

SOMMAIRE

I - LIRE/VIVRE L'IMAGINAIRE : À PROPOS DE « LA FILLE AUX YEUX D'OR » D'HONORÉ DE BALZAC	9
II - ÉCRITURE ET MIGRATION À PARTIR D'EDMOND JABÈS	20
III - ÉROS, LE CRI ET L'ANAPHORE : UNE LECTURE DE « SIGNAUX POUR LES VOYANTS » DE GILLES HÉNAULT	45
IV - LE QUÉBEC : PRÉLUDE AU CHAMP LITTÉRAIRE. IDENTITÉ CULTURELLE.....	59
V - LE SACRÉ AU CŒUR DU PROFANE. LECTURE DE « NOTRE PRISON EST UN ROYAUME ».....	82
VI - FABRICE NAVARIN, PRISONNIER DE L'ŒIL INTÉRIEUR	98
VII - DE LA QUÊTE MYTHIQUE À L'EXPÉRIENCE ALCHIMIQUE DANS « AUBE » DE RIMBAUD	107
VIII - L'UNIVERS TOURMENTÉ DE VINCENT MUSELLI.....	123
IX - SITUATION ÉPISTÉMIQUE DU SUJET DE L'ÉCRITURE À L'ÈRE INFORMATIQUE	131
X - SCHIZOÏDIES ET DIALOGIE DANS LES FICTIONS INTER-ETHNIQUES ET INTER-GENRES CHEZ JORGE AMADO ET YVETTE NAUBERT	149
XI - LA POÉSIE DE PERNAMBUCO AU DÉBUT DU XXI ^e SIÈCLE.....	166
XII - ENFANCE ERRANCE.....	186

XIII - LES CHAMPS LITTÉRAIRES DE LA LATINITÉ AMÉRICAINE BRÉSIL-ANTILLES-QUÉBEC	236
XIV - IMAGINAIRE ET ÉCOLOGIE DE L'ESPRIT	284
XV - CORPS ET SACRÉ À L'ÂGE ÉLECTRONIQUE.....	305
XVI - LE SÉMIOTICIEN AU PAYS DES « NOUVELLES IMAGES »	325
XVII - LA CITOYENNETÉ CULTURELLE ET SES EXIGENCES	365
XVIII - POUR UNE REDÉFINITION ET DÉLIMITATION DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE.....	388
XIX - LA PAGE DE COUVERTURE COMME MISE EN CADRE DU ROMAN	428
XX - ENTRE-LIEU(X) DE L'ÉCRITURE (MIGRANTE).....	441

I - LIRE/VIVRE L'IMAGINAIRE :
À PROPOS DE « LA FILLE AUX YEUX D'OR »
D'HONORÉ DE BALZAC

À l'inoubliable maître et ami Jean Burgos
de l'université de Savoie.

Nous partons de l'hypothèse suivante : tout grand texte est prégnant de l'invention de quelque chose et il est une machine à produire du sens. Quelle est donc la voie ouverte par la nouvelle de Balzac à notre situation d'être-dans-le-monde, en particulier à notre devenir dans un monde possible? En d'autres termes, quel est le monde autre qu'elle inaugure, sans en définir les contours, sans en énoncer les contenus, ni ordonner les objets qui le constitueraient?

La poétique de Jean Burgos dans son livre *Pour une poétique de l'imaginaire* (1982) propose à ce sujet une méthode d'enquête. Nous dirions plutôt de découverte, à partir des schèmes fondamentaux de l'imaginaire. À les repérer, on a quelque chance de suivre le déploiement caractéristique des hypothèses qui conduisent aux inventions balzaciennes. Pour ma part, je voudrais à peine insister sur deux propositions demeurées à l'état d'ébauche dans la poétique de l'imaginaire de Jean Burgos : le devoir du lecteur de prendre en charge dans sa vie propre les découvertes ou manœuvres créatives du texte, celui de les effectuer dans sa sphère d'action, en vue d'un dépassement qualitatif des conjonctures socio-politiques. Ce sont ces deux aspects de l'œuvre que j'appelle, en l'étendant à tous les arts, « Pragmatique de la fiction ».

J'ouvre ici une parenthèse. Tout d'abord, une petite remarque. Contrairement au thème d'étude proposé par le Centre de Recherche sur l'Imaginaire et la Création de l'Université de Savoie en 1988, *Peur et Création*, il n'est point besoin de s'atteler à un dynamisme de la peur pour éprouver les vertus de l'invention balzacienne. De plus, comme mes postulats théoriques sont encore en avant de mes pratiques textuelles, je me bornerai à une notule, je me garderai d'un développement inadéquat, comme font des myriades d'études que je lis tous les ans, en m'abstenant d'une analyse détaillée avec excès de citations et de références à l'appui d'une douteuse scientificité.

Les questions que suscite, à moi lecteur pragmaticien, *La Fille aux yeux d'or*, sont d'entrée de jeu les suivantes :

– que laissent supposer, à quoi mènent ces simulacres d'existence vécue?

– que postulent-ils?

– à quel test de néo-réalité nous invitent-ils?

De plus, chez certains auteurs qui se croient postmodernes, survient une complication supplémentaire : leur expresse volonté de *non-sense*, traduite par toutes sortes de stratégies anti-interprétatives, de mises en abyme, influencées probablement par la métaphysique négative diffusée avec des nuances diverses par Derrida, Blanchot, Gilles Deleuze. Une négativité pourtant positive, comme en témoigne involontairement cette critique dite d'avant-garde. Car, d'une part, le déni de sens est encore un sens et, d'autre part, il implique une leçon, celle d'une nécessaire interrogation fondamentale sur le sens. Ce n'est certainement pas Gilles Deleuze, auteur de *Logique du sens* (Minuit, 1969), qui le nierait. Dans le cas de la lecture de la nouvelle de Balzac, les courts-circuits du temps, les trimbalements d'espace en espace, les passages de l'ouvert au fermé, du fermé à l'ouvert, de la lumière aux ténèbres, de la splendeur au sordide, de la disette à la surabondance passionnelle, de la douceur à la rage, du calcul au délire, de la raison à la déraison, de la prudence à l'imprudence et vice-versa, sont riches d'interrogations qu'il convient d'explicitier.

Dès l'ouverture du texte, chacun de nous est orienté vers l'indéfini, l'insaisissable, la multivalence, le postulat d'un ailleurs inaccessible, par

delà le bien et le mal. Mais cela finit par gérer l'inaction ou le scepticisme. En effet, si toutes les œuvres d'art nous bouleversent et nous mènent aux mêmes confins selon le verdict de maints mandarins de la critique actuelle, si leur richesse nous accule au silence, à l'extase, à l'indétermination ou à une ouverture indéfinissable, « in-épithétisable », on est alors en droit de se demander : qu'est-ce qui distingue tel grand texte artistique d'un autre ? Pour l'instant, je me sens franchement incapable de répondre à cette question.

Toujours est-il que, par son dynamisme et ses contradictions, par sa hauteur et sa bassesse, par le souffle qui l'anime, le texte balzacien en particulier se révèle un propulseur d'énergie. Tout spécialement *La Fille aux yeux d'or* (H. de Balzac, *Œuvres complètes - Nouvelles*. La Pléiade), c'est peu de dire que son intrigue n'est qu'un effet de surface étranger à son dessin imaginaire. La force qu'elle diffuse et qui la porte de bout en bout est comme un ouragan qui nous entraîne, par la médiation de ses effets, vers une nécessité d'agir notre vie et notre mort, de dilater notre destin à la mesure d'actes majeurs et de longue portée, soit par réaction à la bêtise étalée sous nos yeux avec une teinte d'ironie, soit par le goût des gestes magnifiques, splendides. Le monde ici proposé est sans nul doute le contraire d'une stagnation. Une pléthore d'énergie y circule, qui met en branle les fantasmes du lecteur sous les espèces de l'ambition, de la passion, de la possession, de la domination, de la perte, de la décrépitude, de la mort. Et surtout du délire romantique. Ces fantaisies, au lieu d'être des représentations, sont des pulsions exigeantes et sans concession, sous les figures respectives des protagonistes.

Sous ces figures, la vie est agressée, empoignée à bras le corps et emportée jusqu'à la chute entropique des dernières lignes. L'histoire ne pouvait cesser de s'écrire qu'avec cette coupure, cette fausse sortie. Car une fois le rideau baissé, en chacun de nous continue la valse étourdissante ou la course échevelée vers un règlement de compte avec la vie. La fin de l'histoire n'est pas la mort physique de l'héroïne, ni la prostration du héros protagoniste dans le même milieu ouvert (place publique), par lequel celui-ci était pour la première fois apparu. Le destin qui nous est proposé s'inscrit dans une hypothèse balzacienne sous-jacente aux énoncés ; ce peut

être un projet d'amour-passion. L'art nous envoie donc au feu de la passion, nous plonge dans le creuset du délire. Une fois cet office rempli, il s'épuise dans l'expectoration de son énonciation. C'est pourquoi, en toute évidence, le texte balzacien paraît conduire en dernier ressort vers l'inachèvement. Nous en ressortons déçus, incertains, face à l'équivoque d'imaginables et possibles couples en souterraines ré-élaborations sémantiques comme la richesse et la pauvreté, la jeunesse et la vieillesse, l'hétérosexualité et l'homosexualité, le sacré et le profane, l'ascension et l'abaissement social, le juste et l'injuste, la fidélité de l'amitié et la trahison, la paternité et la stérilité... Ce qu'on croyait avoir bien vu déambuler ou donner comme essence une et singulière n'était que leurre. Au lecteur d'inventer la vie qui surpasserait toute dichotomie, par le biais d'une écriture qui fraie sa voie à travers l'Histoire, le Mythe, l'allusion littéraire et artistique. Par d'autres chemins qui lui sont propres, Balzac anticipe le meilleur Deleuze, ce grand apôtre de la vie.

Dans un autre ordre d'idées, le jeu de l'écriture balzacienne élit un Paris fictif et des habitants non moins fictifs, dans le but d'agir le destin humain sous nos yeux. Il montre d'abord l'angoisse de *l'homo œconomicus* en quête d'affirmation de soi sous les aspects les plus variés (postes, rôles sociaux, aventure sentimentale et politique, éducation, fonctions, négoce). Mais tout s'intersecte dans l'usure et l'amour. Avant Freud, Balzac eut l'intuition de percevoir le destin de l'homme en proie au temps, et la dialectique Éros *versus* Thanatos est l'acide qui pénètre et décape les êtres et les choses, Thanatos forçant Éros jusque dans ses derniers retranchements.

Après un copieux tableau du destin humain sur lequel je regrette de me limiter à une mention, entrent en scène la nébuleuse De Marsay et sa partenaire, « la fille aux yeux d'or ». Les voilà, les instruments rhétoriques qui, comme plus tard chez Bertolt Brecht, au dire de Daniel Frey (*Brecht, un poète politique*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987), vont servir le pôle de la destruction du monde et des valeurs chez l'auteur de la *Comédie Humaine*. Mais il s'agit paradoxalement de personnages-matières dont la plasticité se révèle transformable en même temps que destructible.

Je n'incline pas à dire davantage quant au texte lui-même. J'ajouterai seulement quelques brèves considérations sur la pragmatique de la fiction littéraire, telle que je la considère sur le plan de la démarche, sans prétendre me démarquer des postulats fondamentaux de la poétique de l'imaginaire de Jean Burgos (*Pour une poétique de l'imaginaire*. Le Seuil, 1982).

D'abord, ma lecture est une traversée qui, au lieu d'interpréter le texte, de lui attribuer un sens précis, s'emploie plutôt, à l'instar de la pratique burgosienne, à en saisir le dynamisme, c'est-à-dire la tension et l'intention en termes de progression, rupture, inversion, arrêt, régression, contradiction, en un mot les moments successifs d'exaltation et de chute, la pulsion et l'impulsion d'écriture qui, chemin faisant, met le lecteur « dans le coup », jusqu'au point d'orgue final. Encore une fois, un recouplement avec la démarche créatrice de Deleuze qui, infortunément, met au rancart Freud et l'imaginaire pour les besoins de sa cause. L'espace balzacien a été ici perçu comme champ de manœuvre où la spatialité est aux prises avec son envers, le temps, lequel tour à tour la coince, l'aplatit ou l'ouvre en accordéon, intervertit sa position avec la sienne, de sorte que l'on n'arrive plus à la longue à bien discerner ce qui est espace, ce qui est temps ni, par suite même de cette équivoque permanente, ce que sont tous les signifiants et tous les contenus implicitement charriés dans le magma du texte et les tracés de sa gestualité.

Ensuite, j'ai pointé dans cette pragmatique l'engagement du lecteur. En toute évidence, c'est lui qui met en œuvre le texte en s'engouffrant dans son magma (son *chaos*, dirait Deleuze) afin de s'y éprouver à la suite de l'écrivain afin que, de l'ébranlement d'affects et de percepts générés dans le corps à corps avec ce magma, il puisse à son tour recréer cette écriture dans l'après-coup. Il sera certainement, comme moi je l'ai été en lisant *La Fille aux yeux d'or*, renvoyé au questionnement suscité par la genèse de l'œuvre quant aux valeurs et aux savoirs. Toute une ascèse est donc proposée au « praticien » des œuvres d'art. À lui revient d'institutionnaliser pour ainsi dire (mais le mot paraît un peu trop fort) les hypothèses ou les inventions du texte, de les actualiser en soi et autour de soi, souvent sur le mode polémique, dans la mesure où il ne saurait

être question de donner une continuité directe, sauf à partir d'une certaine abduction, aux horreurs d'un Hamlet ou d'un Méphistophélès.

