Sacré, poésie et lecture littéraire (Breton, Char, Bonnefoy, Michaux...)

Alain Trouvé

▶ **To cite this version:**

Alain Trouvé. Sacré, poésie et lecture littéraire (Breton, Char, Bonnefoy, Michaux...) . (Dé)sacralisations. Fortunes du sacré dans la littérature, Université de Reims Champagne-Ardenne, Jul 2017, Reims, France. hal-01787297

HAL Id: hal-01787297
https://hal.univ-reims.fr/hal-01787297

Submitted on 7 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sacré, poésie et lecture littéraire (Breton, Char, Bonnefoy, Michaux…)

Alain Trouvé

Quand nous parlons de religion et de sacré, nous parlons et pensons en latin, fait en substance remarquer Derrida dans *Foi et savoir*[1] (1996) ; il peut être utile d'en prendre conscience[2].

On se propose ici de faire jouer les notions de sacré, de poésie (vingtième siècle) et de lecture littéraire. Dans l'écriture poétique contemporaine, en effet, c'est principalement l'idée du sacré comme accès à une forme de connaissance transcendante qui se trouve mise en jeu. Loin de disparaître dans un contexte de recul présumé des religions, le sacré connaît ainsi une mutation et un regain d'intensité. La quête d'un absolu de connaissance poétique ne va toutefois pas sans interrogation, sacralisation et désacralisation de l'écrivain entrent en concurrence. La lecture occupe pour sa part depuis quelques décennies une place de choix dans les recherches théoriques en littérature. La *lecture littéraire*, si on l'entend comme participation active du lecteur à la littérarité, représente un facteur de relativité, face à toute parole se posant comme révélation.

À la fin du XIX[e] siècle, quelques poètes avaient ostensiblement marqué le transfert du sacré dans leur écriture poétique, de Baudelaire à Lautréamont-Ducasse qui poussa à son paroxysme la parodie du divin et jusqu'à Mallarmé qui intitula son grand œuvre, à peine ébauché, le *Livre*, en référence à la Bible.

Au siècle suivant les écrivains les plus éminents, à de rares exceptions près comme Paul Claudel, vivent leur pratique artistique hors de toute religion mais sans renoncer aux pouvoirs supérieurs de la parole poétique. Alors même que les poètes, à la fin du siècle précédent, semblaient avoir invité une fois pour toutes à la levée des barrières génériques, on remarque au sein des productions littéraires un cloisonnement relatif correspondant peut-être à deux régimes de fiction.

Pour prendre la mesure de ce nouage entre sacré, poésie et lecture littéraire, on examinera, après une mise au point notionnelle, quelques tendances ou postures de ce siècle et, corrélativement, la place accordée ou laissée au lecteur.

Sacré, lecture littéraire et fiction

Un langage de raison ou de réflexion comme celui dont on use dans un colloque ou un livre savant peut-il appréhender de façon correcte le sacré et la religion, dès lors que celui qui s'exprime ne fait pas partie de la sphère des initiés ou des pratiquants ? Derrida, athée philosophe, pose la question avec inquiétude à propos de la religion dans *Foi et savoir*[3] (1996). On pourrait transposer la remarque au sacré et se demander s'il n'est pas l'affaire des « sorciers, chamanes, voyants, prêtres[4] ». Pour traiter la rubrique « sacré », l'*Encyclopædia Universalis* fait appel à André Dumas (1918-1996), pasteur et professeur de philosophie et d'éthique à la Faculté de théologie protestante de Paris. L'un et l'autre, en penseurs cultivés excèdent toutefois les limites de leurs convictions supposées.

---

[1] Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Paris, Le Seuil, 1996

[2] Cet article est la transposition de la communication que nous avons présentée dans le cadre de l'Université d'été organisée par le CRIMEL et l'Université de Reims, du 3 au 7 juillet 2017, sur le thème, *(Dé)sacralisations. Fortunes du sacré dans la littérature,* en collaboration avec l'Université de Padoue. Cette seconde session a été co-organisée par Cécile Gauthier, Miren Lacassagne et Virginie Leroux.

