

Qui a peur du pygargue roux?

Gilles Marcotte

Volume 14, numéro 6 (84), décembre 1972

L'écriture et l'errance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30589ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1972). Qui a peur du pygargue roux? *Liberté*, 14(6), 94–115.

Qui a peur du pygargue roux ?

L'étonnant, somme toute, c'est qu'on écrive encore. Je ne parle pas de ce qui s'écrit dans les journaux, ou dans les magazines, ou dans les essais, ou encore de cette littérature alimentaire qui meuble les heures creuses et pour laquelle je n'ai aucun mépris, je m'empresse de l'ajouter : elle remplit sa fonction avec une honnêteté qu'on trouve parfois difficilement dans les oeuvres dites littéraires. Je parle de cette écriture qui semble n'avoir pour but qu'elle-même, pour loi que son propre mouvement, pour fin que la satisfaction d'un désir qu'elle-même crée. Qui ne dit rien qui n'ait été dit cent et mille fois. Etrange passion, en vérité, et que notre siècle aurait tous les droits, semble-t-il, de considérer comme une maladie. N'est-ce pas ainsi d'ailleurs qu'en parlent quelques-uns des plus brillants esprits de ce temps, de ceux mêmes qui font oeuvre à l'intérieur de la littérature ? Maurice Blanchot, disant de la littérature qu'elle est la dernière image de l'absolu, et en même temps qu'elle en désigne le vide, qu'elle en récite interminablement la vanité ; Marthe Robert, soulignant à juste titre que si l'on veut purger le récit de ses enchantements, au sens donquichottesque — et n'est-ce pas ce que veut faire l'analyse moderne, depuis Freud et Marx ? —, on supprime la raison d'être de la littérature ; le groupe *Tel Quel*, comme un seul homme, proposant de mettre fin au règne de la littérature, par des moyens tirés de la littérature elle-même. Je ne cite pas tout le monde ; les attaques — ou, comme dirait Nathalie Sarraute, les soupçons — viennent de tous côtés. et

empruntent les formes les plus diverses. Si l'écriture est une passion, et que de cette passion on peut guérir, l'écrivain est-il autre chose qu'un névrosé qui s'ignore, le porteur d'un virus d'autant plus dangereux qu'il s'autorise d'une longue et prestigieuse tradition ? La phrase de Novalis qui est inscrite au programme de cette rencontre : « Parler pour parler, c'est la formule de délivrance », paraît n'avoir que peu de poids auprès de la formidable artillerie de doutes qui assaille, aujourd'hui, l'écriture.

Sans doute, il n'en a pas toujours été ainsi. Il fut un temps, il y eut des époques — toutes, peut-être, sauf la nôtre — où l'écrivain n'avait pas à s'interroger sur l'écriture ; il ne pensait même pas à l'écriture comme telle, mais seulement à sa bonne utilisation. On n'imagine pas Voltaire faisant retour sur lui-même, sur lui-même en tant qu'écrivain, alors qu'il écrivait *Candide* ; ni Jean-Jacques Rousseau, si prodigue en écritures de toutes sortes, mais qui écrit comme il marche, dont les textes sont des actes à peine différents des autres activités de sa vie quotidienne, jardinage ou herborisation. (Cela est trop simple, et l'on sait aujourd'hui à quel point la passion d'écriture consuma l'existence de Jean-Jacques, mais je m'en tiens à l'interprétation que la société d'alors, et l'écrivain lui-même, donnaient plus ou moins consciemment de son activité littéraire.) Au dix-neuvième siècle, le romantisme se livre à une incroyable boulimie de parole, mêle tous les langages, passe du poétique au politique avec un naturel parfait, manifeste une confiance éperdue dans les pouvoirs de la littérature ; la prodigieuse abondance d'un Balzac, la rapidité d'un Stendhal, paraissent, de même, ignorer la distance critique entre l'écriture et le vécu. La distance se révèle dans la deuxième partie du siècle, et je n'ai fait ce bref détour historique que pour arriver à un écrivain, à un texte, qui posent de façon exemplaire la question de l'écriture — telle, en somme, que nous la posons encore aujourd'hui. Je veux parler d'Isidore Ducasse, comte (faux) de Lautréamont, et d'un texte qui se trouve au début du deuxième *Chant de Maldoror*. Ce texte, Lautréamont l'écrit après la publication du premier *Chant*, et il demande : « Où est-il passé ce premier chant de

Maldoror » — non sans raison, car il est tombé dans un silence à peu près total. Il ne lui a valu qu'une brève note critique dans une petite revue, *Jeunesse*, dont les directeurs sont peut-être de ses amis. En 1868 ou 1869, Lautréamont se remet au travail — au travail qui le conduira d'une traite jusqu'à la fin des *Chants*. Mais voici qu'il se découvre incapable d'écrire. « Je saisis, dit-il, la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. » Je n'insiste pas sur l'aspect théâtral du texte, sur la très voyante figuration romantique dans laquelle se présente cet aveu d'impuissance, et qui pourrait, à la première lecture, nous faire douter de sa sincérité ; j'y reviendrai tout à l'heure. Je souligne la date : 1869, parce qu'elle permet d'apercevoir des rencontres significatives. A la même époque, un autre jeune, très jeune écrivain, qui s'appelle Arthur Rimbaud, brûle les premières étapes de sa carrière littéraire, et quelques années plus tard il s'enfoncera dans un silence qui pose les questions les plus gênantes à ses commentateurs. Un autre écrivain encore, Stéphane Mallarmé — qui n'a jamais eu l'écriture facile, sauf peut-être dans ses chroniques de mode, et encore on imagine difficilement que le magazine *Elle* en publierait de semblables ! — s'avance à pas comptés, avec la plus sévère détermination, vers la période de son existence où la littérature ne se manifesterait plus que par des pièces de circonstance : l'écriture, la véritable écriture, se réfugiant dans l'impossible projet du Livre. Ainsi, chez trois des plus grands écrivains de l'époque, voici l'écriture qui se refuse le certificat de bonne foi et met en question la validité de ses rapports avec le monde. Le « cas Lautréamont » me paraît, à cet égard, particulièrement fascinant. Rimbaud et Mallarmé sont des écrivains, au sens fort ; je veux dire qu'ils sont évidemment du métier, de la maison ; ce sont des orfèvres, des magiciens du verbe, et reconnus comme tels par leurs pairs. Lautréamont, non : il est celui qui commence d'écrire, et ne fait toujours que commencer d'écrire. Les surréalistes n'ont pas eu tort de voir en lui une sorte de monstre qui échappait à ce qu'en eux-mêmes

