

De quelques poncifs sur le néant

Il arrive souvent que le mot «Néant», pour grandiloquent qu'il se veuille, soit trahi en son concept par la portée connotative du contexte qui en entretient subrepticement la faille, méat dans le mot. Ouvrant à la feinte possible. Ainsi quand Rimbaud, dans la *Saison en enfer* fait, mine de rien, voisiner les deux sémantèmes: «*Allons feignons, fainéantons, ô pitié! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, prêtre!*»

Il ne s'agit pas là d'investir «le Maître» ou «le Mage», comme chez Mallarmé promu «Prince des poètes» de l'âge mûr, mais d'évoquer le jeune poète vagabond chez qui la «fainéantise» ne peut que favoriser l'exercice de la feinte ou de l'esquive – encore que ce «faire-néant» ne soit pas le «ne rien faire» qu'il affecte de vouloir dire, il subsume un faire-semblant qui échappe à la grande querelle des apparences et du «réel» par le «dérèglement de tous les sens», qui viennent le polémiser, ou simplement par le voyage, le départ des «anciens parapets», qui néantise la feinte elle-même par un plus radical dérochement.

Le faire-néant de Mallarmé est d'une feinte plus subtile: tout en nous faisant croire à l'ambition du «Livre total», son travail littéraire a surtout vocation de fragment, et s'éparpille en essais critiques, portraits, correspondances, étude sur *Les mots anglais*, toast à banquets, adresses, chroniques de mode, dédicaces, menus et autres vers de circonstances, pour accompagner l'envoi d'un panier de fruits ou l'envol d'un éventail. Petits vers qu'il voudrait rassembler en *Album* sous sa signature, ornée, à partir de 1878, du paraphe «poesque», en hommage à Edgar Poe dont il est le traducteur admiratif. Il ne dédaigne pas non plus les articles de journaux, dits Premiers-Paris, dont il écrit qu'ils sont la forme contemporaine du poème, et il ajoute: «*On a le tort critique dans les salles de rédaction d'y voir un genre à part.*»¹ Sans doute se donne-t-il aussi le beau rôle d'assumer, quand, malgré le bluff grandiose du «Livre total», il vient dans *La Musique et les lettres*, avaliser le «dépassement des genres» – ce qui désamorce le procès fait par ailleurs au journalisme et à «l'éternel reportage».

De même Mallarmé feint la désinvolture en qualifiant ses poèmes de jeunesse d'«études en vue de mieux comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre.»² Mais il envisage quand même leur publication lorsqu'il dresse une bibliographie, un an avant sa mort, en vue de l'édition des *Œuvres complètes*, ou bien quand il présente, non sans coquetterie, ses *Divagations*: «*Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture...*» N'empêche, il les fait publier. Il n'a cessé toute sa vie de dispenser ces genres brefs où se manifeste son goût pour les détails de la vie quotidienne (meubles, toilettes, lustres), dont les multiples sollicitations ne pouvaient que le distraire de son présomptueux projet du «Livre total», jamais écrit mais dont le caractère néo-platonicien sera lourdement récupéré et orchestré

¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, pp. 663-664.

² *Ibid.*, p. 77.

par une certaine philosophie contemporaine, notamment par Jacques Scherer qui, étudiant *Le «Livre» de Mallarmé*, nous en restitue les bribes.

Dans son *Autobiographie* adressée à Verlaine, Mallarmé évoque avec détachement «ces mille bribes connues» et insiste sur le peu d'intérêt de ce qu'il a écrit, en comparaison de ce qu'il pourrait faire, performatif implicite dans un texte d'ailleurs fort redondant en mots de dispersion («lambeaux», «fragments», «portions»...), dont l'*Album* est censé recueillir les pièces et qui, confie-t-il à Verlaine avec une certaine feinte modestie, n'avaient d'autre but que de «lui entretenir la main».³ Il est d'ailleurs dommage qu'on ne se soit pas davantage intéressé à cet aspect féminitaire, – patent chez un Mallarmé, grand amateur de fanfreluches et qui rédigea, presque à lui seul, un journal de modes – au lieu de mettre en relief le paradigme platonicien du «Livre absolu», comme l'a fait Scherer en traitant le corpus mallarméen par une «analyse combinatoire» dont la recette est présumée «abolir le hasard»: la «*permutation des lettres apportant au 'Livre' des possibilités de mouvement donc de richesse et d'ampleur que la littérature ordinaire ne pouvait pas connaître.*»⁴ Mais on ne voit pas que cette prétendue «permutation des lettres» inspirée du structuralisme de Jakobson qui en tient la tradition, juive, de la Kabale, ait milité pour autre chose qu'à reconduire partout le paradigme divin ou à légitimer les analogies si confortables de la métaphysique traditionnelle.

Et puis était-il nécessaire, comme le fait Scherer, de «classer» le travail de Mallarmé en «œuvres pures», et en «œuvres de circonstances»? Et à quoi bon ces guillemetages s'il fait déboucher sa réflexion du «classement» sur des catégories, là où Mallarmé ne voyait qu'une occasion à déployer son art, et, mimant l'éventail, qui déplie dans le corpus tant de genres divers, à écrire sur maints éventails féminins comme si Mallarmé leur déléguait quelque manière d'éventer d'adorables possibles. N'est-ce pas dans cette *maniera* que réside le travail poétique? Dont la teneur, si elle dépend en effet des sites variés où s'élabore son exécution, n'a rien à voir avec une hiérarchie des genres et des sujets traités, qui peuvent être des plus fastueux ou des plus humbles.

En poésie, comme en tout art, il n'y a pas de bons ou de mauvais sujets, de bon ou de mauvais prétexte à écriture et il vaut mieux louer Mallarmé, mal gré qu'il en eût, d'avoir dépassé la sacro-sainte hiérarchie scolaire et parcouru tout l'éventail poétique de la discursivité – fût-ce à travers ces maniérismes symbolistes qui enjolivent ses poèmes du début, plutôt qu'à soutenir le bluff du «Livre total» devant d'éventuels admirateurs. Mallarmé est un poète du détail, pas des idées générales vers quoi les études universitaires, férues de grammaire générative, ont prétendu le tirer sur la foi de ses écrits théoriques.

Mallarmé est nominaliste en ce qu'il a, malgré les prétentions métaphysiques de son idéologie, toujours privilégié la *manière de dire*. Mais s'il nomme, s'il porte haut la profération de son dict, c'est moins à faire «exister» le mot comme entité conceptuelle, dans l'absolu, qu'à feindre de le croire. La nombreuse occurrence du mot «feint» – bref adjectif, mais insistant – dans son propos, fait symptôme de cet effet de dis-simulation dans l'œuvre. Dès lors Nommer, Proférer, ce n'est pas faire exister le «mot-en-soi», ni comme le voudrait le théoricien, lui donner fonction de véhiculer le message charismatique du «Livre», c'est lui donner *figure*

³ *Ibid.*, pp. 663-664.

⁴ Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, p. 85.

provisoire dans tel ou tel procédé de signifiante, mais pour d'autres emplois qu'instrumental: jouissance d'art par exemple, où s'exerce la variété des manières, dont le rôle est de provoquer, de stimuler la *simulation* poétique. De cette vocation au fantastique-référentiel, on ne peut se contenter de fonctionnaliser la *semiosis* dans un cadre leibnizien d'analyse combinatoire, il en faut repérer la problématique cas par cas. Elle réclame un traitement casuistique des détails, *in situ*, et une réflexion sur le caractère provisoire d'un contexte dont la lecture ne puisse se piquer d'«universalité»!

