...] Ici ce qui se révèle ne se livre pas à la vue, tout en ne se réfugiant pas dans la simple invisibilité [...] Parler est la parole de l'attente où les choses sont retournées vers l'état latent »⁶. Les écrivains ont suggéré diversement cet « entremonde » de l'écrit, qui suspend les choses dans un intervalle entre visible et invisible, entre actuel et virtuel, présence et absence. Un Léthé qu'on traverse pour aller vers l'aléthéia, dit Deguy. Une « fenêtre dormante », comme le tableau pour Char, où les choses semblent dans une légère hypnose. Une asymptote pour Breton, l'imaginaire étant « ce qui tend à devenir réel ».

Mais l'éblouissement des images sidère. L'écrivain butant contre la toile peinte de ses illuminations se sent empiégé dans les illusions optiques qu'il a projetées. Il lui faut et jouir des images et les traverser. Il veut lever le rideau, déchirer le voile, dénoncer le trompe-l'œil. Baudelaire, d'abord envoûté par les images, « ma grande, mon unique, ma primitive passion », achève *Les Fleurs du Mal* sur une plongée qui traverse ces images désenchantées, en quête d'un fond, d'un contact :

⁵ Mandelstam, « De la poésie », Gallimard, p.66; Jean-Bertrand Pontalis « Perdre de vue », Gallimard, 1988, p.298.

⁶ Maurice Blanchot, « L'Entretien infini », Gallimard, 1969, p.43.

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

Le tropisme du poète l'entraîne à saisir avec tous ses sens, dérégés ou non : « Baudelaire, écrit Benveniste, ne veut pas voir le monde, il veut l'étreindre [...]. Ses mouvements primordiaux sont ceux de l'étreinte, ceux du nageur qui se meut dans l'eau profonde, ceux de l'oiseau, nageur inversé [...]. Il veut étreindre pour posséder [...] et pour tenir l'autre qui se dérobe toujours »⁷. « Plonger » : écrire est un saut, risqué. L'eau est le seul élément dans lequel le corps peut entrer – l'air est déjà là –, s'immergeant dans le fleuve héraclitéen. Le nageur de *L'Arrière-pays* plonge « dans le devenir », et « remonte couvert d'algues [...] riant, aveugle, divin » ; Aubigné imaginait la force de la Résurrection transissant les corps, qui remontent d'un « plonge », dont la rime fait un « songe ». Et, ajoute Benveniste, pour tenir *l'autre* qui se dérobe. Traversant les images, l'élan de la parole vise *l'autre* de l'écrit, son envers, ses limites, des surfaces où les mots deviennent autres, incisés dans la matière. L'autre de la langue, la « langue étrangère » pour Proust, « la langue mineure » pour Deleuze, vise un *je* qui est un autre, ou qui est l'Autre majuscule de Celan : « Le poème veut aller vers un Autre, il a besoin de cet Autre [...]. Chaque chose, chaque être humain est pour le poème qui a mis ainsi le cap sur l'Autre, une figure de cet Autre. »⁸

Toucher l'autre qui se dérobe, c'est une visée de l'impossible, qui hausse le dit du poème à l'intensité de l'indicible. « L'art traverse les choses, écrit Klee. Il porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire ». Plonger, étreindre. Tu brûles, dit-on à l'enfant aux yeux bandés, palpant l'obscurité. Rimbaud ou Mallarmé, la vue dépassée, brûlent d'étreindre, comme Baudelaire. Rimbaud s'était voulu voyant, il ne lui reste que « la réalité rugueuse à étreindre ! » Sur le théâtre de la pureté Mallarmé met en vue l'Idée, mais n'entend pas moins l'étreindre dans un corps à corps nuptial. Dans l'étonnant fragment « Épouser la notion », il lui faut établir la notion dans son absence pour la posséder : « Il ne lui faut pas moins qu'épouser la notion il veut tout épouser, lui – faute d'une dame à sa taille [...] il faut qu'il n'en existe rien pour que je l'étreigne »⁹. Arriver à passer entre des mots empoissés d'images, c'est aussi le dé-

⁷ Benveniste, manuscrit inédit, « La langue de Baudelaire », L'Atelier du grand Tétras, 2009, p.14.