Mais arrivés à ce carrefour, en tâchant d'éviter la stérilité et le narcissisme ou le rejet naïf, on se heurte à de sérieux problèmes épistémologiques. Tâchons d'en signaler quelques-uns à l'aide des travaux de Jacques Réda (*Ferveur de Borges*. Fata Morgana, 1987) et surtout de Paul Ricoeur (*Du Texte à l'action*. Seuil, 1986-87).

Le premier problème que pose l'œuvre d'art réside dans l'équivoque ou l'incertitude même sur lesquelles elle nous laisse, comme on l'a senti globalement au sujet de *La Fille aux yeux d'or*, une œuvre qui entretient des rapports étroits avec l'esthétique de la représentation. Ce qui se manifeste déjà comme difficulté d'ordre pragmatique chez Balzac est devenu presque une impasse dans les chefs-d'œuvre de la modernité (*Ulysses, À la recherche du temps perdu*), encore davantage dans les œuvres dites de la « postmodernité » (le « Nouveau roman » d'un Robbe-Grillet, d'un Butor, le « Nouveau Nouveau-roman » d'un Sollers, le *Finnegan's Wake* de Joyce, certaines méta-*Ficciones* de Borges, dont l'ancêtre était le *Locus solus* de Roussel tant prisé par Michel Foucault).

C'est chez ces quatre derniers auteurs ou méta-écrivains que sévit particulièrement le *non-sense*, signalé au début de l'exposé, que loue cependant par un certain coquettisme toute critique d'avant-garde, dont on connaît déjà les manies : une conclusion qui proclame comme vertu canonique le déni de sens, l'indéfini, l'insaisissable ou, dans sa version tempérée qui me semble à de rares moments partiellement justifiée, le questionnement sans limite, la multivalence, la croyance en un ailleurs inaccessible. Mais dans la plupart des cas, cette critique suinte le vice rédhibitoire d'un scepticisme qui commence à lasser. Je ne saurais assez le répéter : si toutes les œuvres d'art nous conduisent aux mêmes conclusions, si leurs richesses sont telles qu'elles nous condamnent à l'aphasie, le public a non seulement le droit de fuir cette vaine répétition et cette infirmité mais aussi le devoir d'échanger la littérature pour un hobby plus sain et plus utile à la société. De plus, soit dit entre les fervents de l'imaginaire, qu'est-ce qui distinguerait un texte d'une toile, et ceux-ci d'une sculpture ou d'une musique ?

L'on peut détecter chez les nouveaux coryphées de la critique une volonté secrète : celle d'investir la littérature et l'art d'un pouvoir magique susceptible de transformer le monde sans médiation, par sa seule présence. Pas si nouveaux que cela, ces mages ! Ils ne font que régresser vers une idéologie esthétique identifiable dès le romantisme, et que le modernisme a élevée au rang de premier principe. Les jeunes générations qui n'ont pas déjà lâché les lettres et les arts pour le cannabis ou la transe sexuelle sans frontière ou des arts pilotes mortifères peuvent et doivent réagir, mêmes si de nos jours les ministères de l'Économie, de la Technologie, de connivence avec les maîtres du marché mondial, les ont mis hors-jeu, hors du circuit productif. La chance de ces jeunes est de revenir sur le chemin de certains professionnels de la lecture moins apocalyptique. Mais gare à la survivance du romantisme parmi certains d'entre eux !

En effet, presque tous les excellents critiques que j'ai fréquentés récemment (Michel Deguy, Claude Esteban, Jean-Marie Gleize, Jean Onimus, Jacques Sojcher, Henri Meschonnic, Jacques Garelli, Paule Plouvier, Henri Bellour, les signataires des *Cahiers du CRI* de Grenoble et de Chambéry, Marc Eigeldinger, etc.) se seraient récriés si on leur disait que le poétique ou l'imaginaire artistique dont ils se réclament — toujours assorti d'un point de fuite dans sa phase finale — semble ratifier, pour le moins sur le mode implicite, le concept linguistiquement réprouvé d'ineffable et de magie, ou peut-être celui encore plus grossier de l'œuvre perçue comme un divertissement anodin.

Il faut avoir le courage d'admettre que presque aucun de nous n'a une pratique des textes accordée à ses déclarations théoriques, et que nous prenons congé de l'œuvre d'art d'une manière cavalière, enrobant notre délassement (qui peut se répéter par compulsion à répétition, tout au long d'une vie) dans de belles phrases creuses. Je donne pour unique exemple ces propos, sincères mais insuffisants, de Jacques Réda sur une œuvre de Borges, et d'où naît ma réflexion précédente, alors que je m'apprêtais à les appliquer trop commodément à *La Fille aux yeux d'or* (Balzac, *Œuvres complètes*). Écoutons Jacques Réda : « le livre interpose le mouvement qui nous porte sans fin au devant de la vérité, un mouvement qui sans fin nous égare... » (*Ferveur de Borges*, p.59) :

ou encore :

« la signification de « cette » œuvre repose [...] paradoxalement dans l'organisation sans défaut du refus de signifier qu'elle nous oppose... » (Réda, *Ibidem*)

ou encore et mieux :

« car elle [cette œuvre] se fait [sous nos yeux] et, se faisant, elle nous offre l'image de notre liberté devant l'obscur, c'est-à-dire devant nous-mêmes aussi et ce monde où nous sommes, fragments solubles de l'Énigme ». (Réda, *Ibidem*).

En toute franchise, ce n'est pas avec de telles formules que nous construirons un monde ou convertirons nos attitudes de pure consommation en celle de récepteur-producteur. Conclure ainsi quel que soit le texte, puis retourner à son *hobby* (si on en a un autre que d'autres lectures, ou son cours ou une belle étude ou une « autre » belle recherche), n'est-ce pas là un aveu de radicale stérilité de l'art, de son impuissance effective sur nos vies ? À moins que ce ne soit un aveu de notre propre impuissance à tirer les conséquences de nos contacts avec les œuvres.

C'est pour tenter (par vaine prétention ? par retour à la même illusion romantique moquée plus haut ?) de remédier à cette impuissance que nous proposons naguère l'idée d'une « Pragmatique de la fictionnalité » sous la bannière de l'esthétique de Gilles Deleuze, en fait une politique de l'art voisine de celle de Jacques Rancière et de Paul Ricoeur quand on la purge de certaines outrances (cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'Art*. PUF, 2006 ; Armand Bouaniche, Gilles Deleuze, *une introduction*. Presses Pocket, 2007). Déjà, avant de la mettre en pratique, on se heurte à un problème épistémologique plus épineux encore que le précédent. Si la démarche antérieure aboutissait à l'aplatissement des œuvres l'une sur l'autre dans la même vague formule critique, celle-ci n'est pas sans comporter le risque de déporter l'œuvre d'art vers un champ pratique qui peut lui être totalement étranger, et qui serait l'affaire exclusive du lecteur. Et les disciples les plus accros de Deleuze ne s'en sont pas privés.

Là-dessus, afin de mieux faire comprendre, s'impose le détour par Paul Ricoeur, qu'effectuent avec justesse Bouaniche et aussi les collaborateurs de Gaëlle Fiasse (Paul Ricoeur. *De l'Homme faillible à l'homme capable*. PUF, 2008). Pour ne pas trop alourdir mon corollaire, je vais directement aux idées-clefs du « philosophe de l'agir humain », comme l'appelle Johann Michel (Paul Ricoeur, *Une Philosophie de l'agir humain*. Le Cerf, 2006). Pour moi, ce philosophe fonde et « dé-fonde » une pragmatique de l'œuvre d'art. Il la fonde, quand il nous déclare que « la fiction a une force heuristique », que la force heuristique des fictions réside dans « leur capacité d'ouvrir et de déployer de nouvelles dimensions de la réalité » (Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Herméneutique II*. Seuil, 1986-87, p. 221), que les « textes » sont d'une plurivocité typique, qu'ils ouvrent « une pluralité de lecture et de construction » (*Ibidem*, p. 201), que les grandes œuvres de culture offrent ce trait fondamental « d'imposer l'importance d'une action » (mais non sa pertinence, c'est pourquoi leur modalité d'être ne saurait aller au-delà de cette indication-implication). Il est à remarquer que, par de telles déclarations qui remontent aux années soixante-dix, Ricoeur offre en quelque sorte le modèle des discours ressassés sur tous les tons par la critique littéraire de la dernière décennie, y compris la mienne. Reste leur mise en œuvre. Sinon nous patageons tous en plein marécage romantique et nous ne dépassons pas l'idéologie esthétique du modernisme.

Or, Ricoeur également « dé-fonde ». Si, comme il se plaît volontiers à répéter, « une œuvre ouvre un monde » (*Ibidem*, p. 197), il n'en est pas moins vrai que l'on ne saurait, selon lui, sauter tout bonnement de l'univers du discours à celui du non-discours, comme le prétend certaines fois Deleuze. Le texte, l'œuvre d'art, relève du domaine de l'exégèse (au sens large) ; l'action, la pertinence de l'action, relèvent de la sociologie appliquée au service social ; car, dit-il, « l'action est un phénomène social » (*Ibidem*, p. 193) qui réclame pour s'effectuer un « contexte situationnel » (*Ibidem.*, p. 196), alors que le texte ne s'impose que par ses références non situationnelles, ses références non ostensibles, ses richesses de possibilités pures. Nous voilà donc tous renvoyés plus que jamais, dirait-on, au ronron de notre rhétorique traditionnelle, à la critique coupée de la *praxis*. Pas

tout à fait. Car justement cette dé-fondation ou démobilitation ricœurienne n'est qu'apparente. Elle est le tremplin d'une re-fondation, laquelle trouvera sa raison d'être dans une interdisciplinarité incontournable. La lecture littéraire, pour déboucher sur une pratique, doit passer par ce canal.

En d'autres termes, Ricoeur nous suggère indirectement que la seule manière viable d'approcher les textes littéraires est de les faire lire par une équipe de chercheurs et de personnes venues aussi bien des champs littéraires et artistiques que des horizons sociaux, voire scientifiques au sens strict. À cela, j'ajoute : il convient de s'associer des personnes travaillant sur le terrain, car nous avons besoin de solliciter l'expérience de médecins, d'infirmières, d'éducateurs, de travailleurs sociaux et ruraux, de syndicalistes, d'artistes en tous genres, de gens de métier. Ricoeur indique ce chemin, que venait de pointer bien à sa façon au détour des années soixante-soixante-dix l'École de Constance ou de la Théorie de la Réception. Pour lui,

1) le texte est un paradigme ou modèle de l'action humaine ;

2) le texte a une série indéfinie de « lecteurs » possibles. Il en est de même pour toute action à poser : plus on a de « situations » concrètes, plus pertinent sera l'acte à poser, dans une sorte de « processus cumulatif, holistique » (*Ibidem*, p. 201).

En résumé, on n'ira jusqu'au bout des « inventions » textuelles que moyennant la réunion d'un groupe de travail très diversifié dans sa composition. Car seulement celui-ci est apte à déceler toutes les virtualités de réel que les textes projettent, à les transposer sur d'autres modes d'existence réflexive et émotive dont elles seraient comme la matrice potentielle, sur le plan des impulsions à agir, et non sur le plan des messages qui, eux, peuvent être asociaux.

Demeurent encore quelques épines sur la voie d'une *Pragmatique de l'invention textuelle*, comme par exemple le mode de fonctionnement des ateliers pour arriver à des prises de décision, et non à une affreuse juxtaposition de « thèses ». En effet, notre pragmatique, dans son état inchoatif, est incapable de se prononcer sur le « comment » des actions à poser et surtout sur les moyens d'éviter de tourner en rond ou de proférer sempiternellement les mêmes inférences individuelles ou collectives face

à un texte littéraire qui, du point de vue de l'imaginaire, est forcément marqué par le schématisme (le texte ne dit jamais « Faites ceci ou cela »), le sens « suspendu », une équivoque quasi-congénitale. Sur ce point, les centres de recherche sur l'imaginaire sont sans aucun doute des centres de lecture actifs et orientés vers la prise de conscience des problèmes de prolongement réflexivo-affectif. Cependant, il leur manque encore une certaine touche de pragmatique, de réalisation factuelle, prisonniers qu'ils sont du carcan institutionnel (crédits, horaires, salles, cloisonnements disciplinaires, modes d'évaluation, une certaine peur de l'intrusion de ceux qui n'appartiennent pas à l'université, concurrence entre professeurs, vassalisation des étudiants).

Notre suggestion provisoire (et non ultime) est qu'une pragmatique de la fictionnalité — en rangeant sous le terme fictionnalité toute œuvre d'imagination — doit s'inspirer de la notion d'image dialectique de Walter Benjamin et de Bertolt Brecht. Malgré l'allergie deleuzienne pour la dialectique hégélienne, elle a ses bons côtés quand on la transpose de la sphère de l'écriture à celle de la lecture; celle-ci à son tour s'efforcera de conférer à l'acte artistique un prolongement sur le plan des attitudes et des forces transformatrices à libérer, en instituant des sessions de moments créatifs et ou éthiques. Cette dialectique entre œuvre-projet et réponse-prolongement est ébauchée dans l'exposé sur la morphogénèse rédigé par Jean Burgos (*Pour une poétique de l'imaginaire* (Seuil, 1982)) et dans les capitales *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand (Dunod, 1960 et 1992). Il ne nous reste qu'à pousser jusqu'au bout ces prémisses.

II - ÉCRITURE ET MIGRATION À PARTIR D'EDMOND JABÈS*

À mon cher maître et ami Alain Montandon

1 - Enjeu et circonstance de cette recherche

Un enjeu socioculturel se dénonce au premier abord quand on lit des titres comme *Yaël*, *Élya*, *Aely*, chez Edmond Jabès. Pénétration probable de l'autre dans l'espace culturel français, mais aussi réponse à un implicite désir d'altérité de l'ipséité française, lorsqu'on connaît la fortune critique de cet écrivain judéo-italiano-égyptien, et pourtant français. Le cas Jabès suggère de féconds rapprochements avec certains écrivains brésiliens, en particulier avec ce médecin du nom de Moacyr Scliar dont les romans et contes, saupoudrés de vocables yiddish — dibuk, goi, mohel, schochet — et truffés de rites et de mythes, offrent la saveur d'une culture hybride judéo-riograndense. De part et d'autre, s'imbriquent l'ici et l'ailleurs.