Tel est le rôle de la feinte (méconnue) du *Coup de dés...* dont le titre réhabilite le hasard, pourtant vilipendé en de nombreux endroits du corpus. La théorie mallarméenne cède enfin devant les obscurs enjeux du prétexte, ou de l'occasion. Et si Mallarmé songe au mot «Néant» pour titrer un de ses ouvrages, ce n'est pas à l'entendre platement comme son ami Cazalis, envisageant d'écrire *Le Livre du Néant*, mais à en valoriser le concept en choisissant plutôt «Somptuosité du Néant» qui en dit long sur la ressource de faste dont il voudrait le pourvoir et sur la feinte stylistique qu'elle engage. Dans ce cas spécieux, «Néant» est surtout ciselante occasion de dire, disponible à toutes variations.

Mais ce Mallarmé rhétorique est généralement écarté. On cherche «la puissance du négatif» dans le sonnet en X, non les phonèmes précieux de l'objet-mot proféré: «... *nul ptyx*, / *Aboli bibelot d'inanité sonore*, / *Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx* / *Avec ce seul objet dont le Néant s'honore*»... Ainsi de ce «ptyx» dont la sinueuse apnée donne occasion d'exhiber le Y et le X (lettres rares et sibyllines ornant l'objet d'inconnu) – mais dont la technique relève d'un simple dictionnaire de rimes – et où l'apposition, qui l'explicite quelque peu («aboli bibelot»), joliment tintinnabule d'un son argentin qui n'a rien de néantiel, pas plus que l'allitération du N («inanité sonore», «Néant s'honore») n'importe un accent négatif dans un procès qui reste artistement musicien.

D'ailleurs tout le contexte, en ce poème maniériste, infirme que «le Néant» y soit mortifère, bien plutôt est-il offert aux «scintillations» du miroir. Où n'est pas «rien», non plus, que l'allitération finale du deuxième quatrain («*dont le Néant s'honore*») s'instruise (en rime riche avec «sonore») de la nasale, moins négative alors (sa marque sémantique en de nombreuses langues), que feignant le *non*, ou du moins le mettant en discordance avec la connotation conférée par le haut vocable de «s'honore», dont l'éclatante présomption est bien loin de la «pulsion de mort» que l'interprétation moderne voudrait lui imputer. Dans cette perspective, souvent influencée par la psychanalyse, il n'est pas de critique contemporain qui n'ait épilogué sur le «néant» de Mallarmé. Scherer en fait un absolu métaphysique, Blanchot une «pure absence à l'œuvre», et G. Michaud⁵ interprète le sonnet *Une dentelle s'abolit* comme «*regret du néant prénatal et du ventre maternel*», sans remarquer l'effervescence des lettres F et L («*Cet unanime blanc conflit / ... Flotte plus qu'il n'ensevelit*») qui tisse davantage l'étoffe des frivolités, qu'elle ne connote «le complexe utérin». Frivolité qu'on pourrait rapprocher du baroque baudelairien, comme le remarque Proust⁶ dans ses entretiens avec sa mère, de ce vers qu'on pourrait croire, dit-il, de Mallarmé: «*Ô charme du néant follement attifé*» – sauf à l'entendre comme apparition post-romantique de la camarade trop fardée, oxymore qui ne vient

⁵ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, tome II, p. 357 note 53. Voir aussi Mauron.

⁶ In *Contre Sainte-Beuve*, p. 222, Idées, Gallimard.

point dramatiser la mélancolie de Mallarmé: «*Mais chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien.*», où la redondance assonantielle, pour néantielle qu'elle paraisse en son endormissement, peut néanmoins s'ouvrir sur une naissance: «*Telle que vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien / Filial on aurait pu naître.*»⁷

Pour ma part, je me bornerai modestement au commentaire minimal de cette volatilité rhétorique dont le maniement artefactuel sophistiqué annule toute allusion néantifère à la mort, si rebattue de nos jours. Être dupe des prétentions démiurgiques de Mallarmé dans son œuvre, c'est manquer tout ce qui s'y cache de sa vocation à l'artifice, et investir toute la recherche critique dans la vaine poursuite d'un Signifié au demeurant si vague philosophiquement qu'on peut en faire tout ce qu'on veut. Faire un sort au «Néant», comme s'y piège Blanchot, ce n'est pas voir que le mot «néant», qui porte en son nom un tel méat, est prétexte à d'autres issues. Béance offerte! Comment un poète ne serait-il pas sensible à ce hiatus phonique, fût-ce à l'intérieur d'un mot qu'il ouvre à une tribulation fantastémique rien moins que néantielle, et qui peut devenir «fenêtre»! comme dans le dernier tercet du poème. C'est pourquoi je me méfie de l'explication de textes, surtout prétendant à la «modernité». Il nous faut donc commencer par prendre distance de cette abusive exaltation de la «modernité» dont s'enorgueillissent nos gloses contemporaines, nos gnoséolalies, devrais-je dire vu les effets d'écho de son incantation et l'engouement général pour la carrière des lettres, malgré le discrédit que subissent la littérature, la rhétorique, le roman, propagé autant par les Philosophies de «l'Être», ou par l'idéolâtrie du «silence» déferlant si bruyamment de la théologie négative dans notre frivole conversation française, que par le Surréalisme ésotérique de la fin, ou par l'école dite «objectiviste» d'aujourd'hui, toutes aussi éphémères que l'objet de leur vindicte, mais qui ne le savent pas, dans le ravissement de savourer une gloire passagère dont les effets bouffons leur échappent, mais dont l'obsession constitue, par son obstinée référence aux catégories de la temporalité ou de «l'espace», une symptomatologie significative de névroses kantienne inapaisées.

On peut d'ailleurs remarquer que l'emploi récurrent du concept «espace de l'écriture» (notamment à propos du corpus mallarméen, et de toute la descendance blanchotienne du «blanc» de la «page», et du «vide» de l'existence, dans la foulée des phénoménologues allemands) est contemporain du mythe de la «modernité». D'où un grand festival de clichés dont cette inflation métaphorique élabore l'hypostase enivrée, avec souvent ces accents paranoïdes, prophétiques, voire terroristes, qui caractérisent les approches radicales du nihilisme à la mode, lequel débouche toujours sur l'exclusion des autres littératures, ou para-littératures, par des critères étroitement provisoires, dont le caractère policier est non seulement détestable dans la République des lettres, mais vain. Car c'est plaquer une temporalité fallacieuse de l'«avant» et de l'«après» sur des sites culturels dont l'approche est beaucoup plus complexe qu'à convoquer sottement la «flèche du temps» vers un mieux-disant artistique ou littéraire qui reste soumis à des jugements contingents, de type héroïsant, sublimatoire ou humanystérique, sans rapport avec le travail artisanal d'une poïèse en continuelle ressource d'*image-ingénierie* – concept opératoire qui a le mérite non seulement de soustraire le procès à l'imputation de l'«Imaginaire» (convoqué, surtout par les théories psychanalytiques, à l'entartarisation d'une assez vague structure spirituelle, dans la perspective kantienne d'une distribution scolastique des

⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, pp. 68 et 74.