⁸ Celan, *Le Méridien*, Seuil, 2002, p.76.

⁹ Mallarmé, *Épouser la notion*, présenté par J-P Richard, *fata morgana*, 1992.

sir de Beckett: «De plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque. Espérons que viendra le temps (et, Dieu merci, dans certains milieux, il est déjà venu) où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité [...]. Percer dedans trou après trou, jusqu'à ce que ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui.»¹⁰ Désir lancinant de faire des trous dans les mots en les brisant, ou entre eux, se glissant dans les intervalles de silence, pour toucher un réel intouchable. Christian Prigent repère la même impulsion, scandant l'histoire de la peinture: «La peinture ne *touche* pas davantage le réel que tel ou tel autre art. Plus que les autres, cependant, elle fait consister l'intouchable, à force de suggérer une tactilité tout en l'interdisant. Si elle montre quelque chose, c'est l'impulsion à montrer le monde, [...] la distance irrémédiable du monde à ce qui s'efforce de le représenter [...]. Ce pour quoi la peinture est contrainte à ponctuellement se trouer elle-même [...]. Giotto ouvre les fonds d'or clos des Byzantins, Monet perce dans le paysage le trou rouge du soleil [...]. Une œuvre d'art enregistre une *vérité* excessive aux représentations positives [...] adéquate non à ce qui se savait, mais à ce qui ne se savait pas»¹¹.

Pour trouer, il faut aviver une énergie térébrante dans les mots, par un rythme qui fait saillir les sons, les entraîne au delà du sens pré-visible et de l'image visible. Un mot infléchi, propulsé par ses voisins, accomplit son sens au fur et à mesure de sa trajectoire; les phrases sont des flèches: «Où retombe la flèche», se demande Bonnefoy. Elle frappe juste à côté de l'intouchable réalité, comme les enfants, pour Rilke, «crient déjà à côté du cri véritable», écarts nommés métaphore, métonymie ou périphrase; mais ces approximations émeuvent chez le lecteur une résonance, qui fait écho à l'émoi d'où étaient nés ces mots. La phrase qui *touche* juste n'est pas la phrase exacte. Qu'atteignent les mots?

Jaccottet s'interroge:

¹⁰ Lettre de juillet 1937 en allemand à Axel Kaun, citée et traduite in Bruno Clément, L'Oeuvre sans qualités, Seuil, 1994, p.238.

¹¹ Christian Prigent, Le Sens du toucher, Cadex éditions, 2008, p. 7-8.

Les mots devraient-ils faire sentir
Ce qu'ils n'atteignent pas, ce qui leur échappe
Dont ils ne sont pas maîtres, leur envers ? ¹²

Opiniâtres ou rusés, les mots s'obstinent. A traverser le réseau des concepts pour Bonnefoy, à « griffer le réel » en tournant l'opération idéalisante de l'écriture pour Deguy, à « percer le mur » pour Kafka, mais « sur le papier, il y a déjà une peinture excessivement trompeuse représentant comment tu perces le mur », à pousser des portes pour Jean-Christophe Bailly : « Avancer avec les mots, phraser, c'est parcourir une enfilade de portes, en direction d'un dehors qui recule sans fin mais qui pourtant s'est infiltré dès le commencement de la traversée. »