ils détestaient le plus : la Littérature. La littérature est présente, voire même excessivement visible, dans les *Chants de Maldoror*, mais parce qu'elle est empruntée, violée, plagiée. Lautréamont, comte faux, est également le faux écrivain, celui qui ne nous offre jamais le confort d'une réussite continue, d'un charme suivi. Il frappe à la porte de la littérature, et en même temps il la refuse, et elle le refuse. Aussi bien proteste-t-il avec la dernière véhémence quand, au début du deuxième *Chant*, alors qu'il caresse encore, malgré son insuccès, l'espoir d'une carrière d'écrivain, il rencontre cette impossibilité d'écrire. « Cependant, clame-t-il, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la plume reste inerte !... » Cette crise de l'écriture, Lautréamont ne peut la dénouer que par l'écriture. Il invente un orage très romantique au sein duquel, encore une fois, il se mesurera avec le Tout-Puissant — image sublimée de ce que Bachelard a appelé la « censure rhétorique ». « Tenez, dit-il, voyez, à travers les campagnes, l'éclair qui brille au loin. L'orage parcourt l'espace. Il pleut... Il pleut toujours... Comme il pleut !... La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entrouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. Pauvre jeune homme ! ton visage était déjà assez maquillé par des rides précoces de la difformité de naissance, pour ne pas avoir besoin, en outre, de cette longue cicatrice sulfureuse ! (Je viens de supposer que la blessure est guérie, ce qui n'arrivera pas de sitôt.) Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée ? Mais, cet orage ne m'a pas causé la crainte. Que m'importerait une légion d'orages ! Ces agents de la police céleste accomplissent avec zèle leur pénible devoir, si j'en juge sommairement par mon front blessé. Je n'ai pas à remercier le Tout-Puissant de son adresse remarquable ; il a envoyé la foudre de manière à couper précisément mon visage en deux, à partir du front, endroit où la blessure a été le plus dangereuse ; qu'un autre le

félicite ! Mais, les orages attaquent quelqu'un de plus fort qu'eux. Ainsi donc, horrible Eternel, à la figure de vipère . . . » Fin de la citation, et ainsi de suite. Rien de plus logique. du point de vue littéraire, que ce raisonnement de Lautréamont : si, en effet, selon le cliché consacré par des siècles de littérature, l'inspiration — la permission d'écrire — vient d'en haut, l'interdit ne peut venir également que de là. Blessé par la foudre, Maldoror perdra « une coupe de sang » et, ayant ainsi payé le tribut au Céleste Bandit, défrayé le coût du billet d'entrée dans la salle des merveilles, il pourra continuer d'écrire ses *Chants*.

Rien, donc, n'est à la fois plus littéraire, et plus éloigné de la bonne conscience littéraire, que ce texte. S'il était besoin d'une autre preuve, on pourrait parler du « pygargue roux ». Le pygargue, nous dit l'annotateur de l'édition de la *Pléiade*, Pierre-Olivier Walzer, est « un grand rapace diurne de la famille des aigles. Buffon en distingue trois espèces, le grand pygargue, le petite pygargue et le pygargue à tête blanche ». Mais le « pygargue roux » n'est pas signalé par les naturalistes. Il n'appartient qu'à la littérature ; il vient tout droit de la ménagerie du père Hugo :

Les feux, la louche orfraie, et le pygargue roux,
L'âpre vautour, les milans, féroces hirondelles,
Volent droit aux charniers . . .

Ainsi tout ou presque, chez Lautréamont, vient d'ailleurs — d'un ailleurs littéraire. Plus que tout autre il a joué le jeu de la littérature, il s'est revêtu de ses brillants oripeaux ; et par là même il la jouait dans un autre sens, c'est-à-dire qu'il la déjouait. Une telle ambiguïté nous amène évidemment à considérer d'un oeil très soupçonneux les raisons que se donne Lautréamont pour continuer d'écrire. « Cependant, dit-il, j'ai *besoin* d'écrire . . . je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le *droit*, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle . . . » Le *besoin*, justification psychologique ; le *droit*, justification sociale. A-t-on invoqué d'autres raisons, depuis deux siècles, pour justifier l'activité de l'écrivain ? Mais ces raisons viennent de la littérature, et comme la

littérature, sont ici empruntées, jouées, dénoncées. Ecrire — de cette plume arrachée « aux ailes de quelque pygargue roux » —, pourquoi, et pour quoi faire ? Par besoin, pour s'épancher, s'exprimer, se guérir ? Isidore Ducasse, dans *Poésie I*, dénoncera cette « convention peu tacite entre l'auteur et le lecteur, par laquelle le premier s'intitule malade, et accepte le second comme garde-malade ». Pour exercer un droit, satisfaire à quelque « loi naturelle » ? Mais cette loi n'est pas plus naturelle que le « pygargue roux ». Pour être fidèle à l'inspiration, à certaine voix d'en haut ? Mais l'inspiration n'est pas plus sacrée que l'interdiction. Tout ce qui est littérature, tout ce qui est écriture littéraire, peut se retourner comme un gant : ce sera la leçon des *Poésies*, où Lautréamont s'amusera à insérer des négations dans les pensées de Pascal et de Vauvenargues. On y lira, aussi bien, quelques phrases sèches qui sonnent le glas du *besoin* et du *droit* d'écrire : « Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous. » — « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. » — « Il faut que la critique attaque la forme, jamais le fond de vos idées, de vos phrases. Arrangez-vous. »