Dès lors, une première tâche s'impose : mettre en évidence en ce qui concerne de tels auteurs, Jabès le premier, l'originalité de leur identité polyculturelle et l'intérêt qui incombe à des terres d'immigration et à des pays d'accueil, autant dire des sociétés multiculturelles, comme la France, le Brésil, le Canada. Cet intérêt consisterait à valoriser et à divulguer leur pensée et leur geste d'écriture.

*Ce texte est le remaniement d'un article publié dans la revue *Québec Studies* aux USA, à l'University of Massachussetts at Amherst.

2 - Le double sujet à l'étude

Proposé il y a quelques années comme objet conjoint de recherche au terme d'un entretien avec mon ami, maître et collègue Alain Montandon, le thème « Migration et Hospitalité » comporte deux termes corrélés. D'une part, ces termes désignent le nomade et son éthique, d'autre part ils décrivent la trajectoire de l'exilé de son point de départ à son point d'arrivée. Dans le système sémiotique que les deux voies d'analyse de la paire substantive sont l'index (ou l'indice), se trouvent pêle-mêle impliqués les sèmes de l'arrachement, du trauma, de la cassure, de la frontière, du passage, de la traversée, de l'étranger, du désarroi, du familier, de l'inconnu, de l'étrangeté, du refus ou de l'acceptation. De part et d'autre, un assortiment de scénarios, d'adjuvants, d'opposants, de rites, attendent leur inventaire, ainsi que toute une phénoménologie de la perception et du dialogue, quand ce n'est la mise en examen de conflits interculturels, socio-économico-politiques, ou peut-être, plus tragiquement, la négation radicale de l'autre.

Mais, en dépit de toute une métaphysique existentielle négative, de toute une ontologie de la séparation et de la solitude qui l'apparentent à Sartre, Berdiaeff, Heidegger, en dépit de sa soif d'une transcendance quasi-inaccessible à la Lévinas, Jabès est surtout le porte-parole d'un rassemblement paulinien, où n'opéreront plus les distinctions entre Juifs et Gentils, entre Orient et Occident. Son message est aussi d'une portée post-paulinienne, nous voulons dire d'une hauteur d'œcuménisme à laquelle seul pouvait atteindre un athée paradoxal, ayant le sens du sacré et des traditions juives par-delà les particularités sionistes, ashkénazes ou séfardes. En ce sens, chez Jabès, la métaphore juive a des résonances incalculables. D'autant plus qu'il l'inscrit dans une poétique de l'écriture, de l'errance, du nomadisme et de l'hospitalité.

Il nous a semblé que sa pensée (car ses écrits lui donnent une allure de penseur poète, en plus de celle de narrateur de paraboles et d'allégories) chemine côte à côte tantôt avec celle de Julia Kristeva et de Jacques Derrida pour le motif de l'étranger et celui de l'hospitalité, tantôt avec celle d'Alain Finkielkraut et d'Edgard Morin quant au motif de la culture juive viscéralement liée à la migration et à l'hospitalité. Cependant nous

n'explorerons pas ces approximations dans le présent travail.

Nous retient ici avant tout le fait que Edmond Jabès cristallise autour de son nom diverses réflexions que nous avons entreprises sur les thèmes de l'identité, de la migration et de l'hospitalité, dans la mesure où son œuvre véhicule une conception aporétique de l'écriture intimement liée à une certaine idée de la littérature en vogue chez maints poéticiens et poètes depuis Novalis et les frères Schlegel. Nous aurons l'occasion de voir à l'œuvre cette conception de l'écriture (surtout le versant de son sujet insituable) chez un écrivain comme Maurice Blanchot avec qui Jabès présente beaucoup d'affinités. Nous en retrouverons une version polémique chez ce sagace homme de lettres qu'est Renaud Camus. Mais, au préalable, nous devons situer cette recherche.

Elle a été conçue dès 1997, soit quatre ans avant sa mise en exécution. Pour bien entendre le parti que nous avons tiré d'Edmond Jabès, il faudrait revenir en arrière, le temps d'une petite digression, dont la valeur d'éclairage se révélera en résonance avec notre conclusion largement tributaire d'un essai de Renaud Camus (*Éloge du Parâtre*). Tout a commencé en août 1997 à un colloque de Crisy-La-Salle auquel participaient Alain Montandon et l'auteur de ce texte. À la fin de sa conférence, le Professeur Montandon, à qui j'étais allé présenter mes compliments, m'avait alors passé une carte de visite. Par la suite, il m'avait amplement informé sur les projets et réalisations de son Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines à Clermont-II, et cela m'avait donné l'idée de fonder à Recife un groupe de Recherche en Littérature Comparée intitulé « Perception et Représentation Interculturelle » (le GPRI). À l'orée de la constitution de mon équipe se place également une expérience canadienne, c'est-à-dire, l'apport d'un stage post-doctoral de 1998 effectué à Ottawa auprès du professeur Patrick Imbert, et à Québec auprès de Maximilien Laroche sur « Identité culturelle et Identité nationale dans le champ littéraire néo-québécois ». Je donne immédiatement compte de cette double contribution française et francophone qui m'a introduit indirectement à Edmond Jabès ainsi qu'à la problématique de l'écriture migrante, avec la conviction de plus en plus assurée de l'interchangeabilité des termes de mon titre, autrement dit, de la redondance d'une expression

comme « écriture migrante », que nous n'utiliserons toutefois que déri-
déennement, c'est-à-dire sous rature.

3 - Le CRLMC et le champ littéraire néo-québécois

D'abord, l'orientation du CRLMC : ce groupe de recherche a essayé de littériser les arts non littéraires, les relations de civilité, de distance et de proximité, le face-à-face, le mouvement, le temps et l'occupation de l'espace, le privé et le public, les rituels d'interaction, une foule de pratiques sociales, de manières de faire, de savoir-faire, de techniques de jadis et naguère, de l'aujourd'hui et de l'à-venir. Les colloques, séminaires, dictionnaires thématiques publiés par le CRLMC depuis 1998 témoignent d'une incessante mise en texte du social et d'une quête de sens du sens. Comment s'y prennent-ils dans ce travail d'écriture et de sémantisation? Observons par exemple ce que font Rose Duroux, Catherine Milkovitch-Rioux et Anne Tomiche, et Alain Montandon lui-même. Leurs préfaces, lorsqu'il s'agit de publications collectives, sont toujours assorties de déclarations de principes, de prises de position quant à l'inscription des *realia*. En particulier, que fait Rose Duroux dans ses textes intitulés « Chroniques paysannes d'un retour codifié » (in : *L'Émigration : Le Retour*, recueil préfacé en 1999 par elle et Alain Montandon), ou encore dans « España, país tradicional de inmigración » (in : *Migraciones y exilio*, décembre 2000, N° 1)? Persuadée que la vie est un dispositif émetteur de signes qui laissent des traces sur les visages, les attitudes, les corps et les décors, les vêtements et l'habitat, que l'existence imprime un rythme aux individus, aux générations, à l'économie, aux déplacements d'une région à l'autre, Rose Duroux adopte la fonction sémiotique d'observateur telle que définie par Jacques Fontanille (*Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Hachette, 1989). Elle observe des structures, des organisations, des mécanismes sociaux et économiques. Puis elle élève sa réflexion, par-delà les données brutes, les documents, l'archive. Elle devient exégète. Elle interprète des vestiges multiples et différenciés ; elle s'exerce à surprendre un secret, suivre des flux, leurs croisements souterrains. Elle les traduit en écriture. Les risques d'erreur augmentent à ce niveau, parce que l'on change de régime en sortant de l'empirique. Dès lors triomphent, au lieu

de la reproduction, la création, le faire fictif supporté par l'acuité du regard, la sensibilité au non perçu, l'intuition, l'ouverture à l'inconnu, l'épreuve de l'étranger. Telle est exactement l'exigence de la mise en écriture, l'éthique de l'écrit. Sans renoncer à sa vocation d'historienne (car elle l'est de formation), Rose Duroux accueille les armes de la métaphore génératrice adhérant ainsi au principe de fictionnalité que revendiquaient ses aînés Hayden White et Paul Ricoeur. De la posture d'observatrice, elle est passée à celle de l'écrivain. À tout le moins, elle simule, dans son faire historique, l'activité prospective inhérente à l'art de narrer, dans le sens ricœurien d'instauration de réalité neuve (Paul Ricoeur. *Temps et Récit*, tomes I, II. Seuil, 1984-1985). En ce sens, — nous sommes ici au cœur de notre problématique — elle s'exile d'elle-même pour mieux vivre l'altérité des sujets/objets que son écriture met en cause. Selon Renaud Camus (*Éloge du Paraître*, Pol Édition, 2000, p.51), cette action empathique requiert un certain caméléonisme, la capacité de décrypter les apparences, laquelle présuppose une sensibilité aiguë, de l'entraînement, de la liberté créatrice. Car il n'est pas donné à tous de circuler scripturalement dans « le visible, le dicible », c'est-à-dire, — complète le même Renaud Camus — dans « l'à-dire et l'à-montrer ».

Cette compétence d'exégète créateur, nous l'avons également identifiée à un très haut degré chez Alain Montandon, comme nous le redirons plus loin. Pour le moment considérons la préface de Catherine Milkovitch-Rioux qui a coédité au CRLMC avec M. Robert Pickering *Écriture de la Guerre* (UBP, 2000). Elle nous avertit au départ que nous aurons affaire dans cette publication à « une littérisation de la guerre ». Ce qu'elle-même explicite en récusant toute une tradition de récits militaires marqués au coin du vérisme, de la chronologie linéaire et obéissant à un code préétabli d'occupation de l'espace. Elle situe ensuite son entreprise, qui est aussi celle des études recueillies dans l'héritage stendhalien et tolstoïen où la guerre constitue une expérience d'écriture vécue par un actant sujet dans la perspective d'une trajectoire fictionnelle, et non pas une séquence d'actions logique, perçue du dehors, systématiquement et objectivement rapportée par un scribe consciencieux. Alain Montandon, pour sa part, au moment où nous rédigeons ce texte, venait de publier aux

PUF *Désirs d'Hospitalité* (2002). Un livre qui, avant son *Dictionnaire de l'hospitalité* (parue en 2009-2010), textualise à la fois des interactions sociales et des affects. Sa conclusion manifeste avec éclat une idée restée à l'état d'ébauche chez Blanchot et chez Jabès, à savoir que l'écriture et son corrélât la lecture remplissent une fonction d'hôte. Lire / écrire, c'est gracieusement offrir une table d'hôte ou en participer. On est amphitryon ou convive. Voilà, ce me semble, un point de vue qui déplace radicalement la problématique de l'hospitalité et, par le fait même, celle de la migration. Car on émigre pour être reçu quelque part. Et dans la perspective entrevue par Blanchot-Jabès et entérinée par Montandon, ces actes sociaux sont au cœur même de l'écriture. Mieux encore, ils sont d'écriture, ils sont l'écriture même dans ses ellipses, paraboles et hyperboles. Nous y reviendrons plus loin. À partir de maintenant, il nous faut définitivement mettre le cap sur cet archipel de l'écriture, lieu de la littérature où la représentation naïve est interdite de séjour.

Alain Montandon a construit patiemment à la tête du CRLMC un efficace moteur de recherche. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir ses publications successives. Elles prennent d'abord pour thèmes la politesse et le savoir-vivre. Ensuite vinrent les nombreuses préfaces et présentations d'ouvrages comme : *Écrire la danse*, *Lieux d'hospitalité*, *L'Hospitalité dans les contes*, *L'Émigration : le retour*. À l'évidence, c'est surtout le premier livre mentionné, *Écrire la danse* (1999) et cet autre, *L'Hospitalité : signes et rites* (2001), qui accusent le mieux, par leur titre même, l'intention, la prise de position théorique des travaux du CLRMC et d'Alain Montandon : étudier les interactions sociales dans la littérature. Le résumé du dernier recueil dit explicitement ceci : l'ensemble de notre socialité, par sa forme et par son contenu, produit des « signes de l'hospitalité » (images, discours, rites, objets) ; mais ces signes sont eux-mêmes pris dans un tourbillon symbolique qui les emporte au-delà d'eux-mêmes, « à l'interface de deux sphères étrangères l'une à l'autre ». Nous voilà donc, après Rose Duroux, revenu avec Alain Montandon à la fameuse « épreuve de l'autre » au sein de la dynamique même du lire-écrire. Laissons-le se charger de nous exprimer le pourquoi du dépassement symbolique : c'est, dit-il, « afin de permettre, par la découverte des approches, d'explorer, en ses

limites, ses excès, ses variétés et variations, le geste de l'hospitalité ». Il convient de conférer à ce mot geste tout son poids figural ou de signe-charnière opérant à la frontière du linguistique, du corporel, du mouvement dans l'espace social. Sont donc impliqués dans cette citation la rencontre du différent, le voyage, dans et par l'écriture, en direction de l'autre, du dissemblable. La difficulté de l'entreprise est signalée par Anne Tomiche dans son introduction à un ouvrage collectif du CRLMC, *Figures du Parasite* (2001). Anne Tomiche, partant de la priorité de l'activité langagière, nous rend attentifs au fait que ces variantes et invariants d'expression figurale à quoi fait allusion Alain Montandon, pointent vers « une réalité difficile à délimiter et à cantonner ». Ce qui dénote, ajoute-t-elle, « un inconfort essentiel ».