Mais à quoi bon s'échiner à toucher avec des mots, s'ils volatilisent la réalité ? Le toucher garantirait la présence au monde, et le saisonnier de l'enfer, privé de contact, constate qu'il en est absent : « Décidément nous sommes hors du monde [...] mon tact a disparu ». Starobinski souligne le tourment de toucher de Kafka, qui validerait sa présence au monde : « Kafka veut seulement (seulement !) toucher la réalité entière, s'ouvrir un avenir dans la plénitude de l'existence. Kafka souffre d'être maintenu dans les limbes »¹³. Le toucher est le point aveugle de l'écriture, autour duquel elle tourne ; la parole avait commencé par le deuil du toucher. L'enfant touche, porte à sa bouche, ne peut s'emparer d'objets éloignés qu'il indique du doigt, et la désignation se muera en dénomination par le biais d'objets sonores, les mots. Une longue lignée de penseurs, jusqu'à la phénoménologie, a mis le toucher à la première place des cinq sens ; plus grossier que les autres, mais plus fondamental, attestant de manière plus crédible que nous sommes au milieu des choses. Priorité du toucher pour Aristote dans son traité *De l'Âme*, qui dit déjà que « le toucher a pour objet le tangible et le non-tangible » ; Condillac le tient pour « le seul sens qui juge par lui-même » et « apprend aux autres sens à juger des objets extérieurs ». Kant le classe parmi les trois sens objectifs, rapportant les deux autres sens objectifs, la vue et l'ouïe, aux données premières du toucher. Et toucher a pu servir de commun dénominateur à tous les sens ; Diderot affirme : « Les sens ne sont tous qu'un toucher [...]. C'est par un toucher qui se diversifie dans la nature animée

¹² Jaccottet

¹³ Starobinski, Franz Kafka, La Colonie pénitentiaire, Fribourg, LUF, 1945, p. 24.

en une infinité de manières et de degrés, et qui s'appelle dans l'homme, voir, entendre, flairer, goûter et sentir, qu'il reçoit ses impressions qui se conservent dans ses organes, qu'il distingue ensuite par des mots. »¹⁴ Quand Artaud parle de toucher la vie, ce toucher-là ne relève pas d'un seul sens, mais de cette « haptologie générale » dont parle Jean-Luc Nancy. L'écrivain étendrait volontiers sa capacité haptique à des centaines, à des milliers de sens, et Michaux est marri de n'en avoir que cinq. Le tact littéraire n'est pas le privilège de la peau et de la main, mais l'écrivain qui a touché par tous ses sens, touche par les images et les mots qu'il crée, qui sont des plans de contact électrisés, attirant le monde à eux. D'ailleurs, il leur prête un corps, et des sens, à ces signes abstraits. L'écrivain qui a des fourmis dans les doigts, les métaphorise en insectes fourmillants, aptes à *Saisir*. Sous ce titre Michaux dessine un alphabet d'insectes à pinces et mandibules, cependant que Mandelstam rêve de la langue griffue de l'Arménie. Le toucher traverse de part en part l'écriture : quand l'écrivain touche juste, son livre touche le lecteur.

La fièvre de toucher par des mots s'est faite plus lancinante à partir du XIX^e siècle. Trois changements sont intervenus : la réflexivité de la littérature cherchant à se voir, à se toucher, la tension de la poésie vers un au-delà ou un envers du visible, l'appauvrissement d'expériences qui reposaient sur ces extensions du toucher qu'étaient les contacts humains, le sentiment d'une nature à portée de main, la transmission d'une génération à l'autre. La littérature occidentale, fables, contes, maximes, traités sur la vieillesse ou l'amitié, vies d'hommes illustres, mémoires, était entretissée d'expériences. Walter Benjamin remarque que, au lendemain de la première guerre mondiale, les soldats « revenaient muets du champ de bataille – [...] plus pauvres en expérience communicable. »¹⁵ Ingeborg Bachmann note, sobrement : « époque d'une pénurie extrême de la parole, d'une pénurie née d'un manque de contact extrême ». Des silhouettes de somnambules, hors de prise, peuplent le roman, la poésie, et la société actuelle, qui étaient jadis ombres aux enfers : Ulysse tendait vainement par trois fois sa main vers l'évanescence fluide de sa mère, Dante s'étonnait de croiser dans l'Enfer des silhouettes sans ombre. Aujourd'hui Breton écrit *une Introduction au discours sur le peu de réa-*