« Arrangez-vous », dit Lautréamont. Ce n'est pas si facile. Ce n'est peut-être pas souhaitable dans tous les sens. Nous en connaissons, qui se sont arrangés : ils jouent le jeu froid des structures, biffant d'un trait de plume le récit dans le roman, l'image et le symbole dans le poème, et rien de ce qu'ils écrivent ne permettra de les prendre au piège de la référence et de l'émotion. Sont-ils les véritables héritiers de Lautréamont — ceux qui ont vraiment pris acte de sa ravageuse démonstration ? Ou bien trouverons-nous plutôt la suite, par exemple dans les sagas verbales d'un Réjean Ducharme, où le désir de parole persiste à se frayer un chemin parmi les contradictions de la littérature ? Privée de ses justifications habituelles, l'écriture deviendra-t-elle simple critique d'elle-même, l'arme de sa propre disparition, ou bien plutôt acceptera-t-elle d'être,

au milieu des entreprises humaines, la plus fragile des aventures, celle que Georges Bataille définit par le gaspillage et la dilapidation ? Ces deux conceptions de la pratique littéraire sont aussi proches, et aussi éloignées l'une de l'autre, que l'envers et l'endroit d'une médaille. Elles sous-entendent, à partir d'un semblable rejet de la littérature comme *besoin* et comme *droit*, des visions radicalement différentes des relations entre l'écriture et le politique, et du politique lui-même, entendu au sens le plus large. D'un côté, la transformation des rapports de production par l'élimination de la fonction référentielle du discours littéraire (la référence étant considérée comme la reconnaissance d'un Fondateur de la parole) de l'autre, l'écriture conçue comme négation, comme antithèse, comme *à-côté* de toute finalité sociale, économique, politique. Dans la belle lettre qu'il écrivait en 1950 au poète René Char, en réponse à une enquête intitulée : « Y a-t-il des incompatibilités ? », Georges Bataille écrivait : « ... L'esprit de la littérature est toujours, que l'écrivain le veuille ou non, du côté du gaspillage, de l'absence de but défini, de la passion qui ronge sans autre fin qu'elle-même, sans autre fin que de ronger. Toute société devant être dirigée dans le sens de l'utilité, la littérature, à moins d'être envisagée, par indulgence, comme une détente mineure, est toujours à l'opposé de cette direction. » Bataille refuse ici de considérer la possibilité qu'une autre société puisse naître, dans laquelle la littérature aurait une fonction différente de celle qu'il vient de définir. D'ailleurs son vocabulaire contient un mot dont les progressismes de toute tendance s'accommodent mal, parce qu'il a très évidemment une saveur essentialiste, le mot *toujours*. « Ce que je suis, écrit encore Bataille, ce que sont mes semblables dans le monde où nous sommes, il me semble honnête d'affirmer rigoureusement que je n'en puis rien savoir : apparence impénétrable, piètre lumière vacillant dans une nuit sans bornes concevables, qui entoure de tous côtés. Je me tiens, dans mon impuissance étonnée, à une corde. Je ne sais si j'aime la nuit, cela se peut, car la fragile beauté humaine ne m'émeut jusqu'au malaise, qu'à savoir insondable la nuit d'où elle vient, où elle va. Mais *j'aime* la figure lointaine que les hommes

ont tracée et ne cessent de laisser d'eux-mêmes dans ces ténèbres ! Elle me ravit et je l'aime et cela me fait mal souvent de trop l'aimer : encore dans ses misères, ses sottises et ses crimes, l'humanité sordide ou tendre, toujours *égarée*, me semble un défi enivrant. Ce n'est pas Shakespeare, c'est *Elle*, qui eut ces cris pour se déchirer, n'importe si sans fin *Elle* trahit ce qu'elle est, qui l'excède. *Elle* est la plus *émouvante* dans la platitude, quand la nuit se fait plus sale, quand l'horreur de la nuit change les êtres en un vaste rebut. » (*Elle* : écriture, littérature.) Ce texte, où l'écriture de la passion se confond à la passion de l'écriture, est une belle proie pour analystes et critiques en tous genres et de toutes espèces. Il paraît naïf, non-critique. J'ose pourtant le rapprocher de la brève affirmation que formule Lautréamont dans *Poésies II* : « Je ne connais pas d'autre grâce que celle d'être né. Un esprit impartial la trouve complète. » Chez Bataille comme chez Lautréamont, l'écriture est appelée à faire son chemin dans le désert des raisons, des buts, des fins. De même il n'est pas déraisonnable, me semble-t-il, de rapprocher la conception, qu'on trouve chez Bataille, de la littérature comme gaspillage, de l'énigmatique avertissement que donne Lautréamont au début de *Poésies II* encore : « Cette publication permanente n'a pas de prix. » Trois sens possibles à cette dernière expression : pas de prix, c'est-à-dire que le prix n'est pas fixé ; ou sans prix, c'est-à-dire si précieuse qu'elle ne peut s'acheter ; ou enfin — et c'est le sens que j'élis — l'oeuvre, « publication permanente », n'a pas de prix parce que l'écriture se joue à l'écart du lieu où l'on vend et achète, à l'écart de toute notion d'utilité. Cette interprétation du texte de Lautréamont est aléatoire, de même que la relation dans laquelle je le fais entrer avec la pensée de Bataille. Il en est d'ailleurs toujours ainsi, quand on veut fonder toute une conception de la littérature sur quelques lignes de texte lautréamontien ; qu'on se rappelle seulement les sorts divers qu'on a faits à telles phrases devenues célèbres comme : « La poésie doit être faite par tous », et « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique ». Ce qui m'importe, c'est uniquement d'indiquer la possibilité d'une suite à la critique lautréamontienne de la