Pour pallier à ce malaise, que nous ne croyons pas possible d'éliminer, il serait bon de creuser aux endroits où affleurent des indices du mythe, comme l'a tenté avec succès Alain Montandon sur les pas de Jung et de Bachelard. Il est passé par derrière la figure. Prenant pour objet d'étude *Marie-Madeleine dans les Arts et la Littérature*, il a effectué ce détour par le mythe pour surmonter l'aporie de la littérature, qui est le vrai nom du malaise souligné par Anne Tomiche. Ce faisant, Alain Montandon a pratiqué une méta-herméneutique que n'a su appliquer aucun philosophe de la textualité, hormis Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas. Mais aussi, quoi qu'il en dise, Gilles Deleuze (*Proust et les signes*, 1970 ; Deleuze-Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1991). Coïncidence parfaite dans l'horizon de notre propos : Blanchot et Lévinas sont deux amis et inspirateurs de Edmond Jabès.

4 - L'espace littéraire du Québec et les écrivains migrants

Le CRLMC était un point de passage. Il est temps d'aborder le second point de ce préliminaire, à savoir, le champ littéraire néo-québécois. Il y sera question, non de l'écriture, mais du sujet qui écrit, du sujet migrant.

Le Québec est cet espace de l'Amérique du Nord qui joue pour un bon nombre d'écrivains francophones le rôle de terre d'accueil, le pendant de ce que représente la France pour Jabès, Jorge Semprun, Henri Michaux

et bien d'autres. On y discute beaucoup sur l'identité et le multiculturalisme, surtout après l'impact sur la société dans son ensemble des vagues migratoires du second après-guerre. Ces discussions prirent un ton nettement polémique autour des années 1980 durant les luttes constitutionnelles qui ont succédé aux échauffourées déclenchées par le mouvement séparatiste. Au contact des nouveaux citoyens-écrivains, devant les levées de bouclier des Amérindiens réclamant leurs droits de premiers occupants, une nouvelle conscience de soi et d'autrui, de l'ici et de l'ailleurs, est apparue chez bien des Québécois dits « de souche ». Peu à peu, une portion considérable d'intellectuels démontraient un certain intérêt pour les notions de transculturalisme et d'américanité. La québécoitude cesse de maintenir à distance la francité. S'annonce une recomposition du champ littéraire québécois. Y sont cooptés comme toujours, en dépit d'occasionnelles frictions, des écrivains des Provinces maritimes, de l'Ontario et des Provinces de l'Ouest canadien. Y sont intégrés de plein droit : d'un côté une poignée de souverainistes de moins en moins nostalgiques mais encore secrètement xénophobes et attachés à ce qu'ils appellent la pureté de leur tradition (les Québécois « pure laine », comme on dit), de l'autre un grand nombre de gens que Dominique Maingueneau appellerait volontiers une « FD », c'est-à-dire, une « Formation Discursive » néo-québécoise.

La « FD » néo-québécoise a une notable visibilité dans des revues, des anthologies, des manuels d'histoire de la littérature, des actes de colloques, dans l'attribution des prix littéraires, les dictionnaires d'auteurs, de petites maisons d'éditions. Leurs membres réussissent à élire à des postes de commande des immigrants de première génération et même des confrères d'à peine vingt ans d'établissement au Canada. Nous y discernons néanmoins deux sous-groupes solidaires : un premier, celui des québécois dont la généalogie est relativement très ancienne, mais qui persistent à s'autopercevoir comme étrangers en une terre canadienne surpeuplée d'anglophones. Grande est la rupture de ce premier sous-groupe avec certaines idées, options tendances libérales, certains sentiments en vogue parmi leurs contemporains dès qu'ils se mettent à écrire; le deuxième sous-groupe est celui des écrivains venus d'ailleurs (titre de la revue *Tangence*, N° 59, UQR, Rimouski, 1999). Ces derniers ont débarqué

de France (Régine Robin), de Roumanie (Alexis Nous), d'Haïti (Émile Ollivier, Dany Laferrière), du Chili (Marilú Mallet), de Chine (Ying Cheng), d'Irak (Naim Katan), du Brésil (Sergio Kokis) et d'autres pays d'Europe, du Moyen-Orient, d'Afrique, et de l'Amérique latine. Parfois, ils poussent tout bonnement sur le terreau de la communauté allophone de Montréal, comme c'est le cas pour les italo-québécois (Antonio D'Alfonso, Marco Micone). Quand on y regarde de près, cette deuxième branche de la formation discursive néo-québécoise s'avère être le sommet d'un triangle dont les deux autres angles sont les écrivains d'origine juive du Brésil, au nombre desquels nous repérons Moacyr Scliar, puis les écrivains juifs de France, dont l'Égyptien-italien Edmond Jabès. Notez bien que Naim Katan, Régine Robin, Alexis Nous sont originaires de communauté judaïque. Deviennent alors évidents les liens souterrains qui unissent ces écrivains de la Diaspora. En effet, presque tous ont souffert du même trauma consécutif à une coupure géographique et symbolique ne serait-ce que dans leur post-mémoire de fils et de petits-fils d'immigrés.

Nous avons dit trauma? Otto Rank, Freud, les psychanalystes Wilfred Bion (*Transformations*, PUF, 1974), León et Rebecca Grinberg (*Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Lyon, Ed. Césura, 1996), Julia Kristeva (*L'Avenir d'une révolte*, Calmann-Lévy, 1998), Jean Laplanche (in Yi Mi-Kyung, *Herméneutique et Psychanalyse*, PUF, 2000), défendent la thèse du trauma créateur. En particulier, Julia Kristeva et le couple Grinberg décrivent l'acte d'écrire comme étant l'analogie de la migration et de l'exil. Deleuze et Guattari n'en sont pas loin, moins leur coutumière extravagance et le goût du scandale, avec leurs deux thèses de la Nomadologie et de la Schizophrénie productrice (*Mille Plateaux*, Minuit, 1980). La Française exilée au Québec, l'écrivain-professeur Danielle Fournier, qui a très probablement lu, ainsi que Kristeva et Deleuze, le *Contre Sainte Beuve* de Marcel Proust, traduit ainsi cette position commune : pour accéder à l'écriture, un moi « autre » doit décrocher douloureusement d'un premier dont on a fait l'expérience et dont on doit faire le deuil (*Dire l'autre*, Montréal, Fides, 1998, p. 10-12). J'allais oublier de dire que le tandem Deleuze-Guattari (qui déclare détester l'analogie) avait paradoxalement parrainé cette analogie de l'écriture – migration, cinq ans

auparavant dans *Kafka : pour une littérature mineure* (Minuit, 1975).

Vraisemblablement, un écrivain juif-égyptien exilé en France comme Edmond Jabès souffre d'une migration au carré. Il manifeste avec d'autant plus de force l'analogie en question qu'il inscrit sa production dans une mystique judaïque et une dynamique du Livre à la fois proche et lointaine de la théorie du Livre de Stéphane Mallarmé.

Force nous est donc d'admettre l'évidence de certains liens de parenté de la diaspora des écrivains au Québec avec la personnalité littéraire d'Edmond Jabès. À titre d'indice probant, signalons l'importante étude philosophique de Christian Saint-Germain, *Écrire sur la Nuit Blanche*. L'éthique du Livre chez Emmanuel Lévinas et Edmond Jabès (Québec, Presses de l'Université du Québec, 1992). Nous nous excusons de devoir passer sous silence les nombreux textes de chansonniers et de poètes qui promeuvent dans ce champ littéraire, outre le dépassement des frontières prôné par une certaine modernité et un certain universalisme judaïque, le voyage vers soi-même et le voyage vers l'autre. Nous récitons encore Danielle Fournier (*Dire l'Autre*, Montréal : Fides, 1998, p. 3-67, surtout p. 27, 31), poétesse et essayiste québécoise-française qui nous a tout à l'heure traduit cette nouvelle vision poétique du monde et de l'écriture en réfléchissant sur le féminin : écrire, selon elle, suppose un arrachement préalable, écrire, c'est rompre avec soi, pour renouer avec un autre soi et avec l'Autre. J'ignore pour ma part ce que c'est que cet « Autre » avec « A » majuscule. En tout cas, ce ne peut être le grand « Autre » de Lacan, qui correspondrait assurément avec un rétrécissement du champ de l'imagination. En revanche, dans la même brochure de soixante-huit pages, Danielle Fournier émet sur l'espace d'écriture des propos qui, pour nous, sont tout à fait dans la tonalité jabetesienne. Par exemple, lorsqu'elle déclare que, au sein de l'œuvre, opèrent différentes stratégies de constitution ou d'éclatement du corps et de l'être, une certaine expérience de rassemblement ou de morcellement, d'approximation et de distanciation.

Nous sommes à la fin de notre préambule. Reste maintenant la tâche de présenter cursivement l'homme et l'écrivain Edmond Jabès, et surtout, selon nous et selon quelques-uns de ses meilleurs exégètes, son mode de conjonction sans redoublement de l'écriture / lecture et de la

migration / hospitalité. On constatera alors cette centralité de l'anti-représentation que nous avons vaguement annoncée antérieurement. Blanchot et Camus viendront ensuite comme renfort.

5 - Edmond Jabès

On a beau dire : la vie a des accointances secrètes avec l'œuvre. Cependant celle-là perd toute détermination sur celle-ci à mesure que le travail littéraire avance. Progressivement, l'œuvre conquiert une autonomie qui se solde selon maints critiques-théologiens, par l'inachèvement. L'œuvre-pénélope d'Edmond Jabès se désœuvre en permanence pour ne jamais finir de se tisser.

5.1- Survol de la trajectoire littéraire

Edmond Jabès est né au Caire. Quand il quitte Le Caire, il perd une vie bourgeoise, il perd une sœur très aimée, il perd le désert qui était à la porte mais qui, être ambivalent, l'avait rejeté vers la mort lors de son unique tentative de l'arpenter comme quand on viole une vierge qui entend le rester. Il troque alors le désert égyptien pour le désert parisien, forcé il est vrai par des contingences politiques. Toutefois, le nouveau désert prolonge le trauma égyptien, en dépit des amis, des disciples, des prix et distinctions littéraires. En guise de compensation, il y récolte le meilleur de sa vie, la prise de conscience d'un désert intérieur, d'une vie toute en errance sur le sable du livre-désert sans cesse balayé par les vents de la pulsion d'écriture. Parce que écrivain-et-juif, son livre devient son habitat. Mais c'est un habitat nomade, et la terre promise est, comme le sens proustien, toujours en avant. Il n'y aura par conséquent ni de point final ni de génie du lieu. Rien n'aura lieu que le lieu, et celui-ci est une mouvance, une asymptote. En termes d'écriture, cela signifie la relance permanente des questions sur la vie et la mort sur le plan de l'être-à-dire comme sur celui de l'être-à-faire. Dire c'est faire, dit J-L. Austin. Ce qui en rien facilite l'irrécusable double tâche. Sous-jacente ici est l'impossible identité ainsi que l'infinie finitude auxquelles nous sommes tous en proie, nous juifs métaphoriques, par le truchement et le témoignage de lui Jabès, juif en vérité (M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969).

Jabès a fait don à la Bibliothèque Nationale de France de l'ensemble de ses œuvres. À l'exception de ses premiers textes de poésie, rassemblés sous le titre devenu ironique par la suite de *Je Bâti ma Demeure*, les noms de ses livres comportent le mot « LIVRE ». Ils commencent généralement par le syntagme « Le Livre de ». Ils pointent ensuite des questions cruciales : le dialogue, le partage, le parcours, les ressemblances, l'hospitalité, l'étranger, la marge (-inalité), toujours en rapport avec « Le Livre ». Tenez par exemple : *Un Étranger avec un petit livre sous le bras*, auquel fait suite le dernier des seize volumes, *Le Livre de l'Hospitalité*. Les sept volumes intitulés *Le Livre des Questions* donnent le ton aux autres. Nous sommes donc autorisés à inférer (ce qui doit être un truisme, pensons à Emily Dickinson et à tant d'autres!) que la vie choisie par Edmond Jabès doit être cherchée principalement dans ses textes, que son écriture adopte essentiellement la forme ouverte de la question instamment posée. Ce que du reste confirment des titres en subtile tension dialectique comme *Je bâti ma demeure*, *Le Livre du parcours*, *Le Livre de l'Hospitalité*. Il est significatif que le premier texte de cette trilogie ait été rédigé en Égypte, que le second paraît faire le point sur un « je » autobiographique fallacieux, que le troisième (le dernier de tous ses ouvrages, soit dit en passant) soit un livre d'adieu. Atypique est ce mode d'écrire. Le gros de la production ne se laisse pas classer parmi ce qu'on a coutume d'appeler prose ou vers. Et puisque du milieu de toute une famille de rabbins fictifs et de narrateurs impersonnels et insitués fuse de temps à autre une espèce de « Je » d'écriture qui semble nous élire comme confidents, on serait tenté de croire que l'auteur fabrique de l'auto-fiction. Ce serait toutefois fermer les yeux sur ce titre programmatique qu'est *Le Livre des Questions*, lequel pourrait bien se réintituler « Le Livre des Questionnements », et de toutes sortes de questionnements : à propos des genres littéraires, de la vie, de la mort, de l'identité ou de l'identification de tout, y compris de l'écriture. Nous sommes de fait dans le théorème de Gödel : le questionneur est le questionné, il y a une boucle récursive. D'ailleurs, dans *Le Livre des Marges*, s'exprime un « je » impersonnel, que le poète Ferlinghetti dénommerait la quatrième personne du singulier et Maurice Blanchot le quatrième genre. Cet énonciateur dit ceci qui nous replonge au cœur d'une identité

migrante et fuyante de l'écriture : « Je n'écris que pour devenir [...] Je suis tous les autres que je serai. »

5.2- Aperçu thématique dans l'œuvre de Jabès.