«facultés») – mais aussi de redonner au commentaire le statut modeste d’explorer le matériel signifiant hérité de la culture accumulée, relancée, avec pertes et suppléments, pour y saisir à notre tour l’occasion de s’exercer, au cas par cas, dans le détail d’une description circonstanciée, sur des pratiques textualitaires bien trop ponctuellement singulières pour en discourir sous forme de généralités.

Le concept d’imaginerie donne alors l’avantage de repérer, dans le procès textualitaire, des effets de discours échappant aux instances naguère portées au régime du *phaï-noumenon*, comme apparition ou révélation, selon la métaphorèse de la vue et de la lumière privilégiée par l’ontologie traditionnelle. Car enfin suffit-il, pour s’imposer dans l’histoire des Lettres, de mobiliser le concept flatteur (mais flottant) d’une temporalité arbitrale, qui est le type même de l’argument à tout faire, creux, incantatoire, inflationniste, quasiment hallucinogène lorsqu’il se répercute à la cantonade: «modernité», «modernité», si répandu aujourd’hui par la trivialité journalistique dans laquelle nous pataugeons, et bien caractéristique d’une activité intellectuelle lourdement assoupie en sa suffisance?

À cet égard, si le développement nominal du concept de «néant», tel qu’il est utilisé par les commentateurs «modernes» reste vide, c’est non seulement parce que son emploi philosophique est reconduit inconsidérément, sans en interroger la lourde hypothèque historique, mais aussi parce qu’il sert à d’autres fins, plus générales, que la simple analyse du poème. Ainsi Blanchot peut-il déduire de fumeuses spéculations métaphysiques sa théorie du «désœuvrement»: *«On voudrait dire que le poème, comme le pendule qui rythme, par le temps, l’abolition du temps dans Igitur, oscille merveilleusement de sa présence comme langage à l’absence des choses du monde, mais cette présence elle-même est à son tour perpétuation oscillante, oscillation entre l’irréalité successive des termes qui ne terminent rien et la réalisation totale de ce mouvement, le langage devenu le tout du langage, là où s’accomplit, comme tout, le pouvoir de renvoyer et de revenir à rien, qui s’affirme en chaque mot et s’anéantit en tous, ‘rythme total’, ‘avec quoi le silence’.»*

La citation finale de Mallarmé vient cautionner un discours, certes très littéraire, mais creux, où le concept de «rythme» se trouve couvert par la notion hégélienne de «totalité», dans une phraséologie de couplages opposés (présence / absence, tout / rien, irréalité / réalisation, langage / choses...) soutenue ici de l’analogie spatio-temporelle du pendule qui en dialectise le «rythme» – vieille béquille philosophique de toute logique à régime bipolaire –, et par l’éponyme «rien» qui, dans le propos de Blanchot, fait vicariance du «neutre», du «silence» du «désœuvrement». Ce «pur rien», intime négation au travail dans les mots, cette «goutte de néant», relève alors, comme souvent dans la pensée contemporaine, du «renversement» de la théologie négative: *«quand il n’y a rien, c’est le rien qui ne peut plus être nié, qui affirme, affirme encore, dit le néant comme être, le désœuvrement de l’être.»*

Cette curieuse dialectique s’exerce aussi dans l’étonnant florilège de «rien» qui jonche la pièce de Beckett *Oh! les beaux jours*, mais plus subtilement exercité par l’oxymoron qui se développe entre la néantise attachée à l’insistance du mot «rien» dans le propos, et l’ombrelle blanche sceptiquement manipulée de droite et de gauche par le jeu inoubliable de Madeleine Renaud à moitié enterrée dans la fait-néantise de sa condition.

De cette prosopopée du «rien», de ce travail de sape hérité du sombre négatif hégélien, toute notre «modernité» s'est engouée, vers les années 60, lors des pratiques de sublimation verbale inaugurée par l'hypostase du «vide» depuis le romantisme allemand, héritage, il est vrai, d'une longue réflexion philosophique sur le-vide-et-le-plein depuis Démocrite, et dont l'exercitation, manifestée d'une part dans le questionnement empiriste des Physiciens, et d'autre part dans l'expérience d'un mysticisme mâtiné d'alchimie, de numérogie, d'ésotérisme, atteint son acmé au moment du Symbolisme et connaît un regain de faveur au milieu du 20^e siècle avec l'influence de la phénoménologie sur le contexte philosophico-littéraire. Faveur qu'illustre la récurrence incantatoire, fascinée, de mots comme le «vide», le «rien», le «néant», le «silence», l'«absence», et la fréquence contagieuse des adjectifs «blanc», et surtout «pur», héritée du corpus mallarméen. Dans la même perspective, Mallarmé, sans doute contaminé par les idées scientifiques de l'époque, se flatte de donner à la poésie un statut d'«exactitude» (qui pourrait rappeler l'emploi performatif de la notion de «précision» dans la grande *Logique* de Hegel), alors qu'elle véhicule des idées fort vagues qui figurent plutôt le trouble, l'épars, l'évasif de la rêverie. Typiques de ce temps éthéré, et qu'emploient, avec des bonheurs divers, Viélé-Griffin, René Ghil, Rodenbach, Mæterlinck et autres Symbolistes. Un tel matériel verbal induit forcément un certain type d'idéologie, par osmose entre les écrivains ou les peintres, si l'on se rappelle la vogue des Préréphaélites auxquels font penser ces vers de Mallarmé: «*La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs / Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs / Vaporeuses, tiraient de mourantes violes / De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles...*», ou bien: «*Et tu fis la blancheur sanglotante des lys / Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure...*», et combien d'autres évanescences blanches! Les poésies en sont, du début à la fin, saturées.

Ce «blanc» fantômal des poésies ne disparaîtra pas dans les œuvres de la maturité. Il ensevelira sa pâleur de suaire dans le fantastème plus nihiliste du «rien» qui allait faire une carrière retentissante dans l'interprétation par les modernes des écrits théoriques de Mallarmé. Ainsi dans la phrase maintes fois citée sur le théâtre: «*Une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe en fin de compte rien.*», ou encore dans l'emploi du pronom indéfini: «*Rien n'a eu lieu que le lieu*» du Coup de dés, qui spatialise le «rien», en fait exister la ressource, isomorphe à la scène topographique des «blancs» de la page, et où le «rien», dès lors qu'il est écrit, dès lors qu'il est contaminé par le contexte de «l'avoir lieu», n'est pas *rien*. Ce rien est quelque chose, comme en vieux français le substantif *ren*, la chose, issu de l'accusatif latin de *res*, et dont il reste encore quelque chose dans les locutions où il se pluralise: ce sont des riens, des petits riens...

C'est pourquoi, chez Mallarmé, malgré la leçon hégélienne, toujours prompte à l'effacement du négatif, reste toujours le mot, qui brille comme un lustre sur le texte à la fin de cette profession de foi concernant le peu de réalité de l'action théâtrale. Reste l'effet de sens: rien rieur du friable réel qu'il arraisonne ou qu'il gomme, qu'il illumine ou obscurcit, selon les contextes où il est engagé.