littérature et de l'écriture, que ne soit pas entièrement circonscrite par la théorie progressiste. En somme, si l'on a bien lu les *Chants de Maldoror* et les *Poésies*, peut-on encore écrire comme on parle ? Admettre que l'écriture conserve des rapports avec la parole, et une parole passionnée ? Il semble qu'on puisse répondre affirmativement, si l'on pense à quelques écrivains qui ont subi, en profondeur, l'influence de Lautréamont : Henri Michaux, dont les poèmes, les fables, comptent parmi les textes les plus directement émouvants de notre époque ; Réjean Ducharme, qui rédige des chroniques « pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée ». La preuve par les oeuvres est ici très forte, mais elle ne rend pas compte de tout. Nous sommes renvoyés à une question plus générale, suggérée par le texte de Bataille, et qui prend une allure de provocation à une époque où l'idée même de permanence paraît définitivement révoquée : Y a-t-il un *toujours* de l'écriture ? Je veux dire : Y a-t-il quelque communauté — dans l'effet, sinon dans l'intention explicite — entre Homère écrivant l'*Odyssée*, Cervantès le *Don Quichotte*, Balzac les *Illusions perdues*, James Joyce *Ulysse*, Michel Butor *la Modification* ? Nous les lisons tous comme s'ils faisaient partie de notre présent, et ainsi nous pratiquons à l'égard des plus anciens ce que Robert Escarpit appelle la « trahison créatrice » en laquelle il voit la marque possible de la littérature. Seules peut-être, dit-il, les oeuvres qui subissent avec succès l'épreuve de la trahison, c'est-à-dire celles qui peuvent être lues sans référence, ou presque, à l'ensemble culturel qui les a vues naître, peuvent être considérées comme littéraires. Mais c'est qu'alors nous sommes fidèles à quelque chose, en elles, qui n'est pas entièrement défini, contenu, par le moment historique ; par ce qui excède, dirait Bataille ; par l'écriture, qui demeure. Qui demeure comme passion, ou comme « patience », au sens rimbaldien : souffrance et attente, au sein des transformations culturelles les plus radicales.



Il n'est pas question de nier ou de minimiser l'importance de ces transformations, et de l'effet qu'elles ont sur la

pratique de l'écriture (et de la lecture, car on écrit comme on lit, et on lit comme on écrit). Le signe le plus visible d'une situation nouvelle, aujourd'hui, est évidemment la saturation, la sursaturation de l'écrit, et la diversité de ses modes de diffusion. Nous vivons peut-être au siècle de l'image, comme on se tue à nous le répéter, mais il se trouve également que jamais une aussi grande quantité de livres n'a été offerte à un aussi grand nombre de lecteurs. Comment l'écrivain ne serait-il pas contaminé par le vertige, par l'affolement qui surprend tout acheteur quand il balaie du regard, dans une librairie, les rayons du livre de poche ? Tout y est, ou presque, si l'on excepte les toutes dernières nouveautés : le tout-venant de la littérature de consommation, mais aussi ce qui était rare il y a quelques années seulement, des oeuvres venues des lieux et les âges les plus reculés, les classiques universellement reçus mais aussi beaucoup d'oeuvres à côté, que seuls des érudits allaient dénicher au fond des bibliothèques. Dans la ville où j'ai passé ma jeunesse, peu de gens pouvaient s'offrir, par exemple, un Montaigne ; non seulement parce que le Montaigne coûtait cher, mais encore parce qu'il ne faisait pas partie de ces choses qu'un homme ordinaire achetait. Aujourd'hui, il suffit de tendre la main. Aussi bien, ce n'est pas le même Montaigne que nous lisons. Comme le Montaigne de Michel Butor est différent de celui de Sainte-Beuve, le Montaigne du livre de poche est différent de celui des grandes éditions cartonnées. Il ressemble à ces châteaux de la Loire qui sont livrés à la curiosité touristique. Rien n'empêche n'importe qui de pénétrer dans la « librairie » de Montaigne et d'y prendre ses aises, de s'y comporter en disciple fidèle ou en intrus malcommode, d'écouter ou d'interrompre. En entrant dans les circuits de l'édition populaire, le livre a été abandonné aux aléas des objets de consommation courante dans notre société : plus facilement accessible, mais aussi plus facilement jeté au rebut. Il a perdu de son mystère, de son caractère quasi sacré. Il est difficile d'imaginer que cette situation nouvelle faite au livre n'ait pas quelque influence sur la façon dont on conçoit aujourd'hui l'écriture, et sur l'écriture elle-même. Le critique Ian Watt a montré comment le roman

et son corollaire obligé, le « réalisme formel », sont nés en Angleterre, au dix-huitième siècle, sous l'influence des transformations économique-sociales : diminution du prix du livre, formation d'une classe moyenne de plus en plus nombreuse, disparition du patronage princier, soumission de l'édition et de la librairie aux lois du libéralisme économique. A nouveau public, à nouvelle société, nouveau livre et nouvelle littérature. Le roman se devait d'être long, voire prolix, note Ian Watt, pour les deux raisons suivantes : « en premier lieu, une écriture très explicite et même tautologique permettait d'atteindre les lecteurs pourvus d'une instruction sommaire ; en second lieu, puisque l'écrivain était rémunéré désormais par un éditeur, et non pas un protecteur, il trouvait son avantage économique à écrire rapidement et copieusement. » Les mêmes phénomènes, ou des phénomènes analogues, devaient se produire en France, au siècle suivant ; on sait notamment le rôle capital qu'a joué le journal, par le feuilleton, dans la création du réalisme romanesque à la Balzac. Le livre change — le livre comme objet, mais aussi comme réseau de relations ; et, avec lui, l'écriture, la littérature. François Mauriac avouait, dans un de ses derniers livres, qu'il lui devenait difficile d'écrire un roman à sa manière habituelle, après avoir lu quelques « nouveaux romans ». C'était faire beaucoup d'honneur à ce « nouveau roman », devenu vieux si rapidement qu'il fait aujourd'hui les délices des universités. Qu'est-ce que le « nouveau roman » sinon un signe, entre plusieurs autres, et peut-être pas le plus significatif, le plus chargé d'avenir, que certaines habitudes de la littérature sont en train de perdre à tout le moins leur caractère dominant, exclusif ? Je ne me donnerai pas le ridicule de tenter de décrire ce que sera, ce que commence d'être aujourd'hui la littérature qui correspond à la nouvelle situation du livre. Je hasarderai seulement une hypothèse, et très générale. Il n'est pas impossible que la littérature d'aujourd'hui et de demain se refuse à élire des formes dominantes, comme celles qui ont régné sur les siècles précédents ; qu'elle ressemble plutôt à l'immense « librairie », à l'immense bibliothèque dans laquelle nous sommes entrés, et qu'elle se définisse avant tout par une extrême diversité