¹⁴ Diderot, cit. in Jean Starobinski, Diderot dans l'espace des peintres, RMN, 1991, p.23-24. « Plotin dit que l'organe du toucher est le corps tout entier, pan to sôma ,ce qui le sépare des autres sens. Saint Augustin écrit que 'le sens même du toucher est diffus dans tout le corps' », Jean-Louis Chrétien, cit. in Derrida, Le toucher, Jean-Luc Nancy, Gallilée, 2000, p.140.

¹⁵ Walter Benjamin, « Le conteur », Œuvres III, folio essais, Gallimard, 2000, p.116.

lité, Broch nomme *Les Somnambules* sa suite romanesque, Jaccottet arrivant à Paris a « conscience de tout appréhender de plus en plus faiblement ». Benjamin relie la disparition de l'art de conter à cet appauvrissement d'expériences communicables par la parole. Le conte était « une forme pour ainsi dire artisanale de la communication [...]. On peut se demander [...] si le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences »¹⁶. Mais les hommes aspirent désormais à faire valoir leur pauvreté « si clairement et si nettement qu'il en sorte quelque chose de valable ». Giorgio Agamben généralise l'analyse de Benjamin : « Cette crise de l'expérience est le cadre général dans lequel la poésie moderne se situe [...]. Avec Baudelaire, un homme qui a été dépossédé de l'expérience s'expose au choc sans la moindre protection. »¹⁷ L'écrivain et son lecteur ne sont plus protégés par l'expérience mais espèrent le choc : « Si le livre que nous lisons ne nous assène pas un coup de poing en plein crâne », à quoi bon lire, écrit Kafka à Oskar Pollack. Le pas de l'écriture avait été creusé, mais le poète moderne ignore le chemin, ne sait où il mène, « marche faute de chemin », écrit Jaccottet. Cette défaillance de l'expérience, l'écrivain la revendique, et recherche ce à quoi il est livré nuement : l'inattendu, l'inouï, l'invisible, l'impossible, que leur négation écarte de l'ordinaire cours des choses. Le choc fait choir l'auréole du promeneur baudelairien, Mallarmé réserve à la poésie « le sens mystérieux » de l'existence, Apollinaire met la surprise au centre de son esthétique, la grâce du hasard accorde à Breton de pétrifiantes rencontres.

Crise de l'expérience ne signifie pas renoncement à l'expérience, mais expérience du dénuement. Entre les deux guerres, des essais confrontent « l'expérience poétique » (Rolland de Renéville) à l'expérience mystique et à l'expérimentation scientifique pour délimiter leurs ordres de vérité. La poésie retourne le mot expérience du passé acquis vers l'en-avant risqué. Roger Munier demande à l'étymologie de justifier ce retournement : « *Expérience* vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri*, que l'on retrouve dans *periculum*, péril. La racine indo-européenne est PER à laquelle se rattachent l'idée de traversée, et secondairement celle d'*épreuve*. En grec les dérivés sont nombreux, qui marquent la traversée, le passage : *peirô*, traverser ; *pera*, au delà ;

¹⁶ Walter Benjamin, *Ibid.*, p.127, 150.