Ainsi dans la figure blême de Pierrot que les grands mimes de l'époque remettent à la mode, imagerie lunaire, fantastème favori d'une Commedia dell'Arte dix-neuviémiste, riche de blancheurs sublimatoires. Mallarmé ne laisse pas d'y mettre son signet à propos d'une

didascalie, *Pierrot assassin de sa femme*, de «l'élégant mime Paul Margueritte», qui s'essayait alors à ce nouveau genre, et dans *Mimique*, il donne commentaire, non du spectacle qu'il n'a pas vu, mais du livret de pantomime que Margueritte avait joué à lui tout seul, sans comparses ni Colombine, dans les salons.

Or si Mallarmé loue le mime «fantôme blanc comme une page pas encore écrite», c'est pour son silence. Les deux fantastèmes de la blancheur et du silence y font symptôme d'une idéologie purificatrice présente dans tout le corpus mallarméen: «Toute l'esthétique là d'un genre situé plus près des principes qu'aucun autre [...] Ce rien merveilleux, moins qu'un millier de lignes, qui le lira comme je viens de le faire, comprendra les règles éternelles, ainsi que devant un tréteau, leur dépositaire humble. La surprise charmante aussi, que cause l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées, est que, dans ce seul cas peut-être avec authenticité, entre les feuillets et le regard s'établit le silence, délice de la lecture.»⁸

Or ce «rien merveilleux» n'est pas rien. Il est écrit, ce qui fait vaciller quelque peu les «principes». L'artifice par lequel Mallarmé décrit cette prétendue «authenticité», la manière alambiquée de dire qu'il y a non-dit (laquelle constitue un des traits stylistiques du maniérisme), toute la poétique mallarméenne infirme ces «principes» esthétiques conférés à l'art du mime: ces «règles éternelles» qui sentent la vieille scolastique, cet «instinct simplificateur et direct», qui biologise inconsidérément le procès, alors qu'il n'est pas un geste humain, *a fortiori* une gestuelle organisée, qui ne soit entretenu par le textualitaire sous-jacent, et qu'il ne saurait y avoir de «simplicité» dans un spectacle dont le mutisme convoque d'autant plus, chez le regardeur, la variété des interprétations possibles.

Or, entre la première et la troisième version (celle choisie par la Pléiade), Mallarmé va substituer à ce «rien merveilleux», qui invitait au fantastique et déléguait les gestes signifiants du mime au gré inventif des lectures, un mot plus technique, ce «rôle», catégorème de l'emploi, qui appauvrit l'effet-de-sens plus artefactuel auquel Mallarmé est sensible («délice de la lecture»), même s'il trimballe partout dans ses écrits théoriques l'Idée, le Principe, l'Instinct, l'«Authenticité», tous concepts vagues, mais dûment majuscules, si faciles à récupérer quand les postures existentielles viendront, à la charnière du siècle, les figer dans leur jus. Ainsi le mot «authentifier», si fréquent chez Mallarmé à la fin de sa vie, viendra nourrir cette frénésie d'«authenticité» qui va se doubler sous le règne sartrien de son contraire, la facticité, par une dialectique qui nous fera entrer encore plus avant dans cette économie bipolaire qui distribue l'Être-et-le-Néant, comme jadis l'Être-et-le-Paraître de la tradition classique – dans la problématique exclusive de l'Ipséité.

L'œuvre de Mallarmé a fourni un prétexte idéal à de telles opérations: «...le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement, le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant pour conclure que rien au delà et authentifier le silence.»⁹ Il faut convenir qu'ici le «rien» est en grand péril d'accréditer la métaphysique de «silence», du «neutre», du «désœuvrement», du «pur rien», cher au Blanchot de *L'espace littéraire*, toute cette imagerie de «la parole blanche» qui fascina tant de nos «modernes» – jusqu'à Roland Barthes au temps du *Degré zéro de l'écriture* – et si profitable aux thèses de Blanchot que cette vide rumeur du «Blanc» y vienne

⁸ *Ibid.*, *Quant au livre*, p. 387.

⁹ *Ibid.*, p. 310.

illustrer si notoirement son Nom. Je ne hasarde ce commentaire *ad hoc* que pour subsumer la contamination possible, dans l'interprétation du lecteur, de la thèse par le culte d'une célébrité, non pour présumer cette adhocité comme exemplaire, voire absolue, à valoir comme preuve épitémologique et justifiant qu'on ne puisse y «rémunérer le défaut des langues» que par la fuite dans le «silence» ou dans un ineffable non-dit.

Si «rien» peut être «affirmé», ce n'est pas, comme le dit Blanchot, au terme d'une dialectique qui ferait de l'«affirmatif» le contraire du «négatif», établissant ainsi «le Néant comme Être», c'est parce qu'il fait l'objet d'une certaine dénotation qui prend place, nominalement et grammaticalement, dans le discours et emporte en son efficacité opératoire une grande diversité de connotations interprétatives.

Que «rien» puisse être, non pas «affirmé» (ce qui impliquerait quelque suffisance), mais *affermé* à telle représentation lecturale, nous en avons de multiples témoignages dans l'usage ambigu du mot, depuis son origine latine où *res* égale «la chose» et dont le procès de signifiante finit par s'altérer dans les emplois où il se trouve engagé. Cette oscillation entre la chose et son «rien» provoque en de nombreuses locutions un affolement du sens qui a sans doute quelque responsabilité lors du débat entre «réalistes» et «nominalistes» dans la Scolastique médiévale où l'emploi de ce terme, *nihil*, a servi si souvent – probablement en raison de sa haute teneur sophistique – à perturber l'adversaire, mais dont nous pouvons tenter de relever la gageure en l'émondant d'abord de ses présupposés onto-théologiques, et en interrogeant non pas le type de logique qui l'habilite ordinairement, mais sa casuistique: comment se délibère, cas par cas, son détail singulier, et de quelle *manière* se manifeste son artefact, noir sur blanc sur la page. Ce qui remplacerait avantageusement les spéculations d'antan, trop éthérées, par une sorte d'affermage nominal, circonstanciel, qui laisserait le procès ouvert à toute interprétation des cas concernés.

Dans sa belle analyse des Branches du *Roman de Renart: Renart teinturier*¹⁰, Roger Dragonetti étudie par quels détours de langage et «colors de rectorique», le rusé compère trompe son monde. Et quel rôle joue son nom: *Ren-Art*, comme allégorie d'un art de ne rien dire, figolé d'artifices chatoyants. De sorte que ce maître teinturier – on sait que ce métier, qui change la couleur, est synonyme de falsifieur dans l'histoire des mythes –, ce «maître losangier» (allusion aux losanges biaisés des «étoffes du diable» que la tradition impute aussi à la perfidie), fait bien quelque chose de son dire, mais en le traitant comme si les «choses» qu'il dénote, naguère substantifiées ou naturalisées par les discours de réalité, n'étaient que de mirifiques effets de langage sans fiabilité, mais susceptibles de stimulantes représentations.

Notre prétendue «modernité» n'a rien ajouté à cet éternel problème des «mots et des choses», si présents dans l'histoire de la philosophie que l'on peut par exemple utiliser le concept de *blanchitude* dans un grand nombre de raisonnements, et cela depuis l'Antiquité, occidentale et orientale (ainsi chez les Légistes chinois), comme un philosophème à part entière servant à allégoriser la pureté, l'essentialité du concept, mais aussi, d'un autre côté, à user et abuser du non-concept «rien» comme prétexte à illustrer quelque sophisme astucieux de logique, souvent sollicité par les Scolastiques à servir d'argument.