de formes dont le seul dénominateur commun serait ce que nous avons appelé tout à l'heure, à propos de Bataille, la passion, et j'ajoute maintenant : la conscience de l'écriture. Ainsi, dans la prose, à distance égale du journal intime et du roman, de l'autobiographie et de l'épopée, mais empruntant librement à toutes ces formes, se déploierait ce que Maurice Blanchot appelle le récit, c'est-à-dire une écriture ouverte à la surprise qu'elle-même suscite, « aux prises avec ce qui ne peut être constaté, ce qui ne peut faire l'objet d'un constat ou d'un compte rendu ». En somme, toutes les formes — se connaissant comme écriture.



Nous parlons de la sursaturation de l'écrit, et de ses effets possibles sur la littérature ; et en même temps nous parlons, nous ne pouvons pas éviter de parler, ne serait-ce que pour faire écho à des interrogations aujourd'hui très généralement répandues, de la possibilité d'une « mort du livre ». On a fait de Marshall McLuhan le prophète de cette mort, selon qui le livre serait remplacé à plus ou moins brève échéance par les médias électroniques. Je dis bien : on a fait, car la pensée de McLuhan est beaucoup plus nuancée, et plus fluctuante, que les quelques aphorismes tapageurs auxquels on a voulu la réduire. Plutôt que de la « mort du livre », il faudrait parler du recul, de la disparition progressive de formes culturelles imposées par la technologie de l'alphabet phonétique et de l'imprimerie. Or ces formes, qu'on peut définir par la linéarité mécanique, sont précisément celles que la littérature occidentale, et principalement la poésie, n'a pas cessé de mettre en question depuis un siècle : la critique mcluhanienne vient de la littérature, et en épouse très fidèlement le mouvement. De Mallarmé à Claudel, de Proust à Musil, de Breton à René Char, quel écrivain majeur de la modernité n'a pas inscrit dans son oeuvre la négation même du livre, le rêve d'un achèvement du livre par sa destruction, d'une parole n'ayant d'autre fonction que d'inaugurer le silence ? Imaginant la mort du dernier écrivain, la disparition de toute littérature, Maurice Blanchot nous dit que ce n'est

pas le silence qui suivrait l'événement, mais bien plutôt le « défaut de silence », la rumeur, le bruit sans frein. On apercevrait alors, beaucoup plus clairement qu'on ne le peut faire dans les circonstances présentes, que la fonction principale de la littérature est de faire, de fabriquer du silence. Mais à cet égard le livre réel, le livre tel que nous le connaissons, ne peut être qu'impur — et c'est à cette impureté même qu'il doit d'exister. En tant qu'il participe du langage, de la parole, il est aussi rumeur, bruit, et c'est peut-être pour avoir rêvé d'un Livre — la majuscule, ici — qui ne serait que silence, que Mallarmé ne l'a pas écrit, n'a pas pu et n'a pas voulu l'écrire. Mallarmé passe à la limite ; comme McLuhan, dans *Pour comprendre les média*, prophétisant, par la grâce de l'ordinateur, une sorte de Pentecôte technologique qui conduirait à « préférer aux langues, au lieu de les traduire, une sorte de conscience cosmique universelle assez semblable à l'inconscient collectif dont parlait Bergson ». McLuhan poursuit, avec une joyeuse et sans doute un peu folle audace : « L'état d'apesanteur, où les biologistes discernent la promesse de l'immortalité physique, aura peut-être son parallèle dans un mutisme qui assurerait une paix et une harmonie universelles. » Conclure d'une telle déclaration que l'ordinateur s'apprête à réaliser le projet du Livre mallarméen — et par là supprimer la nécessité du livre —, ce serait investir la pensée mcluhanienne d'un dogmatisme qui est aux antipodes de sa démarche prospective ; lire littéralement ce qui ne se propose que comme une série d'essais, de « *probes* ». Soulignons d'un double trait le « peut-être » dont McLuhan assortit sa pensée ; il indique la modalité essentielle de tout ce qui peut se dire actuellement sur le langage, l'écriture, le livre. Parler de la « mort du livre », c'est parler du possible, ou plutôt d'une affloration de possibles que le livre lui-même a fait naître, et qu'il contient ; c'est donc parler, en même temps, de la vie du livre, et du mouvement qui le porte. Il est impossible d'éliminer cette contradiction sans faire un saut dans ce qui est à venir, dans l'hypothétique pur. Ou plutôt, j'aperçois bien deux portes de sortie, se faisant face, mais elles présentent l'inconvénient de supprimer l'objet même du débat :

d'un côté, ce qu'on appelle l'engagement, c'est-à-dire l'asservissement de l'écriture à des fins précisément déterminées — quelles qu'elles soient ; de l'autre, par abolition complète — mais peut-elle jamais être complète ? — de la fonction référentielle du discours, l'avènement d'une écriture qui préfigurerait le « mutisme » ou le ronron de l'ordinateur. Que l'on prenne l'une ou l'autre porte, la littérature disparaît, et l'écrivain n'a plus qu'à aller planter des choux. Rien ne prouve d'ailleurs qu'il ne transportera pas dans l'horticulture des préoccupations, des soucis, qui feront de ses choux de bizarres légumes, trouvant difficilement preneur dans les supermarchés...