[3] Notre lecture de ce livre doit beaucoup au commentaire qu'en donne Gabrièle Wersinger-Taylor dans son article « Foi et Savoir de Jacques Derrida », 2013, http://michel-terestchenko.blogspot.fr/2013/02/anne-gabrielle-wersinger-foi-et-savoir.html

[4] Article « Sacré », *Encyclopædia Universalis* (*EU*), volume 14, p. 580.

Dumas rappelle l'opposition entre *sacré* (espace réservé à une caste d'initiés) et *profane* (espace ouvert à tous) à partir de la racine latine sacer, dérivée de sancire : rendre inviolable par un acte religieux, consacrer à une divinité :

> En tant qu'essence du religieux, le sacré indique des interdits et des attachements fondamentaux pour l'existence humaine. […] [Par le sacré, l'homme] se concilie l'au-delà de son savoir, de son pouvoir et de son espoir. Il surmonte sa solitude et son errance au sein de l'univers.[5]

Il avance quatre explications de l'universalité du sacré : 1/ Projection imaginative sur un animal divinisé d'une anxiété technique liée à la chasse ; 2/ Réponse à l'angoisse liée à la mort de l'autre : compensation, sublimation ou délivrance ; 3/ Reconstitution mythique d'une humanité avant la chute et la dispersion ; 4/ Façon pour le politique d'assurer son emprise sur la communauté. Mais il note qu'aucune de ces quatre définitions ne correspond à la religion évoquée dans la Bible. Le sacré, en dépit de certaines assimilations, se trouve de fait totalement disjoint de cette dernière. La recherche d'un *« au-delà » du savoir courant* en paraît le socle, savoir métaphysique à connotation philosophique, morale et sociale.

Derrida s'interroge de son côté :

> Peut-on dissocier un discours sur la religion d'un discours sur le salut, c'est-à-dire sur le sain, le saint, le sacré, le sauf, l'indemne, l'immun (sacer, sanctus, heilig, holy – et leurs équivalents supposés dans tant de langues) ? (p. 9)

Les dérivés dans d'autres langues sont des transpositions à partir du latin : « Pour ce qui parle « religion », pour ce qui tient au discours religieux ou sur la religion, l'anglo-américain reste latin » (p. 47). « La religion croise en elle deux expériences : 1/ l'expérience de la croyance, la foi, 2/ l'expérience de l'indemne, de la sacralité ou de la sainteté, d'autre part » (p. 52). Dissocié au sein du tout religieux, le sacré est ici mis en relation avec l'aspiration à l'unité, la perfection (morale et cognitive).

Car, loin d'opposer foi et raison comme on a pu le faire à l'époque des Lumières, Derrida montre qu'un appel à la foi « habite tout acte de langage » :

> le développement imperturbable et interminable de la raison critique et technoscientifique, loin de s'opposer à la religion, la porte, la supporte et la suppose. […] la religion et la raison ont la même source. (p. 46)

Cette source est donc la foi en une vérité de l'acte de langage. À leur tour, la littérature et spécialement la poésie vont postuler à une degré supérieur de vérité.

Littérature et esthétique, rappelons-le, sont deux notions récentes constitutivement associées. Le mot littérature dans son sens moderne désigne selon Rancière un « régime historique d'identification de l'art d'écrire[6] » et remplace les « belles-lettres » au tournant des années 1800. Trois facteurs se conjuguent pour expliquer cette mutation du lexique et de la pensée : la philosophie des Lumières, la critique kantienne de l'art comme donnée transcendante et la Révolution française.

L'esthétique au sens moderne de théorie du Beau naissant du sujet humain date elle aussi du siècle des Lumières. C'est Baumgarten qui forge le néologisme en 1750[7] à partir de l'adjectif grec *aesthetica* et contribue à la constitution de l'esthétique comme discipline. Il envisage une faculté esthétique propre au sujet humain, qu'il donne à concevoir comme intermédiaire entre la sensation et l'intellect. L'esthétique prend le relais d'un âge dogmatique fondé sur l'idée d'un Beau absolu, d'origine divine dont l'artiste serait l'interprète et le public l'admirateur. Elle apparaît comme le corollaire de la littérature.