Déjà Alcuin posait des énigmes dans la lettre à Charlemagne: «*Qu'est-ce qui est et qui n'est pas? – Le rien (nihil). – Comment peut-il être et n'être pas? – Il est nominalement, non*

¹⁰ *Renart teinturier*, in *Critique* n° 375.

réellement (nomine est et re non est).» Frédégise, son élève, interroge de même façon le «néant»: «*la négation contraint à dire qu'il est quelque chose car dire: il me semble qu'il n'est rien (videtur mihi nihil esse) revient à dire: il me semble que rien est quelque chose.*» Jean Jolivet¹¹, qui reprend ce propos dans *l'Histoire de la Philosophie*, ne laisse pas de faire remarquer l'ambiguïté du latin: *nihil esse* peut signifier «n'être rien», ou «rien être», au sens fort du verbe. Ambiguïté qui s'exercera longtemps dans l'usage de *ren* en vieux français.

Et Frédégise conclut: Tout nom défini signifie quelque chose: homme, pierre, bois... Or *rien* est un nom défini, par les Grammairiens notamment. En outre, rien est «*un son signifiant et toute signification se réfère à ce qu'elle signifie, qui ne peut pas ne pas être: le mot rien signifie donc une chose existante. À preuve Dieu a créé la terre de rien (ex nihilo).*» Inspiration, certes, réaliste, et dont la «preuve» reste largement l'argument d'autorité, mais dont l'approche référentielle est déjà nominaliste.

Abélard va lui donner un tour plus subtil: les mots ne disent pas les choses, mais «une manière d'être des choses». L'intellection est une action de l'âme qui «se dirige vers une forme», une «chose imaginaire et feinte» qui est «un rien (*nihil*)». Idem dans le nominalisme du 14^e siècle chez Grégoire de Rimini. Ce «rien», il ne s'agit donc pas de le substantiver, car est irréversible l'opération de dé-symbolisation à laquelle se livrent les Nominaux, à la fin du Moyen-Âge, à la fois contre les «Réalistes», qui ne concevaient les Universaux que de leur origine transcendante (divine ou métaphysique) et contre les «conceptualistes» qui les voulaient bien produits par l'intellect humain, mais entitarisés sous une forme décisive et maîtrisable par la raison.

Mais il ne s'agit pas non plus de laisser récupérer ce que le nominalisme désigne sous le concept de *flatus vocis* par des doctrines arbitraristes, où le vocable tiendrait lieu de signe pur, conventionnel. Il importe bien plutôt d'investir cette remarque de la «manière», faite par Abélard, dans une réflexion sur la vocation du mot à un fantastique-référentiel, non pas en tant que «manière d'être de la chose» – qui ferait ressurgir une ontologie ou une phénoménologie – mais comme procès textuel d'évocation à chaque fois singulier, à explorer comme tel. Dans cette perspective le mot ne saurait être simple «son de voix», comme on l'a si souvent interprété de ce *flatus vocis* (au grand bénéfice des conventionalistes de tout poil), il subsume une immense imagerie dont le traitement, en ses marques phoniques ou graphiques, représente un matériel signifiant toujours en travail de ses effets sémantiques.

Méthode dilatoire où il n'est plus possible d'accréditer les classes désignées sous le nom d'«Universaux» (le genre, l'espèce, la substance, la relation, la différence, l'accident), ni au titre de transcendants qu'ils étaient pour les Réalistes, ni à celui d'«immanents» qu'ils étaient pour les Conceptualistes, ni, comme chez les Nominaux, mis au rang d'une simple boîte à outils. Outils à discriminer, à catégoriser, à classer, mais dont les critères logiques de démarcation sont évidemment discutables: ils ne font guère que *représenter*, au titre d'allégories, des instances dont l'emploi idéologique reste relatif aux circonstances de l'inter-intra-textualité qui en fournit l'occasion.

Car leur dimension opératoire ne fonde aucun «réel» et n'offre aucune garantie d'essence». Elle ordonne seulement un matériel verbal qui rend provisoirement fiable la communication

¹¹ In *La Philosophie médiévale*, in *Histoire de la Philosophie*, tome 1, 1241-2, Pléiade, Gallimard.

dans un système consensuel – censé être «universel» –, mais qui implique inéluctablement la diversité dans l'artefact et provoque du même coup une réflexion sur le statut incertain d'une instance référentielle si métaphoriquement engagée dans le *poiein* de la langue qu'elle en brouille les décrets par hétéroclites manipulations. Immense métissage conceptuel dont elle assure l'entregent, non seulement par le bricolage mnémotechnique de la prédation individuelle dans le texte commun, mais aussi par les apports d'autres langues dans la toujours approximative traduction. À ce titre la nomination a pour rôle de transmettre le matériel de la représentation erratique des usagers, et de convoquer au fantastique-référentiel de l'image-ingénierie où s'instruit le travail du concept qu'elle est chargée de véhiculer.

Si le nominalisme a pu déboucher sur les thèses arbitraristes de la «théorie du signe», c'est d'avoir été instrumentalisé par des naturalismes exhaustifs sous l'influence scientiste des «Lumières», ou sous le règne de la phénoménologie allemande, ou encore sous l'emprise de fonctionnalismes réducteurs – particulièrement actifs à l'époque du néo-mécanisme cartésien, et devenus redoutables avec le formalisme actuel de notre logique, influencée au-delà de toute mesure par le positivisme anglo-saxon. Mais il est temps de rendre crédit à la fantastémique imprévisible, immaîtrisable, qui provoque le nominal aux dérives, aux débordements, aux amphibolies du sens, à tout ce qui, de la métaphorèse générale, ne peut être récupéré par les protocoles essentialistes de l'analogie, ou la rigidité des symboliques.

Ainsi le mot, qu'on voulait, dans la «théorie du signe», réduire au morne rôle d'une Conceptagogie, assignant les Sens en leur fiabilité, ne laisse pas de travailler le concept qu'il est censé fixer et de provoquer sa métasémase. Ce *flatus vocis* est alors rien moins que «neutre», et fait grande rumeur dans les basses couches de ce travail. À propos de cette locution «rien moins que», Littré – qui consacre, avec quelle délectation d'érudit, sept pages de son dictionnaire au mot «rien» – note que l'Académie recommande de l'éviter parce qu'elle prête à amphibologie, signifiant tantôt «en aucune façon», tantôt «rien de moindre». Raison de plus pour l'employer quand il s'agit de décrire cet aspect dilatoire du fantastème nominal, si mal géré d'ordinaire par la Philosophie.

À noter d'ailleurs combien tous ces mots sont ambigus. L'adjectif comparatif «moindre» n'est-il pas plus riche mot, à cet égard, que «moins», et plus incertain quant au degré d'humilité qu'il engage? Et le mot *nihil* (le rien latin), issu de *ne* et de *hilum* (le hile, point noir en haut de la fève, par où la graine adhère au funicule et en recevait les sucs nourriciers), ne pourrait-il être interrogé, cicatrice laissée par le vieil interdit pythagorien, ce qui restituerait au mot sa rumeur ancienne, sans préjudice de ce que les théologies négatives ont fait de son concept dans les siècles suivants?