¹⁷ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Payot, 2006, p. 75.

peraô, passer à travers; *perainô*, aller jusqu'au bout.»¹⁸ L'expérience, l'écrivain cherche d'abord à la retrouver au plus près, dans le toucher de ses mots. Somnambule, il tâtonne, prête le toucher de l'oreille: «Il n'y a pas encore de mot, dit Mandelstam, que déjà l'on entend le poème, on entend son image intérieure que palpe l'ouïe du poète.»¹⁹ Sur sa page, il rêve d'une langue du toucher, qui fait défaut à la main qui écrit. Tchekhov dit à Gorki: «Vous êtes plastique, quand vous représentez quelque chose, vous le palpez avec les mains». Artisan, paysan, faisant l'expérience de la matière, voilà le modèle nostalgique qui hante l'écrivain dépossédé du toucher. Ecrire, une «pratique» pour Mallarmé, une «fabrique» pour Ponge, un «artisanat furieux» pour Char. Et Leskov: «Ecrire n'est pas pour moi un art libéral, mais un métier manuel». Paysan! sarcasme pour Rimbaud, la main à plume valant la main à charrue, mais nostalgie du Virgile de Broch regardant ses mains «apaisant leur angoisse, l'angoisse nostalgique de ses mains paysannes, qui ne devaient jamais plus saisir la charrue, ni la semence et qui avaient donc appris à saisir l'insaisissable.»²⁰

Le poète contemporain parfois se refuse à viser un fond et gomme ses métaphores en faveur du toucher des surfaces. Mais, fond ou surface, il ne sait ce qu'il touche à travers les mots. Le vide? Le regard de Lord Chandos est happé par un tourbillon de mots, «et quand on les traverse on se trouve devant le vide». Le Néant, que Mallarmé rencontre en creusant le vers? La «réalité rugueuse» de Rimbaud? Le «méridien», immatériel mais terrestre comme la parole, de Celan («J'ai pu croire l'avoir à l'instant de nouveau touché»)? Ou ce qui se taisait jusque là dans la parole, l'in-fans, le non-parlant, le «muet dans la langue» de Du Bouchet? «Appelons-le provisoirement réalité», dit Ingeborg Bachmann. Artaud dit: la vie. Le vécu a été narré sous le nom de vies, d'Hommes Illustres, de Tristram Shandy, ou «l'humble vérité» d'*Une vie* de Maupassant. Mais ce récit du vécu est hanté par le désir de toucher la vie même, qui déborde les vies individuelles, et semble percer ça et là. Qui n'a senti ce toucher de la vie dans l'extraordinaire profusion colorée des halles de Zola, ou dans *Guerre et paix* avec le geste qui agit comme un étendard les langes du nouveau-né? Le roman livre ensemble le vécu narré et le vivable à inventer; écrire est «un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu», dit Deleuze. Char subordonne le vivre à l'inconnu,

¹⁸ cit. in Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Bourgois, 1986, p.30.

¹⁹ Mandelstam, *De la poésie*, Gallimard, 1990, p.50.

²⁰ Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, Gallimard, 1955, p.17-18.

en avant du poème: «Comment vivre sans inconnu devant soi?» Le poète n'est pas pour autant un parvenu de l'inconnu; il aspire à dégager dans les choses et les êtres d'ici la réserve d'inconnu qui restituerait une plénitude sensible aux choses, et à l'homme le sentiment de vivre. «Célébrer l'impossible, écrit Juarroz, est-il une autre façon de célébrer le possible?». Le poète, «abeille de l'invisible», doit imprimer en lui la terre, dit Rilke, «si douloureusement et si profondément que son essence ressuscite l'invisible en nous. La vie ne s'immobilise pas dans des formes, mais passe dans les flux qui les transforment. Toucher la vie serait toucher l'inachevé, l'homme non encore définitivement modelé dit Char, le mouvement de devenir autre:

«La syntaxe, écrit Deleuze, est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses [...]. Ces visions ne sont pas des fantasmes, mais de véritables Idées que l'écrivain voit et entend dans les interstices du langage, dans les écarts de langage. [...] C'est le passage de la vie dans le langage qui constitue les Idées». ²¹