Car l'écrivain sait. Il ne peut pas ne pas savoir. S'il ne l'a pas appris de Marshall McLuhan, son psychanalyste lui en a parlé ; s'il n'a pas lu Blanchot, il l'a perçu en contemplant les rayons du livre de poche dans une librairie ; s'il ne croit pas à la théorie, il doit bien écouter ce qu'on appelle son instinct, qui lui raconte de drôles d'histoires. L'écrivain sait que le « pygargue roux » est un oiseau de papier. Mais aussi, parce qu'il écrit, parce qu'il continue d'écrire, il est *celui qui ne veut rien savoir*. Il est l'ignorant, l'imbécile, le Cébès de *Tête d'Or*, « Homme nouveau devant les choses inconnues », et « la raison des sages, dit-il, m'a instruit

Avec la sagesse du tambour ; les livres sont ivres.

Et il n'y a rien que moi qui regarde, et il me semble

Que tout, l'air brumeux, les labours frais,

Et les arbres, et les nuées aériennes,

Me parlent avec un langage plus vague que le ia !

ia ! de la mer, disant :

« O être jeune, nouveau ! qui es-tu ? que fais-tu ?

Qu'attends-tu, hôte de ces heures qui ne sont ni jour ni ombre,

Ni boeuf qui hume le sommeil, ni laboureur attardé à notre bord gris ? »

Oui, comme le dit Claudel, « les livres sont ivres » ; ils sont ivres parce qu'ils sont livres. Lirions-nous Claudel, lirions-

nous Lautréamont, si leur oeuvre n'était le fruit d'une telle ivresse de langage ? Que vaudrait leur réquisitoire, s'ils ne participaient pas à cela même contre quoi ils requièrent ? Plus savant que jamais, mieux averti de ce qui s'est fait ailleurs et autrefois, du fonctionnement et du sens de ses techniques, l'écrivain d'aujourd'hui est aussi le plus ignorant. Et dans le voyage qu'il fait, qu'il ne cesse jamais de refaire, je ne puis lui trouver de meilleur compagnon que le merveilleux, austère et guilleret, sage et fou don Quichotte de la Manche, de meilleure monture que Rossinante, de meilleur idéal que Dulcinée. J'ai dit, au début de cette causerie, que la distance critique entre l'écrivain, l'écriture et le monde était apparue en France, dans la deuxième partie du dix-neuvième siècle. J'avais oublié Cervantès ; on oublie facilement Cervantès quand on imagine parler de choses graves, car il a écrit le livre en apparence le plus innocent, le plus drôle en tout cas, et qui se laisse encore lire par les enfants. Pourtant tout est là, déjà, tous les éléments de la question qui nous occupe aujourd'hui. Don Quichotte est, par excellence, le personnage du livre ; né du livre, et vivant du livre. C'est parce qu'il a lu des romans de chevalerie qu'il décide de se faire chevalier errant : littérature au second degré. D'autre part, ses aventures « réelles » sont redoublées, tout au long de l'oeuvre, par le récit qui en est publié à mesure, et auquel les personnages dits réels font de fréquentes allusions : littérature au troisième degré. Enfin, vous n'êtes pas sans savoir que Dulcinée du Toboso, qui occupe toutes les pensées et justifie les actions de don Quichotte, se présente, sous les traits d'une simple paysanne. Il semble donc que rien ne soit vrai, réel, solide, dans cette histoire ; que tout n'y soit que littérature, illusion, fiction, hors les mésaventures de don Quichotte et les paroles, les actions des autres personnages, qui ont précisément pour fonction de dénoncer la vanité de l'entreprise du Chevalier à la Triste Figure. Les choses seraient simples si le Chevalier n'était qu'un fantoche, s'il était entièrement asservi à l'illusion. Mais la grandeur de don Quichotte est de savoir et de ne pas savoir ; de contrôler la lucidité par l'ignorance, et l'ignorance par la lucidité. Retrouvons-le au chapitre

XXXII de la deuxième partie, engagé, avec le duc et la duchesse qui l'ont aimablement accueilli, dans une discussion qui porte sur la réalité ou l'irréalité de ses représentations. Don Quichotte a rencontré, ou cru rencontrer, Dulcinée ; il l'a vue laide, rustre, grossière, cabrioleuse, en somme « brute stupide et dégoûtante ». Se rendra-t-il enfin à l'évidence ? Cela lui est impossible, puisque, dit-il, « le chevalier errant sans dame est comme l'arbre sans feuilles, l'édifice sans fondement, l'ombre sans le corps qui le produit ». Puisqu'il est Chevalier errant, Dulcinée doit être Dulcinée, sous quelque apparencè que ce soit. « Il n'y a rien de plus à dire, interrompt la duchesse ; cependant, si nous donnons créance à l'histoire du seigneur don Quichotte telle qu'elle a paru, il y a peu de jours, à la lumière du monde, aux applaudissements universels, il faut en inférer, si j'ai bonne mémoire, que Votre Grâce n'a jamais vu Mme Dulcinée ; que cette dame n'est pas de ce monde ; que c'est une dame fantastique que Votre Grâce a engendrée et mise au jour dans son imagination, en l'ornant de tous les appas et de toutes les perfections qu'il vous a plu de lui donner. » La duchesse offre ici une belle porte de sortie à don Quichotte, la possibilité d'une retraite élégante. Qu'il avoue seulement que sa Dulcinée est pure création de son imagination, qu'elle n'a aucun rapport avec la vie réelle, et il pourra reprendre place parmi les personnages de sens, tout en gardant l'aimable réputation qui s'attache aux imaginations un peu libres, un peu folles. Que l'écrivain convienne de son rôle d'an useur, et personne ne lui tiendra rigueur des fantaisies qu'il se permet. Réponse du Chevalier : « Sur cela, il y a beaucoup à dire, répondit don Quichotte : Dieu sait s'il y a ou non une Dulcinée en ce bas monde, si elle est fantastique ou réelle, et ce sont de ces choses dont la vérification ne doit pas être portée jusqu'à ses extrêmes limites. Je n'ai ni engendré ni mis au jour ma dame ; mais je la vois et la contemple telle qu'il convient que soit une dame pour réunir en elle toutes les qualités qui puissent la rendre fameuse parmi toutes celles du monde, comme d'être belle sans souillure, grave sans orgueil, amoureuse avec pudeur, reconnaissante par courtoisie, et courtoise par bons sentiments ; enfin