Car enfin nulle métaphysique en ce *ne-hilum*. Rien qu'une marque historiographique pour l'emploi d'un vocable composé. Mais qui fait image du *sème* perdu, noire semaille à travailler tout discours ultérieur de toutes les nuances du déni, du désaveu, de la dénégation, ou du désespoir nihiliste de la dérélition contemporaine.

Il n'est pas indifférent non plus qu'on trouve associés les deux mots «blanc» et «rien» dans le nom d'une opération chimique: *nihil-album* (littéralement le «rien-blanc») tiré de ces vieux termes de Chimie – si beaux pourtant – que Lavoisier voulut, pour l'efficace des nomenclatures, remplacer par les plus maniables formules que nous connaissons – et qui est l'ancien nom de

l'oxyde de zinc sublimé. Sublimé! Au «Blanc-nihil»! À cette adresse il fallait bien que nous conduisît le «blanc» sublime de Mallarmé: jusqu'à ces pulvérulents flocons de neige au fond d'un très matériel creuset!

À cet égard «Rien» est un objet maniériste. Qui ne surprend pas, à l'âge dit «classique», chez un Jean de Mons adoptant le titre le plus infime qu'il puisse trouver: *La Quintessence du quart de rien*, pour une brochure sur l'état de la France où il nous dit avoir choisi de parler par énigmes et préférer à tout autre un discours «rientifique», et même moindre (le quart de rien!), car «*cognoissant le peu ou poinct de doctrine qui est en lui, il n'a deu ny voulu bailler à son œuvre un titre magnifique, mais [...] le faire marcher publiquement par les ruines et désolations de ceste France, desguisé en ceste sorte avec un front de pauvre et petit apparat, afin de n'estre pas pris, repris ny volé en ce voyage.*» Le motif de cette dis-simulation, chez cet auteur ombrageux n'est pas tant la crainte du plagiat – de toute façon inéluctable dans les lettres – qu'une visée technique d'écriture: la modestie «rientifique» était censée faire *simulation* de l'état misérable de la France, par un titre dont beaucoup de propos pompeux, à cette époque d'«ostentation», pourraient envier la sarcastique humilité – encore qu'il s'agisse aussi, en parlant «par énigmes», d'échapper à la censure du Roi.

Or cette dis-simulation s'exerce contre les mœurs de son temps, par le biais d'une paralogie qui vient subrepticement en dénoncer les tares, alors qu'un siècle plus tôt les jeux intellectuels de la Renaissance comme l'énigme, la devise, l'allégorie, le blason, l'enseigne, les *Emblemata* d'Alciati, ou les *Iconologia* de Cesare Ripa, toute cette folie de concettisme faisait de la figurativité de l'*impresa* – apparemment habilitée à exploiter «l'idée», dans la foulée d'une symbolique générale qui tendait seulement à se reproduire selon la bonne vieille *mimesis* en vigueur – l'enjeu d'une immanence conceptuelle préalablement fixée par un code épocal, lequel oblitère le foisonnement des images et la pluralité des sens, au profit d'un seul Sens qu'il s'agit de dévoiler. C'est là une herméneutique, non une heuristique, capable, désoclant le mot de toute intentionalité conceptagogique, de décrire plus modestement les modes divers de l'universel plagiat, non comme entreprise de mêmeté unificatoire de la pensée, mais comme simulation, toujours dé-concertée, du texte commun par le travail-du-concept, dans la fantastémique entretenue par tel ou tel sujet.

En ce sens la paralogie «engagée» de Jean de Mons prend plus de risques, vis-à-vis du pouvoir, que les jeux inoffensifs des Renaissants, bloqués par une Symbolique contraignante – encore que le maniérisme plus tardif vienne donner parfois à ces savoir-faire plus ou moins acrobatiques de l'intellect, une certaine portée philosophique, tel ce jeu de salon que l'astronome Kepler, dans son petit livre *L'Étrenne de la neige* décrit comme une joute de questions du genre: «*Qu'y a-t-il de plus précieux que l'or? – Rien. – Qu'y a-t-il de plus grand que l'Océan? – Rien.*» Et ainsi de suite, jusqu'à ce que, de guerre lasse, l'interrogeur donne le mot de l'énigme: c'est donc *rien* qui est le plus précieux.

De cet esprit dilatoire, on voit aussi la résurgence dans le titre de Samuel Hoffenstein *Éloge de pratiquement rien*, cité par Benayoun dans son *Anthologie du nonsense*, comme un des traits du si particulier humour anglais. Tous ces emplois du «rien» en des sens divers ne sont pas d'un mince profit pour une réflexion de l'ambiguïté qui puisse faire échec à la dérélition «moderne», dernier méfait de l'insécurité philosophique où nous fûmes jetés par les névroses

distinguées que produisent les idéologies égocentriques, y compris quand elles sont cultivées sous l'angle distancié de l'humour par le puritanisme anglo-saxon.

Car la métaphysique catastrophiste du «Néant» n'a pas désarmé depuis les Romantiques allemands, par exemple chez Moritz: «*La pensée de son propre anéantissement lui était agréable, elle lui donnait une espèce de sensation voluptueuse...*», ou dans la soudaine prolifération du mot «rien» à la fin des *Veilles* de Bonventura: «*Et l'écho de l'ossuaire répète une dernière fois: 'Rien'.*» «Rien» dont nous retrouverons la rumeur de mort dans le refrain du *Corbeau* d'Edgar Poe, *Nevermore*, dont le «jamais plus» se répercute aussi dans la fin d'*Igitur*. «Rien» prend alors, en ces siècles déprimés, une dimension pathogène dont la portée est contagieuse dans la littérature moderne.

Alors comment la veine maniériste, précieuse, lisible au Moyen-Âge dans la poésie courtoise chez un Guillaume IX, écrivant: «*Je ferai un poème de pur néant*» (*dreit nien*), a-t-elle pu venir échouer en ce pathos métaphysique dont s'est engouée notre «modernité», à la suite de la phénoménologie allemande, alors que subsistait encore, à la fin du 18^e siècle dans le groupe d'Iéna, autour de l'*Athenaeum*, une certaine spéculation sur le *witz*, sans doute influencée par la pratique française du mot d'esprit et de la pointe, mais dont on ne retrouvera nulle trace chez les Jaspers, Husserl et Heidegger, à la mode aujourd'hui.

Dans ce discours néantiste, la psychanalyse n'est pas en reste. Gisela Pankow souligne la présence du mot «rien» dans le discours des psychotiques, et A. Green relève chez ces patients une «aspiration tantalante au rien jusqu'à l'hallucination négative» et en conclut que cette aspiration «*beaucoup plus que l'agressivité, qui n'en est qu'une conséquence, est la véritable signification de la pulsion de mort.*»

Elle a bon dos, cette «pulsion», à définir l'ambiance mortifère, puis culpabilisante, où nous ont plongés certaines idéologies du ressentiment. C'est l'histoire qui fabrique ses névroses. Le 19^e siècle a suscité l'«hystérie», le 20^e toutes sortes de penchants schizoïdes dont le parti de la mort s'est emparé pour le mettre au régime freudien des «pulsions». Faut-il aussi admettre au bilan d'une épidémie «rientifique» abusivement qualifiée de «scientifique», la notable prosopopée du «rien» et du «néant», dans les textes contemporains? Ou bien s'agit-il, en cette complaisance (bien masculine) aux métaphysiques de «la Mort», d'une posture des plus rentables, et qu'on retrouverait chez Bataille à propos d'Angèle de Foligno, chez Blanchot dans ses romans ou ses écrits théoriques? Nihilisme du «désœuvrement», «conscience de rien» ou haine de l'écriture lorsqu'il cite Artaud: «*J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout... Je n'avais jamais d'idées et deux très courts livres, chacun de soixante-dix pages, roulent sur cette absence profonde, invétérée, endémique, de toute idée. Ce sont L'Ombilic des limbes et Le Pèse-nerfs.*»

On comprend que cette «absence profonde» plaise à Blanchot, et l'on mesure alors la distance entre cette soi-disant impuissance à écrire, complaisamment romantique, désespérant d'une privation foncière quant aux «idées», et le triomphal «*Gloire du long désir, Idées!*» mallarméen. Certes, ils sont tous deux marqués de la vieille dichotomie platonicienne sensible / intelligible, mais quelle différence de *ton* entre le maniérisme des idées chez Mallarmé et l'expression prétendument directe, spontanéiste, des expériences de l'«esprit» chez Artaud!