Nous avons choisi pour un relevé thématique peut-être moins abstrait (mais l'abstrait se différencie-t-il du concret chez Jabès?) *Le Livre des Ressemblances* (Gallimard, 1976, 1978, 1980, 1991). On y trouve le thème du voyage comme analogie bien connue de l'écriture et celui de la connaissance inachevée qui est une variation du premier. Mais très vite le voyage sort de l'attendu en s'associant des adjuvants comme le désert, le vide et son impossible remplissage. Le poète y traite immanquablement du livre et de la judéité. Mais le livre comme le voyage souffrent du syndrome freudien de l'*Umheimliche*, une étrange familiarité qui envahit le là-bas comme l'ici. De sorte que le livre est toujours en pays inconnu dans son propre domaine comme dans celui d'autrui. En d'autres termes, l'étrange gisant au cœur des étants, le livre comme le voyage recélant toujours une part d'inconnu, les deux sont toujours à faire. En particulier l'écriture est accueil et désarroi devant le miroir que lui tend l'autre de la langue, l'étrangeté de l'altérité qui est sa propre face encore voilée ou oubliée, un continent toujours à défricher. On observe aussi dans ce texte le triple apparaître du Juif comme sujet a-subjectif, comme histoire et comme métaphore. Nous y éprouvons le sentiment que la judéité comme expérience est en même temps celle d'une singulière errance, celle d'un corps non assimilable dans un symbolique bancal, retors ou pervers qui rappelle de loin le CsO (corps sans organe) d'Artaud-Deleuze (Deleuze-Guattari. *Mille Plateaux*, Minuit, 1980). La judéité se pose alors comme l'envers de la face inversée de l'écriture. Dès le début, ce dernier texte montre qu'il est en phase avec les écrits antérieurs. Il les répète, les réinscrit. Tel par exemple cette narration du *Livre des Questions* qui vient le hanter — l'histoire de Sarah et de Yukel. Ce jeune couple est un prototype de la condition juive et du statut duel du *mot pour le dire* : « double expérience où la condition du moi se confond avec la condition juive » (p. 26). Or, la condition juive problématise le destin de l'homme et l'institution du langage. C'est pour quoi, en faisant mourir Sarah et Yukel, le dernier volet du triptyque de

Jabès met aussitôt en connexion l'écriture et la mort. Le destin, c'est de naître pour pouvoir mourir. La prophétie du mourir impose la nativité, la mort devient aussitôt le point de butée du destin, en attendant d'autres mots-progéniture qui feront signe vers d'autres régimes de sens :

L'écriture s'instaure comme ultime fin de l'écriture où le sens a chaviré dans l'outre-sens, dans l'au-delà de la signification rassurante, implacablement remise en cause jusqu'à n'être plus que le mouvement même de sa mise en question par l'échec qui le guette au bout (*Le Livre des Ressemblances*, p. 29).

Dans l'entre-deux des deux extrêmes se dresse le silence et se déploie le désert. Or, le désert est profusément évoqué en relation avec l'exil, l'exil comme écriture, l'écriture comme exil dans le deuxième bloc du *Livre des Ressemblances*. Ce qui lui assure une espèce de saturation jointe à une notable complexité. Le livre en fin de compte est l'espace du destin-voyage. Et le motif le plus puissant de ce destin jamais scellé est ici la lecture, un thème si indissociable de celui de l'écriture chez Jabès qu'on ne saurait discerner entre eux d'antériorité logique :

Ce qui est à lire, reste toujours à lire.
Tu lis. Tu te lies à ce qui se délie — à ce qui te délie dans ton lien (*Le Livre des Ressemblances*, p. 21)

Donc, entre l'écriture et la lecture se noue une espèce de boucle rétroactive : le texte-lecteur est généré par le texte-auteur qui pour sa part naît du faire-lecteur. Les deux textes s'entregénèrent dans un mouvement rhizomatique.

6 - Une écriture-migration

Voyons un peu plus près encore comment Jabès réussit à conjoindre écriture et migration. Pour ce faire, procurons quel serait l'implicite de sa pensée et de sa *poiésis* devant tant de simulacres de dits et de dire.

Il convient tout de suite de prendre les choses de haut. Commençons par une distinction un tantinet spacieuse autour du terme

tour à tour honni et adulé qu'est aujourd'hui « la représentation » dans les études littéraires. L'écriture en tant que telle n'a jamais été représentative, même dans le trompe-l'œil du réalisme le plus cru. Elle donne toujours le change sur son intention. Nous entendons par « représentation » à peine une prise de position théorique qui n'affecte guère cette idéologie du littéraire que tous les mouvements littéraires poursuivent par des voies diverses, sous tous les masques ou défroques, à grand coups de dénégation, depuis l'idéalisme allemand : faire vrai, faire de l'authentique, du point de vue de l'être comme de l'étant. Ce qui aboutit toujours pour les non dupes à une aporie ou à une utopie. Car, entre une chose et un signe, la distance est incommensurable. Et les ordres sont tout autres. Nous entendons par modernité du rendu littéraire cette attitude qui s'ébauchait dans les *Essais* de Montaigne et finit par se formuler plus nettement dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot, c'est-à-dire une autre face de l'aporie du littéraire qui met en scène l'écriture dans toute la splendeur de son autotélie, n'en déplaise aux sociologues, historiologues et autres « logues » d'hier et d'aujourd'hui. Tous les états de choses et états d'âme s'accomplissent *hic et nunc* dans l'espace de l'écriture et nulle part ailleurs, car l'ailleurs est ici, le dehors est le dedans. Tout le reste est mime et frime. Une aporie en vaut une autre. La nôtre, celle que dynamise la mise en écriture des meilleurs écrivains de notre temps (« meilleurs » pour qui?), est celle dans l'horizon de laquelle fraternisent, entre autres noms de la République mondiale des Lettres, Maurice Blanchot et Edmond Jabès, Henri Michaux et Paul Celan, Jacques Roubaud et Michel Deguy, Paul-Marie Lapointe (du Québec) et Frankétienne (d'Haïti). Le philosophe qui leur est le mieux assorti est l'ami d'Edmond Jabès, le juif français originaire de la Lituanie, Emmanuel Lévinas, sans pour cela donner congé à son quasi-homologue, romancier et nouvelliste en sus, Maurice Blanchot supracité, derrière lequel se profilent les ombres de Sartre et Derrida, Nietzsche et Deleuze. En nous limitant au rapprochement Blanchot-Lévinas par rapport à Jabès, il nous plairait d'indiquer l'affinité de la thèse lévinasienne du visage, commune aux deux auteurs pour la bonne raison qu'elle trouve écho chez le Jabès. Le visage désigne ici avant tout l'infigurable, une entité que l'on peut indiquer sans pouvoir la montrer. En ce

sens, Auschwitz et tout ce qui s'y rattache, du côté des bourreaux comme du côté des victimes, est une adresse du « visage » en tant que trauma irréprésentable de toute communauté juive, de l'inhumanité de la guerre et de la fausse post-guerre toute bruyante de génocides. Un trauma, c'est-à-dire une blessure psychique dont les séquelles résonnent dans presque toute l'œuvre de Jabès.

Mais le « visage » est aussi un dispositif d'accueil inconditionnel de l'autre, dont les traits spécifiques se voilent, perdent leur particularité dans un effet d'estompe. Cette structure de vision nous met dans un état d'aperception susceptible d'élever le prochain à une incommensurable hauteur, une transcendance qui tient du sacré de l'existant en tant qu'existant. Une telle qualité d'accueil perceptif prémunit contre la tentation de juger, de répudier et de condamner, et oriente le regard vers notre radicale indigence face à l'appel de l'autre. Souvenons-nous du truisme suivant : qui se sert du miroir qu'est l'autre pour regarder en soi, parvient vite à détecter la profondeur de son propre néant. Il ne lui reste qu'à tendre la main. Ce travail relationnel d'auto-découverte, d'auto-dévoilement, a son pendant dans l'acte d'écriture/lecture. De part et d'autre, il s'agit d'une attitude éthique. Transposée sur le plan de l'écriture/lecture, la relation impose de se tenir au plus près de la naissance du dire, dont le dit, facticité pure, est la forme déchue, précaire, mondaine, ultra-approximative, horriblement inadéquate. L'écrivain est éthiquement attelé à l'irréalisable tâche de Sisyphe de faire coïncider le dire et le dit. Cette impossible nécessité, cette mission impossible, Jacques Derrida l'a subodorée dans *L'Écriture et la Différence* (Seuil, 1979). La sensation entr'aperçue, l'intuition de captation du réel s'éprouve continuellement en déphasage avec la mise en mots advenue. Marc Augé, dans *Les Formes de l'oubli* (Paris : Manuels Payot, 1998, p. 116-118) nous rappelle à cet égard la stratégie d'écriture de Julien Gracq. Cet écrivain nous présente souvent des scènes qui « dé-représentent » ce qu'elles feignent de représenter. Son grand secret réside dans un imaginaire de la coïncidence des contraires. Par exemple, il joint constamment la vie et la mort, là le commencement et la fin, l'apparition et la disparition. Cela vient affleurer en texte dans des descriptions de navires toujours en partance mais qui ne lèvent jamais l'ancre, de choses qui meu-

rent en projetant leurs plus beaux éclats. Or nous avons rencontré des vestiges d'un tel imaginaire à la fois chez Blanchot et chez Jabès. Non seulement ces deux penseurs-écrivains connectent la vie et la mort, la naissance et l'agonie, mais aussi ils intervertissent la place de l'hôte qui reçoit et de l'hôte qui est reçu, en jouant sur l'ambiguïté sémantique du terme français « hôte ». De sorte que, d'un côté donner l'hospitalité c'est partir de chez soi, émigrer en direction de l'altérité; voyager; de l'autre, c'est immigrer, c'est faire du sur place, s'attendre à recevoir de nouveaux convives. En vertu de la dynamique du visage et de tout ce qu'il entraîne, on avance toujours vers de l'inconnu, et de l'inconnu toujours vient à nous. L'objectif de l'écriture qui prend en charge de telles mouvances bi-vectorisées est l'auto-compréhension et l'hétéro-compréhension, un faire scriptural et cinétique à travers les mots. Idéalement, cet acte est simultanément le pourvoyeur d'un savoir-faire et d'un savoir-être.

Deux choses au moins sont à retenir à cette étape de notre investigation : le caractère de l'écriture comme pratique communicative paradoxale, et l'interchangeabilité des binômes hospitalité-migration, écriture-lecture. Car, nous avons eu l'occasion de le vérifier au cours de notre lecture de Blanchot et de Jabès (Blanchot, *Le Dernier Homme*, Gallimard; Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Gallimard).

Penchons-nous encore un peu sur cette thématique du visage. On dirait qu'elle entre en conflit avec celle du dialogue. En effet, Lévinas parle d'une espèce de passivité du percevant du visage, tout à fait à l'encontre de la conception bakhtinienne du dialogue. Blanchot serait en ce sens assez proche de Lévinas. Les deux ne croient pas que l'art communique. L'art ou la poésie devient et fait être. Or Jabès met du dialogue un peu partout, dans des chapitres, des pages entières, et même dans des titres de livre (*Le Livre du Dialogue*). À vrai dire, plutôt que de dialogue véritable, nous avons souvent affaire à des questions rhétoriques, c'est-à-dire à de savantes manières de pratiquer le monologue. Quand ce prétendu dialogue implique Dieu, il se peut bien que ce dernier ne soit qu'un prête – nom pour nos élans vers l'infini et l'immortalité ainsi que pour notre soif de justice et d'harmonie universelle. Le visage vient à point pour exprimer une sorte de quasi-invisibilité, une quasi-absence du visible. Dialoguer

avec le visage, n'est-ce pas entreprendre ce voyage vers l'inconscient et vers la part insondable de l'autre et de soi-même? Le récit de la panne dans le désert raconté dans *Le Livre du Partage*, la proximité de la mort et l'apparition presque miraculeuse du bédouin sauveur, la gratuité du geste de celui-ci, tout cela alimente la thématique de la présence / absence de l'écriture associée à l'idée d'un désert où tout peut arriver. Au fond cette thématique du visage fait reculer la représentation pour laisser pleine liberté à la pulsion d'écriture qui n'a cure de tout ce barda dont s'encombrent les récits de l'exotisme, de l'espace-voyageur des romans d'aventure. Une fois de plus, il serait bon de se demander comment le lire-écrire fait la gestion de ces objets, personnes et rites de notre socialité, à l'échelle d'une conception non représentative de la littérature?

Dans l'optique adoptée, tout laisse à croire que la vraie réalité, celle que Michel Camus (je dis bien Michel cette fois) dans son essai *Transpoétique* (Montréal. Éd. Spirale, 2002) préfère appeler le réel, se dérobe devant l'écrivain et son lecteur. Ce qui oblige l'un et l'autre à construire une autre réalité sur les ruines, ou à partir de la négation ou de la traversée des signes, signaux et indices de la représentation, autrement dit à substituer le visible et la *doxa* par l'invisible et l'imaginable. À la vérité, le réel est toujours à faire. Ce par quoi on le désigne reste irrémédiablement des désignations creuses, tout juste des déictiques aveugles, des connotateurs vides, autant dire des témoins de l'absence. Nous ne sommes pas loin du thème jabiesien du désert. Le désert est table d'écriture blanche, étendue de sable constamment balayée par le vent. L'écriture / lecture œuvre environnée(s) de leurres ou d'indices de la non-ostension.

Jabès use de signifiants verbaux pas tellement pour leurs signifiés sociaux ou religieux ou mythiques ou géographiques déjà répertoriés, mais plutôt comme matière pliable à merci de par l'énergie qu'il leur infuse et sous la direction du rythme de l'écriture. Il aurait fallu citer ici des pages entières de son exégète Jean-Michel Place (*Le Livre, Recherche autre d'Edmond Jabès*, 1978), à propos des « processus schizants », des « particules sonores et aléatoires », des « mouvements browniens des signes et des vocables » ainsi que de leur éclatement, de leur imprévisibilité, de leur impermanence, de leur circularité, et aussi de leur mariage oxymorique.