L'esthétique de l'âge moderne porte en elle dès le début les germes du *dissensus*, mais longtemps la séparation effective entre activités d'écriture et de lecture se trouve masquée par l'ambition de la part des écrivains d'assumer tous les rôles. Pour les romantiques de Iéna qui

---

[5] Article « Sacré ».

[6] Jacques Rancière, *Politique de la littéraire*, Paris, Galilée, 2007, p. 17.

[7] Alexandre Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, 1750-1758, Francfort-sur-le-Main, Paris, L'Herne, 1988.

aménagent Kant, l'absolu de l'art[8] doit permettre d'atteindre une connaissance supérieure qui ne dissocierait plus sensation et intellect. Critique, roman, poésie ne sont plus qu'une seule et même activité. Schlegel, consacrant un chapitre à la critique, la nomme « cette science ou cet art[9] ».

La théorisation de la lecture littéraire nous semble battre en brèche cette confusion des rôles par la promotion de la notion-concept de jeu. S'appuyant sur les travaux de Winnicott relatifs à *l'aire transitionnelle*[10], Michel Picard (*La lecture comme jeu*[11], 1986) propose, dans une perspective freudienne, de penser la lecture littéraire comme une activité, un jeu sophistiqué impliquant identification et distanciation ; l'extension de l'aire transitionnelle à l'art et spécialement à la littérature, assigne à cette pratique la finalité de renforcer la construction identitaire du lecteur. Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction*[12], 1999), à partir d'une relecture d'Aristote, arrive par d'autres voies à des conclusions similaires lorsqu'il analyse le rôle essentiel de modélisation assuré dans les sociétés modernes par les fictions prises sous l'angle du jeu. Plus récemment, Hélène Merlin-Kajman (*Lire dans la gueule du loup*[13], 2016) a souligné à son tour le rôle vital du jeu dans la lecture.

Dans la relation littéraire, le jeu, joué par l'auteur à partir de ses propres lectures, est rejoué par le tiers lecteur. D'où la question, essentielle à nos yeux, de la situation respective de l'un et de l'autre.

Y a-t-il confusion ou dissociation des rôles ? Ici vient s'inviter la question supplémentaire d'une distinction à opérer entre fiction poétique et fiction romanesque. Revenons à ce propos à Jacques Rancière :

> Le régime représentatif de l'art n'est pas celui de la copie, mais de la fiction, de l'« *agencement d'actions* » dont parle Aristote. C'est ce concept qui libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres. En revanche le « procédé général de l'esprit humain » sépare l'idée de fiction de celle d'« agencement d'actions » ou d'histoire. La fiction devient une procédure *d'agencement des signes et des images*, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. Mais alors cet agencement des signes n'est plus « hors-vérité ». Quand la fiction devient une « procédure générale de l'esprit humain », elle est à nouveau sous la législation de la vérité. C'est ce que dit en substance Flaubert : si une phrase sonne mal, c'est que l'idée est fausse.[14] [nous soulignons]

Cette partition ne repose plus sur l'opposition vers/ prose, mais sur deux manières d'utiliser le langage, deux modalités de la fiction littéraire que nous proposons d'appeler fiction 1 (à dominante narrative, « naturellement » accordée à la pratique ludique) et fiction 2 (agencement de signes et d'images). Le langage poétique ainsi conçu comme mise en œuvre de la fiction 2 est plus proche du sacré que le langage romanesque.

C'est de cette postulation à un langage de vérité supérieure par la pratique poétique, une vérité flirtant avec le sacré, qu'il va être à présent question.