Dans la même perspective nihiliste, on a glosé à perte de vue de ce «livre sur rien» évoqué par Flaubert dans sa correspondance. Genette l'analyse comme refus de l'expression, jetant «*sur tous les sujets dont foisonnait son génie cette lourde épaisseur de langage pétrifié, ce 'trottoir roulant' comme dit Proust, d'imparfaits et d'adverbes qui pouvaient seuls les réduire au silence*»; mais il cède lui aussi à la mode blanchotienne du «silence» en lisant dans *Madame Bovary* «un silence contemplatif», alors que le fameux «gueloir» flaubertien ne se borne pas à convoquer des effets acoustiques stimulants pour la technique de la phrase, il subsume aussi en sa fabrique souterraine un autre procès de signifiance qui empêche de psychologiser comme «silence contemplatif» l'état d'un désir chez l'héroïne dont la tonitruante intra-textualité de l'auteur ne peut masquer la sensualité implicite. Implicites plis, déplis, replis où s'exerce la complicité féminitaire de Flaubert déclarant: *Madame Bovary, c'est moi.*

Pour sa part, Valéry voit *La Tentation de Saint Antoine* surchargée de ces «détails» qui lui font si fort mépriser l'*ubris* du genre romanesque. Quant à Scherer, il évoque Flaubert, comme on pouvait s'y attendre, au «moment de ses plus grandes angoisses métaphysiques», en écrivant maudit! Ainsi en va-t-il de notre interprétation, qu'elle prête toujours à l'auteur, par identification, tel fantasmème de notre cru, certes suscité par le texte commun, mais dé-concerté des codes qu'il engage, en d'autres arraisonnements. «*La question, écrit Blanchot, n'est pas de savoir si Bouvard et Pécuchet sont 'des imbéciles de base ou de sommet' ou au contraire des hommes parfaitement humains, médiocres et sublimes, prédécesseurs de Bloom et successeurs d'Ulysse, mais comment la nullité fait œuvre et comment peuvent coïncider, au niveau de la littérature, la totalité du savoir encyclopédique (donc le maximum de substance), et le rien sans lequel Flaubert soupçonne qu'il n'y a pas d'affirmation littéraire.*»

Alors on ne peut que relever le caractère abstrait de cette «coïncidence» ainsi élevée au principe causal d'un procès qu'il conviendrait plutôt d'appeler *contraste*, dont on viendrait repérer la rhétorique (l'oxymore toujours indécidable...), et non perpétuer le couplage logique dûment dialectisé. D'ailleurs «nullité» dans ce contexte fait jugement de valeur, commode pour discréditer la méthode choisie par les «deux bonshommes» de Flaubert (l'encyclopédisme), et orienté par le présupposé sous-jacent qu'il n'y a de Connaissance qu'inspirée par une immanence de l'Être. «Nullité» convient alors au traitement antinomique de cette hypostase. Ainsi récupéré, son mot justifie qu'elle devienne le terme inférieur d'une dialectique où «tout» (le savoir encyclopédique convoité par les deux héros de Flaubert), et «rien» (l'exercice brouillon de minables intérêts) «coïncident», comme ces «contraires» si rebattus, soumis aux préceptes simplistes de la théologie négative depuis Nicolas de Cuse et finalement aux injonctions de la synthèse hégélienne de l'Absolu.

Or «nullité» n'a pas en soi de propriété néantifère intrinsèque. Nullité n'est qu'un mot, provisoirement délégué au jugement de valeur, mais qui soulève de multiples connotations et fait sourdre dans le discours même de Blanchot, sous-jacent à son vouloir-non-dire mysticisant, si pauvre, si falot, un certain tremblé-de-sens qui suffit à défaire la logistique ainsi décrétée. «Nullité» fait tulle, mot-tutu, mot qui danse, mille volants d'imagerie y viennent feuilleter, y viennent annuler, du «néant» métaphysique, le décret.

«Nullité», est-ce d'ailleurs le mot qui convient aux deux bonshommes de Flaubert, sous prétexte que leur entreprise autodidacte prétend s'occuper de multiples objets? N'est-ce pas

plutôt le mot *velléité*, tremblant comme volubilis dès qu'arrachée à son appui, sur sa haute tige de volonté? Velléité de curieux, passionnés de *mille* travaux dont les deux «ll» annulent, de leurs ailes papillonnantes et désinvoltées, la prétendue «imbécillité» de Bouvard et Pécuchet. Alors est loué le travail illimité, et le multiple à l'œuvre, là où se creusait dans le mot «nullité» le U de la bulle abstraite où Mallarmé élevait sa danseuse, tutu romantique et nudité secrète sous les jupes. Bullité, tullité, nudité, nullité... Autrement dit, rien d'autre qu'un frisson sémantique. Mais quel «autre»! et quel autrement...

SUZANNE ALLEN

Paris

«Prosèmes»¹² extraits d'un recueil inédit intitulé Amphibolies de Suzanne Allen

On croit les mots mimant le code
comme feignent, des sombres barreaux,
les rayures du tigre en sa cage,
mais migrant bien au-delà
du fauve, le faux fait toujours merveille
dans les imageries nomades
où son nom légendaire s'ébroua.
C'est *L'Or des tigres* de Jorge Luis Borges
ou les *Trois tristes tigres* de Cabrera
car la rayure est séditeuse
toujours les phrases d'or ont ployé les barreaux.

Si le tigre n'avait plus de bond
comment dire
qu'il signe encore la nuit
du côté de la guerre?
ou qu'il s'écarte
sans bruit de lumière froissée,
les épaules nues de la forêt
ou qu'il biffe à grands traits offusqués
la haute écriture des jungles,
rature, ô mille fois rature

¹² Suzanne Allen définit ainsi le terme: *Prosème*: prononcé avec un *s* doux indique un genre hybride, entre prose et poème; prononcé avec un *s* dur invite à considérer la dimension sémantique de ce choix, son inspiration franchement *conceptuelle* plutôt que passivement lyrique. Ce parti a l'avantage de traiter la stylistique sans exclusion en utilisant tous les outils techniques mis par les siècles à la disposition de la poétique: les adjectifs, les adverbes, la ponctuation, l'allitération et les jeux de mots; l'alexandrin et les différents rythmes du vers; l'inversion, l'apposition et les raccourcis de syntaxe; le discours, la description et même l'ironie politique. Il en réhabilite sans vergogne l'instrument favori: la rhétorique, abhorrée par certain terrorisme littéraire contemporain, sous prétexte de «dépouillement» ou d'«objectivisme». Plurielle est la matière poétique et il existe autant d'idiomes qu'il y a de poètes, mais aucun critère valable pour exclure l'un ou l'autre.

d'un verbe ancien
toujours à renaître *autrement*.