de haute noblesse, car sur un sang illustre la beauté brille et resplendit avec plus d'éclat que sur une humble naissance. » Admirable réponse ; prudente, matoise, paraissant éviter la question alors qu'elle l'affronte de plein fouet. Il n'importe pas, en effet, que Dulcinée existe ou n'existe pas dans la vie réelle. Si vous dites que Dulcinée existe, vous abolissez le livre ; si vous dites qu'elle n'existe pas, vous abolissez également le livre. Dulcinée est la raison de l'écriture, et comme telle n'a pas à satisfaire à des critères de réalité qui relèvent de la réalité objective — non plus qu'elle ne doit s'y opposer. « ... Toutes, ou du moins la plupart des choses qui m'arrivent, dira don Quichotte à la page suivante, ne se passent point dans les termes ordinaires ... » Mais si Dulcinée, raison de l'écriture, n'a pas à être authentifiée par référence à quelque personne réelle, ne doit-elle pas l'être à tout le moins par la tradition littéraire ? C'est sur ce terrain que le duc choisit d'attaquer. « Cela est vrai, dit le duc ; mais le seigneur don Quichotte me permettra de lui dire ce que me force à penser l'histoire que j'ai lue de ses prouesses. Il faut en inférer, tout en concédant qu'il y ait une Dulcinée dans le Toboso, ou hors du Toboso, et qu'elle soit belle à l'extrême degré où nous la dépeint Votre Grâce ; il faut en inférer, dis-je, que, pour la hauteur de la naissance, elle ne peut entrer en comparaison avec les Oriane, les Alastrajarée, les Madasime, et cent autres de même espèce, dont sont remplies les histoires que Votre Grâce connaît bien. » L'objection est de taille. Oriane et Madasime — je n'ose pas prononcer de nouveau le troisième nom ! —, à cause de leur naissance, de leur haut lignage, peuvent prétendre à fonder une tradition de l'écriture. Echappant, à cause de leur noblesse, aux vicissitudes de l'existence, elles peuvent garantir également la noblesse et la permanence de l'écriture. On ne peut évidemment attendre le même service d'une Dulcinée dont on ne sait trop si elle existe ou non. En faisant de Dulcinée le but de sa quête, don Quichotte livre l'écriture aux aléas de la vie roturière, la prive de toute garantie venue d'en haut, de toute promesse d'immortalité. « A cela, répliqua don Quichotte, je puis répondre que Dulcinée est fille de ses oeuvres, que les vertus corrigent la naissance, et qu'il faut es-

timer davantage un vertueux d'humble sang qu'un vicieux de sang illustre. Dulcinée, d'ailleurs, possède certaines qualités qui peuvent la mener à devenir reine avec sceptre et couronne ; car le mérite d'une femme belle et vertueuse peut aller jusqu'à faire de plus grands miracles, et, sinon formellement, au moins virtuellement, elle enferme en elle de plus hautes destinées. » A la fin, don Quichotte s'enivre de paroles et croit tout ce qu'il dit ; vous le verriez encore mieux si je pouvais citer les dissertations joyeusement aberrantes qui emplissent les dernières pages du chapitre. Faisons comme lui, laissons-nous emporter par les mots. Donnons à l'expression qui se trouve dans la première phrase de sa réponse : « Dulcinée est fille de ses oeuvres », une signification qui déborde le sens littéral, mais qui tout de même n'est pas infidèle aux considérations qui précèdent. Traduisons donc : Dulcinée est fille de l'oeuvre, de l'écriture, elle en procède, alors qu'Oriane et autres dames d'antan précédaient l'oeuvre, l'appelaient à l'existence. Dulcinée est la raison de l'oeuvre, mais une raison que l'oeuvre se donne, non pas une raison qu'elle reçoit d'en-haut, ou d'ailleurs. Ici meurt ce que nous appelions tout à l'heure, en commentant Lautréamont, le *droit* d'écrire. Ecrire, désormais, ne sera plus un droit, mais un risque. Dulcinée peut à tout moment être métamorphosée « de princesse en paysanne, de beauté en laideron, d'ange en diable, de parfumée en pestilentielle, de bien apprise en rustre grossière, de grave et moderne en cabrioleuse, de lumière en ténèbres, et finalement de Dulcinée du Toboso en brute stupide et dégoûtante ». Mais, sachant cela, l'écrivain doit quand même croire en Dulcinée, servir Dulcinée. Telle est la leçon de don Quichotte, et depuis quatre siècles les événements n'ont pas cessé d'en démontrer la justesse. Plus grande est la science, plus grande doit être l'ignorance. Mrs. Chapone le rappelait, au dix-huitième siècle, à propos de Richardson : « C'est de l'ignorant seulement qu'on peut attendre aujourd'hui quelque chose d'original ; chaque maître copie les auteurs reconnus, et refuse son attention à l'objet naturel. » Mais nous sommes rendus — après Lautréamont, Mallarmé et tant d'autres — au point où la science et l'igno-

rance doivent se partager le même homme, le même écrivain. Où la littérature, se connaissant elle-même comme littérature, ayant percé le secret de son fonctionnement, est quand même tenue de parler, pour reprendre l'expression paradoxale de Humbert Wolfe, « ex cathedra ignorantiae ».