Poésie et postures de vérité

Surréel et point sublime : Breton–Hegel

[8] Voir à ce sujet Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978.
[9] Friedrich Schlegel, *L'Essence de la critique – Écrits sur Lessing* [1797-1804], Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
[10] Winnicott, Donald W., *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, [1971], trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975.
[11] Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986. Pour Picard, le lecteur pratique en lisant un double déboublement en trois instances : le *lu* s'immerge passivement dans la fiction jusqu'au fantasme, *le lectant*, par un décodage symbolique, prend une distance avec l'immersion fictionnelle, *le liseur*, enfin, assure le lien entre ces deux pôles, maintenant pendant la lecture la conscience diffuse d'une présence matérielle au monde, hors fiction. Vincent Jouve a développé et aménagé le modèle de la lecture ludique dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF écriture, 1992.
[12] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
[13] Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup Essai sur une zone à défendre la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.
[14] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, éditions Amsterdam, 2009, p. 156.

Les surréalistes proclament leur athéisme et assimilent la religion à une forme d'aliénation. Ils n'en ont pas fini pour autant avec l'aspiration à un absolu de connaissance mais en cherchent, comme on le sait, la voie à travers une écriture à l'écoute de l'inconscient. Dans *L'Amour fou* (1934), Breton assigne à son livre le projet de croiser l'expression poétique à caractère automatique et « l'exposé concerté[15] » qui en donnerait l'interprétation grâce aux nouveaux savoirs dérivés de Freud et de Marx, savoirs censés éclairer les déterminismes de l'individu. Cet absolu de connaissance se nomme encore « point sublime », au chapitre VII de *L'Amour fou*, un point où se résoudrait la contradiction entre l'objectif et le subjectif, inspiré par la lecture de Hegel. Par la dialectique, l'Esprit pourrait atteindre un absolu de connaissance et concrétiser le rêve du romantisme allemand. De Hegel, Breton importe dans son écriture la métaphore du cristal, symbole de cette perfection.

Breton entend fonder une nouvelle mythologie et revisite l'allégorie, en la détournant de son sens religieux, puisqu'il est à la fois le producteur et l'interprète des images. Nous avons montré ailleurs[16] comment son écriture poétique dément cette aspiration à la transparence.

La volonté d'étayer la connaissance sur les nouvelles sciences humaines substitue à la transparence divine héritée du passé une nouvelle forme de transcendance fortement teintée d'idéalisme. En témoignent notamment son intérêt pour la magie et l'occultisme.

La dimension oraculaire : Char, La nuit talismanique, Nietzsche, Heidegger.

On observe parfois le couplage de ces deux notions présumées contraires : *immanence* et *transcendance* : le dépassement des catégories ordinaires dans un rapport à l'ici-maintenant rendu à sa plénitude s'effectue au nom de l'immanence, mais il partage avec la transcendance une certaine idée de l'absolu.

Char en donne un bel exemple. Le poète fréquenta dans sa jeunesse le groupe surréaliste, écrivit même avec Breton et Eluard un recueil, *Ralentir travaux* (1930), avant de s'éloigner par souci d'indépendance. Du surréalisme, Char a gardé l'idée d'une écriture habitée par une force supérieure dont la poésie serait l'expression-restitution : un de ses premiers recueils s'intitule *Le Marteau sans maître* (1936).

Sa poésie est de fulgurances, à l'image de ses titres, *Fureur et mystère* (1948), *La Bibliothèque est en feu* (1962). La simplicité des mots s'allie à leur alliance déconcertante : « La nuit se colore de rouille quand elle consent à nous entrouvrir les grilles de ses jardins ». La fulgurance appelle la concision : « L'éclaire me dure »[17]. Elle génère une écriture du fragment, « parole en archipel ».

Invité à s'expliquer sur sa création, Char choisit un titre, *La Nuit talismanique*[18] (1972), évoquant la magie, dans le sillage de ce que Baudelaire, un de ses poètes de prédilection, nommait la « sorcellerie évocatoire ». Il se refuse à expliquer ce qui vient sous sa plume : « fouiller la rose, vois-tu, serait vanité des vanités », écrit-il en conclusion de son livre.