Ces signifiants se redoublent d'une infinité de manières et de manies en s'inversant, se reversant, se juxtaposant ; ils se polémisent, se dénoncent, détonnent ; ils divergent puis convergent, se rejettent puis s'accueillent, se perdent, ensuite se retrouvent à un détour, à une frontière, pour nouvellement repartir chargés d'un poids de douleur jamais orpheline de la joie d'écrire.

Jabès tour à tour travaille dans l'entre-deux de la prose et du vers. Ses vers sont plutôt des versets et sa prose élabore tantôt un microdrame, tantôt une parabole, ou encore une ébauche de roman, une exobiographie imaginaire, la reprise d'un interview qu'on ferait mieux de ne pas prendre pour de l'autofiction (voir ci-dessus). Il est également prodigue en aphorismes, en propos rapportés. Nous considérons ces deux dernières modalités discursives symptomatiques d'une poétique de l'impersonnel. Au lieu de présenter des sujets pleins, beaucoup de textes mettent l'accent sur des noms étranges, des voix ; sur le mouvement, le rythme, le ton, le périphrase, toute une gestualité au bord du dicible et du corps, lorsqu'ils ne s'emploient à des séries d'inscriptions suivies de ratures ou de repentirs, ou n'introduisent sans rien poser une suite de prétéritives qui soumettent le dit à la réticence du dire. Ainsi déréalisé, le texte jabésien se prête peu à l'interprétation, il s'offre plutôt à une méditation et à une participation (Deleuze dirait : expérimentation), à une réécriture comme lecture. Ce qu'on appelle *la figure* s'y trouvant mosaïquement supplantée par *le visage* au sens lévinasien d'infigurable, au sens lacanien de *réel*, donc d'inaccessible, le récepteur est comme forcé d'entrer dans l'aventure de l'écriture, c'est-à-dire de voyager en compagnie de l'auteur implicite et de ses supôts. Aussi, n'est-ce point gratuitement que nous avons tant de fois avancé que, au cœur de la démarche de Jabès se dresse le voyage : voyage historique de l'humanité en marche et dont le peuple juif est l'emblème ; voyage métaphysique dont le livre et toute a-subjectivité écrivante narrent les péripiéties.

Nous nous remettons pour finir à l'autorité de Adolfo Fernandez Zoila qui intitule un chapitre de son ouvrage consacré à l'art de Jabès, *Diaspora des mots*. Il y est question d'un « parcours nomade, décentré », effectué sous le simulacre d'un tour de soi, d'un tour de la judéité et de sa

métaphore qu'est le monde, à travers les lettres, la graphie, l'ajustement du ton, le questionnement, un questionnement qui évidemment met au premier plan le paradigme juif. Le livre comme lieu sans lieu de l'utopie et de l'inachevable vient se placer au centre de ce paradigme, avec une tonalité souvent mallarméenne mais soustraite de l'esthétisme et de la rationalité occidentale en proie à elle-même, dénuée aussi du quasi-désespoir kierkegaardien. Chez Edmond Jabès, sa majesté le livre est plus incarnée, son impasse (le « pas non passé ») est celui de l'histoire encore à faire parce qu'inachevée et mal faite. Les mots de l'histoire sont coupables de l'impotence du narrer, de la tentative apparemment trop audacieuse de dire l'être. Il faut donc (sou) mettre les mots à la question, les forcer inquisitoirement à formuler la question de la question. Il se pratique de la torture dans les déplacements et quêtes de l'écriture chez Jabès. Il se pratique aussi une compulsion à répétition. Parce que, au fond, demeure inguérissable une plaie toujours ouverte : Auschwitz. La métaphore du livre circule aux bords de ce trou noir. Matériellement, qu'est-ce qu'un livre sinon une circulation incessante entre des limites toujours violées ? En d'autres termes : des couvertures, des chapitres ou scènes ou poèmes, des pages, des paragraphes ou des strophes, des lignes, des mots, des syllabes, des lettres, des silences persécuteurs, une tentative toujours reprise de concilier des unités discontinues et discordantes, étranges et étrangères, de les associer à leur corps défendant, de les faire vivre entre deux morts symboliques. Nous appliquerons volontiers à l'écriture jablesienne cette abolition des oppositions, ces juxtapositions ou superpositions d'antithèses finement analysées par Marc Augé dans certaines narrations de Julien Gracq. En effet, nous avons une fois de plus noté chez les deux écrivains un récurrent déni : pas d'écart entre les contraires, entre la mort et la vie, entre le commencement et la fin, entre le départ et l'arrivée. De là vient peut-être cette définition de l'écriture comme itération de la lettre, comme des adieux toujours repris, comme une renaissance sur l'advenue d'une mort. À l'orée du livre se tiennent toujours, comme il a été dit, les morts de la famille, les morts d'une race, la précarité et la contingence. L'éternel questionnement dérive pour une bonne part du sentiment de l'intraductibilité, de l'irrécupérabilité des corps dans le langage. Le corps de l'œuvre

est d'errance, de cheminements, d'allers et retours, de rencontres, de regards croisés, de mains tendues et serrées ou dédaignées. Et le lire-écrire reste en définitive une activité de conscientisation de l'impossible à dire et à faire. C'est vraiment à l'aporie de la littérature qu'aboutit la réflexion sur l'écriture. La figuration des pages n'est qu'un détour. L'essentiel réside dans le mythe du phénix qui gouverne la démarche jabetesienne : mourir à l'icône pour que vive le dieu du désir.

Nous reviendrons, au moment de conclure la réflexion théorique, sur la question du détour introduite furtivement par Renaud Camus. Auparavant nous ouvrons une parenthèse complémentaire sur l'affinité Blanchot-Jabès et sur le nomadisme.

7 - Maurice Blanchot et Jabès écrivains

C'est du récit *Le Dernier Homme* (Gallimard, 2000) de Maurice Blanchot que nous partirons. L'auteur vient y renforcer une série de considérations de deux de ses écrits : *Le Livre à venir* et *L'Espace littéraire*. La métaphore du feu est prédominante dans son discours, comme s'il vivait obsédé par son autre ouvrage intitulé *La Part du Feu*. Cette métaphore à son tour, connotant le mythe du phénix, pointe aussitôt en direction de l'archétype de l'écriture chez Jabès. La remarque de Marc Augé sur Gracq que nous avons appliquée à Jabès vaut également pour Blanchot. Celui-ci abolit les polarités, le « je » de l'écriture et l'autre semblable fusionnent dans l'incandescence énonciative. Par ce biais se dilue la dialectique de l'ici et de l'ailleurs, de l'intériorité et de l'extériorité. On est tout un chacun l'ombre et la lumière. La face obscure de l'autre est en moi. Sous la tente de l'altérité gîte l'ipséité, les bourreaux s'énamouraient avec les victimes, la duplicité est partout, le multiple du moi est à la fois accueil et refus, don d'hospitalité de l'*hospes* et agression de l'*hostis*, émigration et immigration. Brève illustration dans le dialogue suivant :

- Qu'y a-t-il [...] hors de nous ?
 - Personne
 - Qui est le lointain, et qui est le prochain ?
 - Nous ici et nous là-bas
- (p. 113-114).

Après cette définition du « je », dans un contexte voisin se trouve explicitée à partir du terme « nomade » une métaphore filée de l'écriture : « nomades, nous errons perpétuellement d'univers en univers, et en ce sens la frivolité est ce que nous avons de meilleur, » puisqu'elle maintient en haleine notre quête d'éternité. Cette quête est elle-même la figure de l'interrogation où s'entrelacent le Même, l'Autre, l'Espace-Temps.

Après cette petite parenthèse, nous concluons par la problématique de l'irreprésentation couplée à celle du dit et du dire qui n'ont pas cessé de hanter notre discours sur Edmond Jabès. Nous procéderons par écrivain interposé, c'est-à-dire par la médiation de Renaud Camus (*Éloge du Paraître*. Paris, P.O.L., 2000).

8 - Pour conclure : le détour

« Tout art a pour visée l'au-delà de l'être », affirme Renaud Camus tout au début de son opuscule précédemment mentionné. Nous préférons dire pour notre part, et ce, en accord avec ses propres commentaires, que tout art a pour visée l'au-delà de l'apparaître. Que sous-entendons-nous par là ?

Nous voulons, lui et moi, simplement souligner ce truisme : la surface des êtres et des choses introduit à une réalité à construire. Voilà de quoi éclairer en un énoncé simplet l'abordage littéraire de thèmes sociaux comme migration, hospitalité. La tradition exégétique a bien raison de rappeler sans cesse que la lettre tue l'esprit, que l'impensable du corps peut être à tout le moins déléguer un simulacre ou un strip-tease fallacieux faute de pouvoir être dit. Dans les termes de Renaud Camus, il y a un mauvais paraître, qui usurperait l'endroit de ce dont il serait l'envers, un paraître imposteur ; il y a un bon paraître, qui serait une propédeutique de l'être (*Éloge de paraître*, p. 38-39). Le bon paraître serait constitué de l'ensemble des énoncés qui se donnent comme indices de l'ostension, comme déictiques, comme inducteurs, comme apophantiques ; il se dénoncerait lui-même directement ou indirectement comme faussaire ou comme signifiant en attente, pointerait en lui-même le défaut des langues, évincierait son statut de métalangage dont le langage serait ailleurs. Ce serait comme un étant qui rêve d'être. Son rôle serait de fomenter deleu-

ziennement de la pensée (*Qu'est-ce que la philosophie?* Minuit, 1991). Quand nous lisons par exemple un roman, un conte, un poème, une pièce de théâtre, quand nous regardons une peinture, quand nous écoutons une musique, les sons, les lettres, les formes doivent nous inciter à appliquer le principe fondamental camusien du passage de l'être-moins à l'être-plus (p. 39). Une opération qui se traduit aussi par la traversée « de la lisière de la fluide vérité de chaque jour » vers « le plus de sens et (le) plus de vérité » (Renaud Camus, *opus citatum*, p. 53).

Voilà pourquoi nous avons soutenu que les déplacements dans l'espace et dans le temps, les nœuds de rencontres d'acteurs, les affrontements douloureux ou exaltants, les disjonctions et les rapprochements, dans les textes de Jabès comme dans tout texte poétique digne de ce nom, sont avant tout des phénomènes langagiers, dont les vêtements doivent être arrachés afin que soit mis à nu leur corps de gloire, le style énonciateur de leur métaphysique. Ces textes sont des mots en mouvement, en panne de mouvement ou en transhumance. Ils sont surtout en proie au changement. Chaque changement, dit Renaud Camus, « est un afflux d'être, de réel, de justesse et donc de justice » (p. 50). C'est en ce sens qu'il faut qualifier la grammaire et le lexique d'une langue : ce sont des instruments institutionnels en mal d'être et dont il faut prendre soin. On les appelle improprement des moyens d'expression. Ce sont plutôt, dit Renaud Camus, des « moyens d'être » (p. 60).

Comme nous l'avons dit, c'est en prospectant le champ des études interculturelles au Québec qu'il nous est venue l'idée d'étudier un jour Edmond Jabès. Il nous a paru que cet écrivain pourrait être l'emblème des contacts interculturels bien réussis, parce qu'il portait dans sa personnalité l'ajustement du divers, même au prix d'une certaine déréliction dont il porte témoignage dans ses écrits. Cette éthique de la vie et de l'écriture nous trace une voie : celle de la rencontre et de l'amour, dans le sens qu'attribue à ces notions Robert Misrahi (*Qui est l'autre?* Armand Colin, 1999, chapitre IX, p. 159-190). Nous avons tenu à le signaler, parce que cette éthique est susceptible de conduire, comme l'écriture d'Edmond Jabès, au respect mutuel et à la convivialité entre ethnies, races, individus d'origines diverses, auteurs de projets de cultures différentes.

Œuvres consultées

- CHALIER, Catherine. Lévinas. *L'Utopie de l'Humain*. Paris, Albin Michel, 1993.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. « Traité de nomadologie », chap. 12. In : *Capitalisme et Schizophrénie I* Mille Plateaux. Paris, Minit, 1980. p. 434-527.
- DJARDEM, Fafia. *Quelle identité dans l'exil?* Paris, L'Harmattan, 1997.
- DUPUIS-ELBAZ, Perla. « Fragments ou l'errance de la lettre » (sur Edmond Jabès). In : *Le Discours Psychanalytique*, Année 4, n. 3, sept., 1994, p. 13.
- EAGLESTONE, Robert. *Ethical Criticism. Reading after Lévinas*. Edinburgh University Press, 1997.
- GANDELMAN, Claude. « Écriture et migration ». In : *Athanos*, 4/ 1993, p. 111-114.
- GRINBERG, Léon et Rebecca. *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*. Lyon, Césura Édition, 1986.
- GUGLIELMI, Joseph. *L'Impossible ressemblance*. Paris, Ed. Français Réunis, 1978.
- GUGLIELMI, Joseph. « Edmond Jabès ou la fascination du désert ». In *Critique* N° 296, jan., 1997, p. 32-52.
- JABÈS, Edmond. *Je bâtis ma demeure*. Paris Gallimard, 1975.
- JABÈS, Edmond. *Le Livre du Dialogue*. Paris, Gallimard, 1983.
- JABÈS, Edmond. *Un Étranger avec, sous le bras, un livre*, Paris, Gallimard., 1989.
- JABÈS, Edmond. *Le Livre de l'Hospitalité*. Paris, Gallimard. 1991.
- JABÈS, Edmond. *Le Livre des Limites* (4 vols.) Paris, Gallimard.
- JABÈS, Edmond. *Le Livre des Questions* (7 vols.). Paris, Gallimard.
- JABÈS, Edmond. *Le Livre des ressemblances* (3 vols.). Paris, Gallimard.
- JABÈS, Edmond. *Ça suit son cours*. Montpellier, Fata Morgana, 1975.
- JARRON, Steven (ed.). *Portrait(s) d'Edmond Jabès*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999.
- LARUELLE, François. « Edmond Jabès ou le devenir-juif ». In : *Critique*, N° 385-386, juin / juillet, 1979, p. 572-578.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Cahiers de l'Herne sur Emmanuel Lévinas*. Paris, Bibli-Essais, 1991.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini*. La Haye, M. Nijhoff, 1971.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'Autre homme*. Paris, Biblio-Essais, 1972.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Rio / São Paulo, Record, 2001 [1997]
- MELMAN, Charles, « Pour Jabès ». In : *Le Discours Psychanalytique*, Année 4, n. 3, 1984, p. 7.
- POIRIER, Patrick. « De l'infigurable visage » (sur Lévinas et Blanchot). In : *Études Françaises*, 37,1, 2001, Presses de l'Université de Montréal, p. 99-116.
- RICCEUR, Paul et al. *Répondre d'autrui. Emmanuel Lévinas*. Neuchâtel, À la Baconnière, 1989.