La sensation de toucher, l'écrivain l'a sur le bout de sa langue désirante: «Chaque page à ton attouchement prend feu», écrit Char. Mais sur la page, comment peut être suggéré le passage de vie? La vie ne s'impose pas massivement, c'est la «vie du presque rien» de Büchner, des frémissements, des tressaillements, le tremblé d'un paysage au dégel, chez Jaccottet. La contiguïté est la proximité des choses, le contact est commun à tous les vivants, le toucher suppose un existant, qui touche à un monde, est touché par lui. Ainsi c'est à la limite d'un corps et d'un espace, d'un corps et d'un autre corps, que se mêlent des flux, dit Deleuze. Michaux parle d'effluves, Rilke de longueurs d'ondes, «transpositions du Visible et du Tangible aimés en la vibration et l'animation invisibles de notre nature, qui introduit de nouvelles fréquences dans les longueurs d'ondes de l'univers» ²². Quand la sainteté est reconnue hors de sa portée, Michaux disperse l'auréole en effluves: «Faute d'aura, éparpillons nos effluves». Les représentations écrites sont redevables à la peinture, qui avait réfléchi sur les limites des corps vivants. Le peintre Parrhasios, rival de Zeuxis, triomphait dans la ligne de contour qui doit «finir de façon à laisser deviner autre chose derrière elle et à montrer même

²¹ Gilles Deleuze, Critique et clinique, Minuit, p. 12, 16, 17.

²² Rilke, lettre à Witold von Hulewicz, novembre 1925, Correspondance, Seuil, 1976, p. 590.

ce qu'elle cache»²³, écrivait Pline. Les tableaux d'apparitions du Christ, des anges, auront à trouver des solutions pour les quasi-contacts de l'humain et du divin; l'index de Dieu se tend vers Adam, créé par le Verbe, mais ne le touche pas, dans la fresque de Michel-Ange. Des sas font communiquer corps et espace: Dupin est sensible aux lignes multipliées, enchevêtrées, qui n'enferment pas le contour des silhouettes de Giacometti, Roud aux noirs dégradés des fusains gras de Seurat. Les lignes poreuses, brouillées, fuyantes prennent en compte la marge de vie possible, pressentie entre les mots, et entre les corps, à leur périphérie: «Je voulais sentir mon univers toucher d'autres univers, écrit Bruno Schulz, et que sur leurs frontières ils s'entrepénètrent, se croisent, qu'ils échangent entre eux des courants, des frémissements.»²⁴. Rilke notait que c'est aux points de contact des corps que les sculptures de Rodin s'intensifient, que la lumière naît.

Des analyses aiguës de l'émoi tactile dans la représentation d'un personnage, des valeurs du toucher s'infiltrant dans les mots, ont été menées par Starobinski à propos des *Salons* de Diderot, de Chénier, de Flaubert: «Cette vérité du sentir, si proche de la muette vérité des choses, à la frontière du rien, quelle *forme* saura la retenir et la communiquer pour d'autres, par delà les frontières du corps singulier?»²⁵ Il trouve une réponse à cette question dans la peinture de Garache «rendant justice à la marge indécise qui est à la fois le corps et son aura, chair vivante et atmosphère.»²⁶ A la jonction de deux touchers, le contact du monde et les sensations cénesthésiques, peut être suggéré l'affleurement de l'énergie de vie dans des tissus sensibles. Chez Diderot, c'est le rayonnement de la chair, pour Chénier la fluidification de la matière corporelle, avec madame Bovary la chaleur des humeurs, qui incarnent ces valeurs tactiles. Emanations d'un corps dans les «romans d'atmosphère» (du Bos) de Flaubert, papillotement d'air et de lumière pour Chénier, nuage rougeoyant de l'élément charnel chez Garache. Avec Diderot, «le sentiment de la chair» et de la carnation, son efflorescence épidermique, suggèrent le rayonnement de la vie, et du plaisir pour peu qu'une draperie, une main la contactent; le geste s'émeut, électrisé par la charge tactile des mots: «Le retentissement tactile, écrit Starobinski, ne développe tout son attrait voluptueux qu'au moment où le spectateur est lui-même

²³ Pline l'Ancien, Histoire naturelle, XXXV, 68, Les Belles lettres., 1985, p.66.