Contrairement à Breton, il ne prétend pas cumuler tous les rôles. On peut d'ores et déjà noter quelques traits de ce qui fait la séduction de ce langage. Contre le langage stéréotypé de la communication courante, la langue poétique de Char prend en défaut la dimension conceptuelle du signifié, fondée sur le double principe d'identité et de non-contradiction.

Pour dire la présence au monde, le poète cultive un langage neuf qui fait signe en direction de *l'Éternel retour* nietzschéen, non au sens de la pure régression, mais comme façon de renouer avec la fraicheur des commencements. Cette idée partagée d'un éternel retour correspond à une lecture non hégélienne de la dialectique héraclitéenne, selon laquelle la dialectique n'assurerait plus le dépassement des contradictions.

---

[15] Julien Gracq identifie deux « sortes de traitement de l'écriture » chez Breton : « d'une part l'écriture automatique proprement dite (celle du *Poisson soluble*, de *L'Immaculée Conception*), d'autre part les exposés concertés que représentent les *Manifestes*, *Point du jour*, *Les Vases communicants* » (*André Breton*, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 495). *L'Amour fou* est peut-être le texte qui fait le mieux apparaître l'association et l'interaction des deux écritures.

[16] Voir à ce sujet, le chapitre 11 « Cristal et sempervivum : l'écriture allégorique dans *L'Amour fou* d'André Breton », dans notre essai, *Le Roman de lecture*, Liège, Mardaga, 2004, p. 161-178.

[17] Extraits de « La Bibliothèque est en feu », *La Parole en archipel*, 1962.

[18] René Char, *La Nuit talismanique*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1972.

Le temps poétique tel que Char le conçoit ne coïncide pas avec le temps linéaire des horloges : « La nuit s'imposant, mon premier geste fut de détruire le calendrier nœud de vipères où chaque jour abordé sautait aux yeux[19] ». La pensée de Char croise ici celle de Heidegger qui oppose l'*historial* et l'*historique*. L'historial serait un temps immémorial auquel seuls les poètes donnent accès. Heidegger, lecteur de Hölderlin, fut proche de Char entre 1955 et 1969. Ce dernier l'invita aux Séminaires du Thor, près de l'Isle-sur-Sorgue.

La poésie de Char est une poésie de la présence à ce monde, donc de l'immanence, à coloration encore transcendante.

La version d'Yves Bonnefoy, une ontologie de la présence

Bonnefoy fut aussi un bref compagnon des surréalistes (1945-1947). Esprit rigoureux, doté d'une solide culture mathématique et philosophique, il écrit une poésie qui bataille contre le langage conceptuel des philosophes. Il est hanté par l'ailleurs (« l'arrière-pays »), fondé sur des racines à la fois culturelles et autobiographiques.

L'ailleurs est rapporté à la pensée de Plotin, assimilé peut-être hâtivement à la gnose, comme en témoigne l'épigraphe manuscrite de *L'Arrière-pays*[20] (1972) : « J'ai en esprit une phrase de Plotin – à propos de l'Un, me semble-t-il, mais je ne sais plus où ni si je la cite correctement : "*Personne n'y marcherait comme sur une terre étrangère*" ». Plotin, philosophe gréco-romain du III^e^ siècle, s'inspire de Platon[21] et d'Aristote. Son enseignement fut consigné dans *Les Ennéades*, recueilli par son disciple Porphyre qui publia vers 301 une *Vie de Plotin*, et plus tard repris par Marsile Ficin, figure du néo-platonisme de la Renaissance italienne (XV^e^ siècle). Bonnefoy attribue à Plotin une pensée de l'Un associée avec un refus gnostique du monde[22]. Quoi qu'il en soit de cette assimilation du point de vue de l'histoire des idées, la poésie de Bonnefoy a maille à partir avec la pensée de l'Un qu'elle déclare finalement vouloir dépasser mais par laquelle elle se dit aussi hantée. Or cette pensée recoupe la troisième définition du sacré selon Dumas : « Reconstitution mythique d'une humanité avant la chute et la dispersion ».