RUE DESCARTES, COHEN-LEVINAS, MARION Jean-Luc, CHALIER, Catherine : « Emmanuel Levinas ». In : *Rue Descartes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

SAINT-GERMAIN, Christian. *Écrire sur la Nuit Blanche : L'éthique du livre chez Emmanuel Lévinas et Edmond Jabès*. Québec, PUQ, 1992.

WINTER, Jean-Pierre, *Le Discours Psychanalytique*, Année 4, N° 3, p. 2-13. In « Rencontre avec Edmond Jabès ».

ZOILA, Adolfo Fernandez. *Le Livre, Recherche autre d'Edmond Jabès*. Paris, Jean-Michel Place, 1979.

ZUMTHOR, Paul. *Écriture et Nomadisme*. Montréal, L'Hexagone, 1990.

III - ÉROS, LE CRI ET L'ANAPHORE : UNE LECTURE DE « SIGNAUX POUR LES VOYANTS » DE GILLES HÉNAULT

À Gilberto Mendonça Telles,
poète, professeur, critique littéraire et diplomate.

1 - Une rhétorique du cri

La composition par anaphores, par reprises, échos et refrains qui caractérisent *Signaux pour les voyants* (1972) de Gilles Hénault se comprend mieux à la lumière des concepts ou des règles plus ou moins conscientes selon lesquelles un imaginaire érotique ordonne l'œuvre au niveau profond. Ceci se traduit au niveau de la manifestation par ce qui nous semble être une rhétorique du cri. Reprenons la question à son début, un début mythique tel que le donne à lire le premier recueil de poèmes de Gilles Hénault, *L'Invention de la roue* (1941). Depuis cette « inconnnaissance » dans laquelle l'Arbre de la Science a ironiquement plongé l'humanité, le langage se révèle impuissant à traduire l'expérience humaine. L'expérience d'un vieillard, symbole de celui qui a le plus à dire, ne serait transmissible, par hypothèse, qu'à celui qui serait « pareil à lui » (« Allégories I » 27). Or, la nature ne fabrique pas deux fois le même être. Parler est donc une entreprise vaine. Jamais l'être ne rejoint l'Être. L'expérience reste prisonnière de sa facticité : « ce sont toujours les mots qui nous trompent et transmuient tout en fausse monnaie. La vie complexe et unifiée se brouille dès qu'elle se mire au miroir du langage » (« Allégories IV » 33). C'est pourquoi le poète, au langage préfère le chant, au discontinu et à la successivité du discours préfère l'instantanéité « d'une seule émission de voix » (*Ibidem*). Le chant, qui se définit ici comme émission

unique de voix, s'appelle « Vie. » La femme, ou plutôt le féminin, est bien des fois promesse de vie totale dans l'œuvre du poète. Aussi le mot qui exprimerait la grâce du corps féminin est-il un « mot innommable » (« Camarades », 44). Comme l'amour, comme la tendresse, la langue poétique doit être un fleuve qui « coule dans la plaine où s'abreuvent les peuples, » non un glacier (« Miroir transparent I », 199). Voilà donc le lecteur situé sur l'axe d'une modalité imaginaire où prévalent les schèmes de l'intimité, de la « liquidité, » de la fuite en allée des échos de voix, du lien.

Le langage doit être, en ce temps de baigne, un cri ; les poèmes doivent être des « cris qui sourdent des rochers du silence » (« Bordeaux-sur-Bagne I », 45). Il ne faut pas s'exprimer en simples mots ; les mots étant des « cailloux lancés à la mer, » leur trajectoire est indéfinie (*Proses postiches* : « Les insulaires », 80). Le poète a besoin de « mots ailés » qui franchissent l'espace d'un coup d'ailes pour relier les « Îles » que nous sommes. Or « les mots ne sont pas des oiseaux ; et la distance et le vent nous sont ennemis » (*Ibidem*). Force lui est alors de s'exprimer avec les moyens du bord. L'expérience vitale de l'amitié, de la fraternité, de « deux mains réunies »³ (*Ibidem*), il est contraint de la transmettre en « phrases modulées, » avec « la parole humaine, » dont il dit que les mots sont toujours nouveaux chaque fois qu'on les profère. Le moyen de surmonter ce dilemme : parler et être entendu puisque le langage est à réinventer chaque fois que je parle, et, chaque fois, que, moi parlant, l'autre reçoit les bribes de ce que je profère ?

Gilles Hénault n'entrevoit pas de solution au niveau du langage verbal lui-même. « Les paroles infidèles vont droit au cœur » (« Un homme à la mer I », 115) et creusent une solitude plus profonde que celle dont nous voulions sortir. Aussi est-ce dans le geste (geste des « mains réunies, » geste du « poing levé »), et aussi dans le regard qu'il flaire un langage efficace et réconciliateur. Et surtout dans le cri (« Bestiaire », 129)⁴. Mais le cri n'est pas le propre de l'homme. Les animaux en ont l'apanage ; nous, « nous sommes (plutôt) aphones » (*Ibidem*). Nous le sommes, tant que nous diluons l'expérience en l'ordonnant selon une rhétorique décorative, où « la parole articulée sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux » (*Ibidem*, 130). La parole qui convient au poète-militant est une « parole flux, » « le

cri nu, » sans « arabesques, » sans « fleurs de rhétoriques, » sans apprêt. Les phrases seront un bouillonnement, une effervescence, une marée, quand elles ne sont pas des « mots crachats » (« Bordeaux-sur-Bagne », 45), des mots tombant sur la page pêle-mêle « comme des balles et des cris purs qui transpercent » (« Bestiaire », 130), sans minauderies syntaxiques. Pour mieux aspirer à une remontée vers la source que convoite constamment son âme mélancolique, le poète a vite reconnu (dès son second recueil, *Allégories*) qu'il fallait lutter, être solidaire dans le présent, colmatant la mémoire, réitérant l'instant jusque dans les artifices anaphoriques et paronomasiques du style.

Sous l'éclairage de cet embryon de poésie, examinons maintenant quelques techniques de composition dans *Signaux pour les voyants*, fort de l'espoir d'y voir confirmées les intuitions du niveau de l'imagination créatrice.

2 - L'organisation des poèmes : les débuts

Certes, il arrive assez fréquemment au poète de chercher et de trouver ce qu'il estime être des « cris purs » dans la composition de ces poèmes. En témoignent ces débuts *ex abrupto* où la parole fait explosion comme après une longue incubation :

Camarades

Dans le cœur, qu'avez-vous donc? (« Camarades », 43)

L'enfance-paradis? Non. L'enfance-sortilège? Non. L'enfance fleur? Non. Mais l'enfance-mouche-à-feu noyée dans l'ombre, effrayée par la face féroce... (« Taupinière », 55)

Mais cela ne nous ramène ni à la poésie sonore ni à la glossolalie. Nous demeurons encore dans le règne des mots. Seule la visée de l'imaginaire est préadamique.

Dans un de ces débuts de poèmes, l'expression prend la forme tantôt d'une provocation, tantôt d'une attaque verbale par question et réponse, attaque si prompte que l'interlocuteur pris à parti n'aurait pas eu le temps de réagir. Et l'agresseur (la voix poétique) de dévaler la pente de

la parole sans perdre haleine, d'assommer à coups de mots sans reprendre souffle (cf. la suite de « Taupinière »).

Le deuxième type de début saisissant est l'appel au peuple, le cri hurlé soudain dans la rue par un agitateur populaire :

À bas, À bas
Le virus, le cancer, la fausse monnaie des cris sans défense
À bas, À bas les abats-jours de la mémoire, les faux-cols
(« Assassinat », 166)

Le troisième type de début percutant est le déferlement irréprensible au dehors d'un trop-plein longtemps mal contenu. Alors la parole-action s'inaugure au terme d'un long silence :

Tout Dire
Faire tomber les masques de barbarie. Supprimer du paysage
la dent cariée des ruines
Opposer les paraboles aux paraboles, expliquer la forêt des
symboles... (« No man's land », 127)

Comme on le voit, cette rhétorique de l'impatience ou du « j'n'en peux plus » bouscule les préparatifs syntaxiques. C'est la fuite en avant, constatée auparavant au niveau thématique. Voici une autre façon non moins dynamique de lancer et de relancer le poème, sans que puisse intervenir la mise en place logique de la phrase avant le tiers de la page :

Un seul cri,
grogner, chuintier, miauler, bêler, aboyer, hennir, glapir, siffler,
rugir
Un seul cri

À l'animal que nous sommes sous les déguisements de l'*homo sapiens*, « suffit un seul cri viscéral, une seule expression de tout son être, un seul cri qu'il module selon les méandres de son instinct, les frissons de son poil, l'intensité de sa rage, les fêlures de ses images biologiques, le tremblement de sa peur... » (« Bestiaire », 129)

Le lecteur est ici emporté dans le tourbillon de l'énumération, mais aussi il est ramené à son substrat biologique, en deçà de toute rationalité, pour revivre le mythe de sa genèse, dans l'intimité incubatrice d'une éclosion aurorale.

L'entassement des sensations visuelles qui submergent le poète peut aussi inaugurer le poème, en attendant la phase de rajustement syntaxique :

Visages vrais paysages
Vrais ciels des fronts
Vraies fleurs des joues, vraie terre...
(« Visages sans nom », 63)

Signes, silences, fumées
Songe désert, page blanche
Sphère soudain pleine d'une solitude grumuleuse...
(« Sémaphore II », 150)

Nuage Neige Nuit
le mot naître gèle dans la bouche...
(« Sémaphore IX », 159)

Certains débuts sont des exclamations, des espèces de bouffées d'humeur d'un être agacé, soliloquant à haute voix, et dont ronronne le ton grondeur :

Ah! Quel charivari
Quel langage, quelle étoile tombée
(« Un homme à la mer », 116)

Ce peut être une fusée de joie au milieu de l'extase :
Vivre nu sur les plages du temps
Et que s'écoule inlassablement le sable au sablier de la mer
(« Vivre Nu » 74)

D'autres fois, le poète gouverne carrément et tout droit la barque du poème vers les rivages du désenchantement sans que nous, les passagers, nous puissions élever de protestation :

J'en ai assez des équilibres de la vie sur
fil de fer de la main éclatée en étoile
sanglante pleine de larmes, de paroles acérées,
de souvenirs brisés
J'en ai assez du visage vide...
(« Le spectacle continue » 172)

Comme on vient de le voir, et comme on pourrait le voir en maints autres endroits, la poésie est ici un cri, mais un cri conquis par une âme qui gicle, ou plutôt l'éruption d'un volcan interne, l'éclatement de la valve de sécurité. Elle naît d'une action irrépressible, d'un insupportable enfer intérieur, de cet intolérable qui sert de tremplin à la création selon Deleuze. Il s'agit d'un cri incapable d'être tu, distorsion de tout schème de l'intimité. « L'envahissement » du dedans et son éruption au dehors se remarquent surtout par les innombrables propositions ou phrases nominales, par le nombre incalculable de formes parataxiques ou énumératives que nous avons recensées dans *Signaux pour les voyants*. L'accumulation d'images hétéroclites qui s'imposent, dirait-on, au poète, ou qui lui semblent toutes trop importantes pour être sacrifiées (sinon la vie s'arrête). Tel est le levier de sa rhétorique. La rhétorique du cri devient alors la rhétorique du « j'embrasse tout, » rhétorique de l'impulsion irrésistible à dire le plus dans le minimum d'espace et de temps. Pour s'en convaincre, observons sur le plan de la forme-sens ce passage de prose poétique :

Dans ces moments de défaillance, de débilité extrême de l'être, il faut convoquer le présent le plus immédiat, le plus sensible, le plus concret : un beau caillou, une vache dans un champ, la silhouette d'une femme qui passe, une aquarelle, un enfant qui s'amuse avec un ballon, ou presque rien, le reflet polychrome du pétrole sur l'eau. (« Remède contre le suicide », 51)

On s'aperçoit ici de la volonté de mise en conjonction du divers par le poète, de son arraisonnement des êtres et des choses pour dominer le temps et la mort, une caractéristique bien connue de la troisième modalité de l'Imaginaire, telle que l'a établie Jean Burgos (*Vers une poétique de l'imaginaire*, 1982).