C'est l'ignorance, aujourd'hui, qui est difficile. Le savoir est donné, imposé ; c'est l'ignorance qui doit être gagnée. Ignorance qui n'est pas inculture, et non pas même anti-culture, recommencement absolu — les surréalistes n'ont pas réussi à nous convaincre de la possibilité d'une « immaculée conception » de l'écriture —, mais désistement de ce qui, dans la culture, est savoir et pouvoir. A la fin du livre que j'ai déjà cité, *le Livre à venir*, et qui est peut-être la plus belle, la plus profonde réflexion sur l'écriture que nous ait donnée notre temps, Maurice Blanchot dit « la richesse et la misère, l'orgueil et l'humilité, l'extrême divulgation et l'extrême solitude de notre travail littéraire, qui a du moins ce mérite de ne désirer ni la puissance, ni la gloire ». Il faut évidemment distinguer du « travail littéraire » tel que l'entend ici Blanchot, de la littérature comme institution, qui certes n'est pas exempte du désir de puissance et de gloire. Je le vois bien dans mon pays, où pendant de nombreuses années la volonté de faire de la littérature une sorte de bouclier national, le *besoin* et le *droit* d'écrire érigés comme impératifs de la collectivité, ont forcé l'écriture, la véritable écriture, à prendre le masque de l'échec le plus douloureux. C'est, au début du siècle, Emile Nelligan, très jeune poète, murmurant :

J'aurai surgi mal mort dans un vertige fou
 Pour murmurer tout bas des musiques aux Anges
 Pour après m'en aller puis mourir dans mon trou.

C'est Jean-Aubert Loranger, notre premier poète moderne, parlant d'« Un grand désir effondré », avouant « la nuit et l'attente ». En prose, Albert Laberge délivrant dans ses nouvelles paysannes, la voix d'une désespérance sans appel ;

ou encore Félix-Antoine Savard, faisant du héros de son épopée mineure, *Menaud, maître draveur*, un aliéné dans tous les sens du mot. On ne pouvait écrire qu'à côté, en expulsant violemment du langage le rêve de puissance et de gloire entretenu par la théorie littéraire nationale. Je ne parle pas d'une grande littérature ; je parle d'un ensemble d'oeuvres et de conceptions littéraires ou, dans le dénuement, et à cause de ce dénuement, se sont manifestées dans la lumière la plus crue les contradictions qui déchirent la culture occidentale, l'opposition entre la littérature-institution et ce que Blanchot appelle le « travail littéraire », l'écriture. Nous sommes aujourd'hui moins démunis. Grâce à quelques écrivains nous ne sommes plus dans la misère d'une littérature affirmée à cor et à cri ; nous sommes enfin dans la pauvreté, l'essentielle et féconde pauvreté de l'écriture. « La poésie ce matin », dit Jacques Brault ; la poésie à reprendre, à retrouver comme un fil perdu, et demain il faudra recommencer encore ; la poésie qui ne sait pas de quoi elle parle, mais seulement qu'elle parle.

parler c'est ne vivre
 que de vent
 ce qui reste
 ta bouche remuante
 quand tout est foutu
 puis un peu de noirceur
 à la clarté des gestes
 se taisant
 et toi tout entière
 enfin remise
 au secret

Quelle voix encore, quel appel entendons-nous dans les grands jeux de langage de Réjean Ducharme, sinon la voix et l'appel de l'amitié, de la communication nue ? « ... Les hommes, écrit-il au début du *Nez qui voque*, ont besoin des hommes, même de ceux qui sont morts. J'ai besoin des hommes. Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne

peux pas leur parler. Près d'eux je suffoque, j'ai le vertige des gouffres. Si j'ai peur de leur adresser directement la parole, ce n'est pas parce que je suis timide, mais parce que je ne veux pas rester embourbé dans leurs glaisières profondes, dans leurs abîmes marécageux. » L'écriture, parole à distance ; au plus loin du bavardage et du ressassement ; au plus près de ce qui, dans l'homme, est possibilité de rencontre. Chez Ducharme, le mot commun se fait nom propre : *Tate* (ta-te), c'est ainsi que se nomment Chateaugué et Mille Milles, nom partagé, possession partagée. « Peut-être, dit Chateaugué, que ça veut dire soleil, peut-être feu, peut-être baleine, peut-être maman. » Peut-être, ajoute le conférencier, que c'est pour ça qu'on écrit : pour dire *Tate*, unir deux solitudes dans l'espace d'un mot nouveau.

L'amitié, ce n'est pas grand chose. Cela fait pauvre figure, auprès des grandes fonctions qu'aujourd'hui encore on attribue à la littérature : dévoilement des structures du réel, critique radicale du langage et inauguration d'un ordre nouveau, errance de l'âme à la recherche de quelque secret primordial. Et sans doute l'activité littéraire se prête-t-elle à de telles interprétations, mais quand on a, comme Lautréamont, épuisé les vertus du pygargue roux et tourné sa fureur contre lui-même, quand on a fait le tour des illusions de l'écriture et que s'étendent sous le regard, comme un désert, les pages vides des *Poésies*, la dédicace prend peut-être le sens d'une invocation :

A Georges DAZET, Henri MUE, Pedro ZURMARRAN, Louis DURCOUR, Joseph BLEUMSTEIN, Joseph DURAND ;

A mes condisciples LESPRES, Georges MINVIELLE, Auguste DELMAS ;

Aux Directeurs de Revues, Alfred SIRCOS, Frédéric DAME ;

Aux AMIS passés, présents et futurs ;

A Monsieur HINSTIN, mon ancien professeur de rhétorique . . .

Gens peu connus, obscurs même, et dont plusieurs échappent encore aux recherches des plus fins limiers de la littérature. Isidore Ducasse n'attend pas d'eux, sans doute, qu'ils garantissent aux yeux du public la qualité de son ouvrage, et qu'ils en assurent le succès. Un nom, dans cette liste, attire mon attention, parce qu'il est le plus commun, le plus ordinaire, si ordinaire même qu'on se demande si Ducasse ne l'a pas inclus que pour faire nombre : Joseph Durand. Joseph Durand me fait penser à certaine paysanne du Toboso. Comme elle, et plus qu'elle encore, il semble réfractaire à toute tentative de transformation. On ne fait pas facilement de Joseph Durand un héros, et de la réalité qu'il représente, une légende. Pourtant la littérature n'existe que si, de quelque façon, il entre dans la mouvance de l'écriture. Cherchez bien : dans toute oeuvre qui compte, vous trouverez un Joseph Durand qui naît, se transforme, et se tait. Vous-même.

GILLES MARCOTTE