Cette pensée croise des souvenirs d'enfance à partir desquels se forge également l'idée de l'ailleurs. *L'Arrière-pays* en précise les contours et l'origine :

> Des images de plénitude […], c'était, cette vallée, cette rivière là-bas, ces collines, le pays de l'intemporel, la terre déjà un rêve où perpétuer la sécurité des années qui ne savent rien de la mort. […] En vérité, ce « massif central », coloré ainsi d'absolu, ressemble beaucoup à l'arrière-pays de mes rêveries ultérieures.[23]

Contre l'ailleurs, Bonnefoy recherche une poésie de l'ici-bas, sa version de l'immanence. Sa quête demeure ambivalente : « Ma gnose, que j'avoue, a de deux façons des limites ». Il maintient la présence valorisée de l'ici, tout en affirmant l'attrait de l'autre versant, évoquant aussi la possibilité que le « monde perdu tout à l'heure », devienne un monde « sauvé maintenant » [par la poésie] (p. 21). Connaissance et salut mêlent les dimensions cognitive et éthique sur un mode qui se souvient encore du sacré.

On peut aussi relever ce paradoxe : Yves Bonnefoy bataille contre la pensée abstraite (le concept) au nom de la présence sensible de l'objet qui le transcende, mais il traduit cette pensée dans un cadre encore conceptuel (le modèle dialectique : affirmation, négation, dépassement de la contradiction).

L'Arrière-pays, qui traite par ailleurs de la création artistique sur un mode plus général, marque sa préférence pour la leçon de la peinture de la Renaissance italienne face à certaines œuvres de la modernité futuriste ou surréaliste. Mettant en regard la toile de Piero della Francesca, *Le Baptême du Christ* (1442) et celle de Giorgio de Chirico, *Le Départ du poète* (1914),

---

[19] *La Nuit talismanique*, p. 87.

[20] Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1972.

[21] On peut rappeler aussi le titre d'une des premières proses publiées par Bonnefoy dans ses œuvres poétiques : *Anti-Platon* (1947), à retrouver en tête du recueil *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982.

[22] Cette assimilation n'est sans doute pas tout à fait juste, puisque Plotin prend position contre les gnostiques : « Ceux qui disent que le Démiurge de ce monde est mauvais et que le Cosmos est mauvais », (*Ennéades*, II, 9).

[23] *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 73.

il oppose la « mauvaise perspective » chez l'un et la conversion du sacré religieux en sacré profane chez l'autre :

> un monde qui paraissait, chez Chirico, l'imaginaire, l'irréalité, l'impossible, existait bel et bien, sur cette terre, sauf qu'il était renoué ici, recentré, rendu réel, habitable, par un acte d'esprit. [...] [ces peintres, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca] ne déniaient pas à l'objet sa qualité substantielle, sa transcendance à l'égard de toute formule.[24]

On remarque au passage le maintien du mot transcendance sans perdre de vue l'usage particulier qui en est fait : la transcendance (ce qui dépasse et s'affirme comme supérieur), touche au rapport sensible à l'objet que ne rend pas le sens abstrait des mots.

La poésie de Bonnefoy se présente donc comme une série d'éclairs, de coups de sonde, tentant de reconstituer dans le langage verbal et contre son usage de communication courante, une ontologie de la présence au monde.

Michaux : la démystification (?) de toute posture de vérité transcendante

Poussons l'enquête un peu plus loin. Michaux serait-il, face aux poètes qui viennent d'être évoqués, l'artisan sans faille d'une poésie désacralisée ?

L'entreprise intellectuelle et artistique de Michaux se singularise par la volonté de détruire tous les langages, artistiques, scientifiques. Autant de désagrégations des identités factices dressées contre l'illusion de l'Un. Contre le dictionnaire, Michaux forge des mots imaginaires : « Il l'emparouille et l'endosque contre terre... » (*Le Grand Combat*). Il détourne les formes et les genres. Faux récit de voyage et traité d'ethnographie fictive, Le *Voyage en Grande Garabagne* (1948) dresse l'inventaire minutieux des mœurs et coutumes de peuples imaginaires.