3 - Les « corps » de poèmes

Quand on observe ce qui se passe à l'intérieur des poèmes, ce qui frappe est non pas la rupture – ce qui nous aurait ramené au régime diurne ou schizophrénique de l'imaginaire – mais le mouvement de lave ininterrompu, appuyé par l'anaphore ou l'apostrophe. La phrase-strophe n'est pas très rare chez ce poète. On comprend alors qu'il ait délaissé les artifices de la ponctuation, du vers, des formes classiquement reçues, pour adopter la liberté des proses poétiques (*Allégories, Proses postiches, Voyage au pays de mémoire*). Sauf quatre à six poèmes où l'inspiration semble se condenser en strophes d'ailleurs hétérométriques (entre autres : « Notre jeunesse, » « Fraternel, » « Amazone, » « À la mémoire de Paul Éluard »), la disposition graphique est plutôt celle d'une « prose postiche, » de la composition par masse, avec des ponctuations aussi irrégulières qu'aberrantes. Jugeons sur pièces. Prenons par exemple le poème « Engueulade » (p. 52-54). Il débute *ex abrupto* et sans insipide organisation syntaxique :

Ni vu ni connu
Le mirage de la bêtise
Parfaitement.

Puis viennent des propositions relatives ou participiales fonctionnant en indépendantes avec de fausses pauses et une disposition graphique en escalier inversé :

Les fusées qui ne partent qu'une fois
...
La foule des hommes
ballottant la foule microbienne
s'échangeant les fièvres paludéennes
les exotiques véroles qui terrassèrent Bonaparte à Saint-Jean
d'Acre.

La disposition en escalier (ou en cascade) est bel et bien à l'instar du « dévalement » syntaxique. Une ou deux autres phrases de même acabit (une ou deux suivant l'interprétation que l'on fait des fausses ponctuations) explosent dans le contexte immédiat ; mais il n'y a toujours pas de verbe au mode personnel. La logique grammaticale et la raison ne sont

pas invitées aux comices poétiques. Le sentiment d'exaspération du poète se donne libre carrière. Seules importent les bouffées d'humeur, l'énumération qui arrive à propos :

Tous les virus : ceux de la haine, ceux de l'amour ceux du bonheur.
Jamais vus au microscope et proliférant comme la frayeur atomique.

La première partie d'« Engueulade » a pour vertèbres deux séries anaphoriques. Il serait trop long de citer, j'en présente seulement le moule :

LES fusées...
LES désirs...
LES villes...
LES hommes...
IL Y A ceux QUI...
IL Y A LES uns QUI... IL Y A LES forts QUI...
IL Y A LES macérés dans la crainte

Le dernier trait de composition est ici le refrain. Quatre fois, à lui tout seul, l'adverbe « parfaitement » occupe une ligne, suivi d'un point (p. 52). Détermination et ironie superbes d'un sujet d'énonciation qui à aucun moment ne se nomme.

L'inspection de la deuxième partie révèle une composition beaucoup plus tourmentée : 1. début sur le ton insidieux du conte (« Il était une fois un bonheur de sous-bois »); 2. reprise, parenthèse, chiasme (« monstrueux bonheur seule herbe vénéneuse / Bonheur vert, vert tendresse »); 3. reprise et litanie combinées (« Romantisme à cou de girafe / Romantisme à pleurs de crocodile / Romantisme à chatteries de chatte / Romantisme à bras d'idole hindoue »); 4. refrains entrelacés (« Nu-guerriers ennemis / Ô mes amis / ... / Courriers ennemis / Ô mes amis / ... / Nu-guerriers ennemis / Ô mes amis »); et 5. apostrophes, propositions participes, optatives; multiplication des propositions sentencieuses du genre « Les mystiques sont des voyageurs sans gourde ». La fin de tout le poème, un peu à l'impromptu, renoue avec le ton désemparé et accusateur

du début de la première partie : « Vos balles multiplient mon atroce nudité d'homme enfin démasqué. »

« D'homme enfin démasqué, » par la disposition graphique omise ici, rappelle la démarche du rejet dans le vers romantique. Notons en outre la disposition en escalier dans :

Monstrueux romantisme
broutant les vertes espérances
des cœurs adolescentes.

« Engueulade » est réellement une algarade séduisante, par sa structure à la fois complexe, anaphorique, énumérative, en « différence et répétition ». Le tour de force que ce poème accomplit très caractéristique de la seconde « manière » du poète, est de savoir retenir l'attention sans les béquilles d'aucun verbe à un mode personnel le long d'une strophe de vingt-neuf lignes, puis d'une séquence de quatorze lignes, indice à peu près sûr d'une volonté de « rassembler, » d'un imaginaire qui tient ses assises en ce microcosme qu'est l'univers de la page, terrain de lutte du poète.

Le rythme anaphorique et les mouvements de reprise sont aussi les axes de composition de « Dame de vieil âge. »⁵ C'est un contrepoint à trois parties. Après avoir épuisé les possibilités expressives de la reprise, / Dame au regard / regard perdu / regard perdu /, le poète-compositeur introduit une suite anaphorique presque litannique pour maintenir l'envoûtement :

VOS AGES successifs
VOS AGES révolus
VOS AGES engloutis
VOS AGES éployés
VOS AGES revenus...

Intervient un peu plus loin la fameuse suite disposée en escalier que nous avons déjà présentée :

Et tout ce qui fut vous, votre sein
tout ce qui fut doux, votre main,
tout ce qui fut fou, votre serein

couronnée par une nouvelle « reprise » en guise de refrain :
Regard de [...]
perdu, votre regard perdu... (p. 70)

D'un côté cette rhétorique est vraiment un corps à corps érotique, une véhémence protestation contre le pas de tortue de l'énoncé et contre l'évanescence du langage. Elle obéit à un imaginaire de la permanence, de la demeure, du séjour ici. De l'autre, l'impatience de dire le plus longtemps possible trahit une secrète méfiance de la parole, de sa substance déliquescence, et aussi une peur de la stérilité du silence. Il faut relire « Bestiaire » à ce sujet.

Et pourtant, attitude paradoxale, l'auteur semble affectionner l'usage de la parenthèse et des tirets. Apparemment le tiret, la parenthèse bloquent la spontanéité du jeu, soit pour émettre sur le déjà dit un jugement de valeur, soit pour communiquer une impression adventice qu'on ne peut remettre. Observons « Saisons II » (p. 181) :

Mon tremblement de cœur
Mon séisme mon volcan portatif
Mon raz-de-marée mon écueil à fleur de peau
Ma planète perdue – le plus proche des astres
Désastre, désastre
Ma fin du monde.

Voici une phrase-strophe réduite à l'extrême simplicité syntaxique de l'appellation. Contrairement à toute attente, les tirets isolent à peine « le plus proche des astres » dans la continuité du vertigineux flot anaphorique répétitif (Mon / Ma). L'insertion n'est pas un arrêt. Ces tirets servent même à produire un haut degré d'intensité émotionnelle. De plus, le procédé de l'écho réinsère dans la ronde du discours le signifiant anagrammatique / dezastr / :

le plus proche DES ASTRES
DESASTRE, DESASTRE
Ma fin du monde

Ailleurs, dans « Portrait d'une balinaise » (p. 72) ⁶, le tiret assure la clôture de la phrase sur un mot fort, magie, lequel est la réplique, brève mais accentuée, de l'idée de départ (« Cœur des sources du songe »). Jeu sur l'intensité, le tiret ne stoppe pas l'élan du message. D'ailleurs, arrêter le temps, en épouser le cours jusqu'au vertige, c'est du pareil au même.

Si les tirets ne bloquent pas le mouvement poétique chez Gilles Hénault, quoi donc permettrait à l'esprit du lecteur de bâiller au milieu de la lecture d'une séquence? En tout cas, pas la ponctuation, là où elle existe. Nous en avons vu de fausses dans « Engueulade » (de faux points). Or, elles sont légion dans cette astucieuse rhétorique de l'échec au temps. La ponctuation est ici une concession à la tradition. Mais l'auteur semble répugner à ce qu'elle accroche l'œil sur la page. La vie doit y couler sans contrainte... Aussi la reprise emporte-t-elle dans son dynamisme les virgules décoratives :

Étrange, étrange étranger (136)
Une dalle [...]
Une dalle d'aube se lève (159)

Serait-ce alors l'usage des subordonnants? Il existe en effet un usage un peu appuyé des subordonnants, un zest de « logicité » ça et là, dans quelques poèmes. Mais telle n'est pas la dominante de ces recueils en vers libérés ou en prose. Ils reposent plutôt, avons-nous dit, sur la composition par accumulation (« Taupinière », p. 53), par amplification (récitatif de « La Chanson du grand échanson », p. 68-69), par notations impressives décousues (« Feu sur la bête angoisse », p. 172), par antithèse (« Le Temps des illusions », p. 178; « Le Voyageur », p. 87). En outre, on s'aperçoit que Gilles Hénault utilise toutes les formes du lyrisme traditionnel : chansons de ronde, fable, poésie épique, poésie amoureuse, poésie au ton prophétique, harangue, berceuse, salutation, invocation, malédiction; le memento, la litanie, etc. Les poèmes en prose adoptent volontiers la forme

circulaire des rondels (« Allégories II, » « Créole, » « Le Jeu de l'amour ») avec des strophes presque égales coupées par une phrase-refrain. Reconnaissons cependant qu'il existe chez le poète des « signaux » une veine didactique, dont le ton rappelle volontiers le style sentencieux des moralistes (« Allégories »). Mais la prose y reste décantée et alerte.

4 - Les fins de poèmes. Conclusion

Nous avons constaté que la plupart des meilleurs poèmes sont organisés en un motif initial, suivi d'un ou plusieurs troncs anaphoriques segmentés par des refrains couronnés d'un « finale » d'habitude en distique ou phrase-clef. Le distique (ou la phrase) est généralement détaché du « corps » du poème, et son sens est un bouquet « d'impressions » qui frisent parfois l'explicitation d'une philosophie personnelle :

Le monde se retire comme la marée
À mesure qu'on pense plus et qu'on voit moins (« Enfance »,
107)

On marche sans le savoir
La seule main du vent sur les tempes (« Gaspésie », 11)

Et pourtant si je te disais que nos vies convergentes
se jettent dans la mer, tu ne me croirais pas (« Nova », 145)

Assez souvent, l'expression en raccourci, l'expression-synthèse qui constitue le final est incorporée dans le poème :

C'est la garce de vie qui improvise
(« Le Spectacle continue », 173)

Et danse la libération de l'homme
Dont le ventre affamé n'a point d'oreilles
(« L'amour kaléidoscope », 185)

Seul l'amour fait tourner sur ses gongs
Le miroir du regard
(« Miroir transparent II », 200)⁷

Que conclure sinon que, sous la diversité, le raccourci ou le baroquisme des formes, cet art est assurément un art contrôlé, à la hauteur des schèmes de l'imaginaire qui lui impriment son mouvement, un mouvement qui est un coup de corne contre le temps, contre l'instant fugace, un coude à coude avec autrui, un corps à corps avec les mots, avec l'amour? Jaillissant de l'espace mythique et y retournant par le biais de l'imaginaire du liage, l'art de Gilles Hénault nous semble à la fois libéré des contraintes et concerté. Dans le dosage des libertés apparentes et des contraintes partout présentes, partout assumées, réside sans doute le trait le plus original d'une poésie d'intellectuel tourné vers le peuple. Cette poésie, délectation esthétique, appel à l'action, est un des beaux témoignages de la littérature québécoise d'après 1940. Dommage qu'elle ne soit pas mieux connue hors du Québec?⁸ Pourtant elle est toute proche de la chanson, comme celle d'Éluard et d'Aragon, et également proche de la peinture et de l'épistémologie de savoirs divers. Commençons, donc, amis lecteurs, à la mettre en mouvement. Il y va de la naissance de nouveaux songes, de nouveaux cieus, d'une nouvelle terre-patrie, celle du Québec français peut-être...

Notes

1. *Signaux pour les Voyants* est un livre comprenant plusieurs recueils de poèmes rédigés par Gilles Hénault de 1941 à 1962. Toutes les citations de notre texte sont tirées de ce volume publié aux Éditions de L'Hexagone, Montréal.
2. « Portrait d'une balinaise », p. 72, « Vivre nu », p. 74; « Chanson des mégots », p. 108; « Créole », p. 141; « Tu m'exorcises », p. 182; « L'amour kaléidoscope », p. 184.
3. Ce sont autant d'expressions d'un imaginaire du lien et surtout de la réconciliation, et qui nous font passer de la deuxième modalité de l'imagination créatrice du refuge au schème associatif et synchrétique de la troisième modalité. Consulter à ce sujet Burgos, 1982.
4. Voir les observations de Pierre Van den Heuvel, 1985; Monique Plaza, 1986; et Michel Seuphor, 1965.
5. Voir pour de très saisissantes formes de reprises et de litanie, entre autres, « Les Grands Sacristains » (57-58), 4^e et 6^e strophes.
6. Voir, pour d'autres tirets à intensité émotive, les pages 181, 143 et 63. Pour

l'analyse des refrains, consulter les pages 52, 53, 141, 143, 144, 189 de *Signaux pour les voyants*.

7. Pour l'appréciation d'autres « finales », veuillez consulter les pages 29, 34, 35, 83, 105, 106, 140, 149, 150, 171, 180, 181, 188, 198.

8. Pourtant il existe, entre autres, une assez belle introduction critique à Gilles Hénault par Guy Corriveau (1978), flanquée d'une excellente bibliographie et de repères biographiques (139-162).

Principales œuvres citées

BURGOS, Jean. *Vers une poésie de l'imaginaire*. Paris : Seuil, 1982.

CORRIVEAU, Guy. *Lecture de Sémaphore*. Montréal : PU de Montréal, 1978.

HÉNAULT, Gilles. *Signaux pour les Voyants*. Montréal : Les Éditions de l'Hexagone, 1972.

PLAZA, Monique. *Le Langage de la Folie*. Paris : P.U.F., 1986.

SEUPHOR, Michel. *Le Style et le Cri*. Paris : Seuil, 1965.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, Mot, Silence*. Paris : José Corti, 1985.