²⁴ Bruno Schulz à Stefan Szuman, 24 juillet 1932, Lettres perdues et retrouvées, Pandora.

²⁵ « L'échelle des températures », Le Temps de la réflexion, I, 1980, p. 183

²⁶ Claude Garache, op.cit., p.17..

tenté de porter la main.»²⁷ Dans la poésie de Chénier les souffles de l'air font flotter les chevelures et les tissus, les ondoiements de l'écume marine pulvérisent les contacts en poudroient, octroyant aux sensations tactiles de faire ressentir l'impalpable vie; ces suggestions cutanées fluidifient le contour des corps: «Dans cette complicité de la parole et du monde, le discours poétique privilégie ce qui s'écoule – la source et les souffles de l'air – comme s'écoulaient les syllabes du poème [...]. La caresse est d'abord le glissement, le mouvement léger d'une main sur une surface, peau ou pelage, ou d'une suite de paroles qui enchantent une écouteuse [...]. Toute la surface du corps est déjà organe de contact. Les souffles de l'air, le flux de la vague prennent toute leur réalité quand le visage s'y expose, quand le corps s'y plonge [...] Chénier est le poète des effleurements et des étreintes.»²⁸ Où l'on retrouve ces gestes cardinaux: la plongée, l'étreinte. Ce que Char nomme « commune présence » ou « commun présent », c'est cet avènement entre deux êtres d'un frémissement de vie, qui leur offre d'exister au présent, et les entraîne dans un devenir *partagé*, commun et disjoint. Le senti s'intériorise en ressenti, le contact s'accomplit en rencontre quand naît au sein même du toucher le sentiment de l'intouchable qui « maintient ouvert le contact ». Le promeneur qui croise la cueilleuse de mimosas, esquivant tout contact, préserve la rencontre possible: « L'espadrille foulant l'herbe, cédez-lui le pas du chemin. Peut-être aurez-vous la chance de distinguer sur ses lèvres la chimère de l'humidité de la Nuit ? » Char au maquis se souvient d'une femme qu'il a naguère aimée, dans cette même ferme de la Renardière; au contact de son visage, visible, invisible, le ciel semblait se plisser :

« Vous qui m'avez connu, grenade dissidente, point du jour déployant le plaisir comme exemple, votre visage – tel est-il qu'il soit toujours – si libre qu'à son contact le cerne infini de l'air se plissait, s'entrouvrant à ma rencontre, me vêta des beaux quartiers de votre imagination. Je demeurais là, entièrement inconnu de moi-même, dans votre moulin à soleil »²⁹. Deux rencontres, pour des êtres en marche, en devenir. Le poème, écrit Celan « se tient dans la rencontre – *dans le secret de la rencontre* ». Le poème est le mouvement d'une langue qui part à la rencontre; il suggère le passage de la vie aux confins des corps, surfaces où se projettent les

²⁷ Diderot dans l'espace des peintres, RMN, 1991, p.24.

²⁸ « La Caresse et le fouet », André Chénier », in Starobinski en mouvement, 2001, p.428.

²⁹ René Char, « Envoûtement à la Renardière », O.C., « Pléiade », p.131.

intensités de la chair, interfaces où elles se mêlent à d'autres intensités ; ainsi paraissent des possibilités d'exister ensemble.

Ayant accompagné la main de l'écrivain palpant des mots, les jetant comme des dés, ses tâtonnements sur la pierre, j'avais, pour finir, écrit : « On a fait, consciemment, de la littérature un art du toucher ». Cet exposé était un post-scriptum, pour donner un début de preuve à cette provocation.

Photographe: Felix Imhof

Mise en page UNICOM, Université de Lausanne.

Unil

En partenariat avec l' **UNIL** | Université de Lausanne et

PAYOT
LIBRAIRE