Michaux expérimentateur se livre à la prise de drogues sous contrôle scientifique et procède à la notation clinique de ses sensations sous l'emprise de stupéfiant. « Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins. La Mescaline est l'explorée[25]. » *Misérable miracle* promet encore une forme de connaissance. L'avant-propos précise :

> Dans la seule scription des trente-deux pages reproduites ici sur les cent cinquante écrites en pleine perturbation intérieure, ceux qui savent lire une écriture en apprendront déjà plus que par n'importe quelle description.
>
> Quant aux dessins commencés aussitôt après la troisième expérience, ils ont été faits d'un mouvement vibratoire, qui reste en soi des jours et des jours, autant dire automatique et aveugle mais qui précisément ainsi reproduit les visions subies, repasse par elles.[26]

Il semble pourtant que Michaux veuille se démarquer de ses illustres prédécesseurs, De Quincey ou Baudelaire. Quand le poète des *Fleurs du mal* traduit les *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* dans *Les Paradis artificiels*, l'illusion d'un ailleurs obtenu grâce aux drogues semble partiellement maintenue. Avec Michaux, peintre et poète, un pas de plus est franchi vers la connaissance négative. Mais l'hypothèse d'un dépassement dialectique n'est pas tout à fait abandonnée, avec pour horizon un savoir inédit. Le recueil de 1961 s'intitule déjà en ce sens *Connaissance par les gouffres*. Dans *Émergences-résurgences*, Michaux fait un peu plus tard un retour sur l'ensemble de son œuvre picturale, commentant les dessins qui jalonnent son itinéraire. Il remarque ainsi que la fragmentation devient mode d'expression artistique et survit à l'arrêt de la prise de drogues qui en a commandé la production en quelque sorte mécanique. Il note à propos de la nouvelle période de sa production : « Les dessins que je commence [...] sont plutôt de *réagrégation*[27] ». Désagrégation / réagrégation : le rêve d'une unité supérieure semble ainsi se reformer.

On pourrait rappeler à ce propos le fonds mystique qui caractérise les premières aspirations du jeune Michaux, hors du cadre des religions, à un savoir absolu, ou encore son intérêt pour

---

[24] *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 43.

[25] Michaux, Avant-propos de *Misérable miracle*, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 619. Dans ce titre figure, comme on le sait l'anagramme de « mescaline »

[26] *Ibid.*, p. 619.

[27] Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1972, p. 106.

Ernest Hello, écrivain catholique (1828-1885) : auteur de *L'Homme* (1872), *Physionomies de saints* (1897), *Paroles de Dieu* (1899) et traducteur d'auteurs mystiques comme Ruysbroeck.

Hors de toute référence religieuse, on vient de passer en revue quatre formes de plus en plus distancées de restauration du Sacré dans l'art. Cet échantillon certes restreint nous paraît néanmoins assez représentatif. Quelle que soit la volonté de rupture avec les formes traditionnelles du sacré, une élimination pure et simple paraît impossible : l'écriture poétique reste hantée par la volonté de connaissance supérieure. La soif d'absolu est en effet ce qui donne du sens et du sel à l'existence. On remarquera au passage que les quatre auteurs choisis ont contourné le genre du roman, Breton, sous la forme d'un refus mis en scène, Char par évitement, Bonnefoy et Michaux par une sorte de contrainte interne de l'écriture.

Quelle que soit la nature des différentes quêtes, un retour à la perspective du lecteur s'impose à présent, afin de restituer le maillon manquant de la chaîne. Comment lire cette poésie hantée par une Parole supérieure ?