Présente en tous bouquets

Rose contraire au simple jour
pour le tombeau de Rilke, l'épithète
«Rose, ô pure contradiction, volupté de n'être
le sommeil de personne sous tant de paupières.»
Rose mystique du nihil, Angelus Silesius
du *Pèlerin chérubinique* écrivit:
«La rose est sans pourquoi»
que martela Martin Heidegger
d'une arrogante glose épigonale.
Et «Rose de personne» où Paul Celan
décela l'infinie douleur juive.

Mais la rose est à tous commune
faisant bouffer sa robe falbala,
nombreuse en son doux nom de chose, *res* latine
sœur de *rosa, rosae, rosam...* les jardins
et les jours que ma laïque école
effeuilla, non point rosaire de la Vierge,
mais génitif pluriel, *rosarum*,
virant au rouge vif dans les vers d'Aragon
sang de rose, mêlé au sang du réséda,
ou vibrante à l'hymne d'Éluard
Grèce, ma rose de raison
en hommage aux militants morts,
ou dressée haut par le voyou
magnifique en prison, roseraie païenne
de l'homme qui aime l'homme, défi
au sacré: *Le Miracle de la Rose*.

Mais certains mots fanent vite
rouge a délaissé *pourpre*,
écarlate, du pourpoint, s'est écarté,
carmin, jadis roi des contes
de fées, est devenu fard chez Bourgeois
cramoisi, tombé en désuétude,
n'évoque plus la rougeur de la vierge
à l'amour sollicitée, «braise» qui couve
le souterrain pouvoir de l'innocent «baiser»,
mais aujourd'hui *cramoisi*, sous la cendre,
est cramé en dedans et plus moisi
qu'un vieux livre à l'humide abandonné.

Alors plus de rose au poing
de la déclinaison jamais épanouie
nous n'élirons pas l'ablatif
rosis, rosis, rosis... où ne rosissent plus
les joues de l'utopie jeune fille,
lorsque l'o tourne à l'u, lettre creuse,

et de «rose» fait «ruse».
Plutôt reprendre à l'égline
son jeune cri parmi les ronces
et préférer son point sur l'i, clarté
dans le buisson, ou mieux, le gai coquelicot,
tige finement velue et non
par l'épine trahie,
corolle frêle et non pétales
à péter dans la soie pétulante.

Rose en nécrose a pris couleur sinistre
bistre aujourd'hui,
la crise du rosier.



Encore... la mort

Ils parlent trop de Madame la Mort
surtout les mâles,
(obscur idée du féminin pouvoir)
les voilà perdus
frileux de renoncer
à leur cher Moi
à la Face fabuleuse
mythée à «l'image de Dieu».

moi femme subalterne de toujours,
stoïque suis,
pour penser à ma mort je me fais noire
comme suie,
je me fais froide comme pierre,
je renonce à ma chaleur,
à ma douleur,
et je dis, ça suffit des vaines jérémiades...

Tant de morts obscurs dans l'histoire des hommes
la mienne parmi sera minime
soulevant seulement l'amiable motif
que le mot «mot» et le mot «mort»
fassent accolade, sauf l'acharnée lettre r
qui vient mordre l'*encore* au cou.

Ainsi la mort se dévergonde
mais qu'importe une porte sans nom
si quelques lettres crissant sur la page
font de l'effroi un bruit de fauchaison
et forcent quelques temps le passage,

Disparaître est mince tir à l'arc
j'épaulé mon profil au plus fin
et fais sauter mon cou trop court
vers demain, après-demain peut-être
car la flèche d'amour traverse les frontières,

par l'autre main saisie au vol,
sans qu'une cible s'interpose.



Au grand Bluff du Blanc

Siècle de blanchisseuses
à tuyauter la fraise
en larges plis creux, de la phrase,
pour que de sublimes grands mots
aux idées générales se poussent du col.

Aujourd'hui l'oisif oiseau
ne rature plus d'un long trait le ciel ivre
de l'été, mais glose, oiseux, sur les cimes...
L'écriture elle-même n'est plus sombre
sur la page, mais aussi pâle
que le papier, telle une ombre captive
du filigrane et qu'il faut regarder de travers.

Je ne me bluffe pas de ces pâles parades,
ni le Blanc somnambule de la Vérité,
ni l'aile immaculée de la Vertu,
ni le Ciel de craie des Idées pures,
ni le vol absolu de Hegel, aigle
planant sur nos siècles blafards
jusqu'à la Fin de l'Histoire,
ni les zombis de l'Écriture sous vide,
ne sauraient en mes vers présager
le Cheval Pâle de l'Apocalypse.

Car je veux simplement moudre plus fin
le grain des joies, cuire plus doux
le pain des peines,
faire de tout gay savoir,
jusqu'à mourir sceptiquement, l'humour gardé
comme on s'assied sur la plus basse branche
du côté gauche de la scie.



Tactique de l'entre

Pour secouer l'abusif empire de la «dialectique»
Je choisis le *contraste* enjoué des nuances
comme en peinture, plutôt que le *Contraire* impérieux
au front sans ride, ou l'Antithèse au nez coupant
que constipe le sombre négatif
du sérieux hégélien.
Je dis que le contraste est plus souple au poème
prêtant à l'*oxymore*
son éventail de plumes balancées,
qui concilie l'aigu de l'*oxus*
et l'obtuse du *moros*

d'un même geste cousant
le tissu sans bordure des rhétoriques.
Je rêve d'une robe effrangée aux frontières
et prend mon souffle du voyage
laissant choir du *meta-* l'au-dessus, l'au-delà...
préfixe aux éthérées métaphysiques,
pour retrouver le lexique du grec, métaphore
qui passe *entre, parmi, outre, ailleurs, autour de,*
à travers... portant le fret d'un mot à l'autre,
de l'Oxus où finirent les armées d'Alexandre
au *moros* où s'enlisa, jaloux de Desdémone
l'honneur borné du Maure en sa virilité.
Je veux de l'*oultre* ouvrir les portes d'horizon
entre le proche et le lointain,
hâter le temps des métissages,
non le temps zélé d'Occident, ni le Zen
vidé de son nom, ni le romantique nevermore
du *Corbeau*, ni la mort narcissique
érigeant au Père-Lachaise
la vanité des styles mortuaires
ni la mémoire vengeresse des tribus,
mais l'oxymore au sang mêlé.



Longtemps j'ai loué l'ourlet,
sans savoir pourquoi
peut-être un souvenir de lèvres
tue? de pétale arraché
au bord d'une rose?
de vague déferlant sur une plage
déserte?
ou de style ionique
traversant ironiquement les âges féminins
par le dorique dominé?
peut-être aussi, en bonne couturière
pour border, compassion
d'un humble fil de chanvre, en mal du champ
natal, quelque frange orpheline,
ou simplement pour ne rien
laisser de ma solitude
frémir, telle, au dehors.