Lecture littéraire du sacré poétique

Un partage de connaissance inédite

La poésie « donne à voir » le monde autrement, hors des stéréotypes. La position mentale du lecteur épouse le langage du poète, se l'assimile. Le partage de l'inquiétude métaphysique survit au recul des religions. Ces paroles de poètes ouvrent aussi l'accès à d'autres sujets engagés dans un parcours original et saisis dans leur unicité idiosyncrasique, ordinairement inaccessible. La poésie se rapproche des arts jouant avec la sensation, musique et peinture. Proust écrit en ce sens dans *La Prisonnière* :

> Comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer.[28]

Mais le lecteur ne saurait se contenter de se couler dans ces identités poétiques.

Le jeu, avec et au-delà de l'intention auctoriale

Parfois un jeu parodique réintroduit une distance, à l'invitation du poète lui-même. Voilà qui se vérifie au-delà des quatre cas de figure jusqu'ici envisagés.

Aragon, ainsi, recrée à son tour une forme de sacré profane dans *Le Fou d'Elsa* (1963). Il procède au renversement du discours religieux en culte de la femme aimée : « celui qui parle contre Dieu c'est qu'il tient dans ses bras son Dieu[29] ». *Le Fou d'Elsa* vient après « Cantique à Elsa[30] » et juste avant « La Messe d'Elsa[31] ». On s'est parfois interrogé sur le sens d'une telle substitution, sur sa part d'excès. Sans doute faut-il pour en prendre la mesure ne pas perdre de vue que la voix lyrique met en scène une forme d'interlocution qui en théâtralise les effets sans en annuler la puissance. Une anecdote semble le confirmer. Lors d'une présentation publique du *Fou d'Elsa*, juste après la parution de l'œuvre, après avoir déclamé quelques passages lyriques, prenant appui sur la polyphonie intégrée dans ce roman-poème, Aragon avait clos une première partie de sa lecture sur cette exclamation prêtée à l'une des voix fondues dans son texte : « *Intolérable vieillard*[32] ». Les dédoublements de la voix récitante rendent plus supportable au lecteur ce lyrisme exacerbé. Ils n'en constituent pas l'annulation ironique et préservent peut-être même mieux la part de l'absolu.

---

[28] Proust, *La Prisonnière*, Paris, Le livre de Poche, 1967, p. 169.
[29] Aragon, *Le Fou d'Elsa : poème*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1963, p. 163.
[30] *Les Yeux d'Elsa*, 1942.
[31] *Le Voyage de Hollande*, 1964.
[32] *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 226. Nous nous référons ici à l'enregistrement réalisé par Joël Aubert le 11 décembre 1963 dans une librairie du Quartier latin à Paris, à l'occasion de la parution de son livre.

Quand ce n'est pas le poète lui-même qui prend les devants dans la distanciation, les tiers lecteurs peuvent parfaitement assumer ce rôle. Ainsi Breton, dans *L'Amour fou*, faisait retour, comme on l'a vu, sur sa propre écriture, prétendait conjuguer la connaissance intuitive par l'automatisme poétique dont relevait son poème « La Nuit du tournesol » et le savoir « scientifique » grâce à une autoanalyse d'inspiration freudienne. Des voix se sont manifestées[33] pour émettre quelques doutes sur la lucidité de l'autoanalyse proposée et sur l'absolu de connaissance ainsi atteint, un absolu auquel Breton avait donné l'expression métaphorique du cristal. Analysant à notre tour ce très beau livre, nous y avons remarqué la présence dissonante, aux côtés du cristal, symbole de la transparence parfaite, du « sempervivum », espèce de végétal originaire des Canaries, dotée de la propriété effrayante de continuer à se développer en n'importe quelles conditions. Le sempervivum dit peut-être le lien intime et angoissant entre la survie de l'œuvre et la fin, pour le poète, du rêve d'hégémonie sur le sens de son œuvre.

La nuit déléguée à autrui : sacré et déconstruction-reconstruction du sens

On trouve dans l'œuvre de René Char quelques indices dépassant la perspective d'une Parole s'imposant par sa fulgurance. Dans *Moulin premier*, en 1936, le poète écrivait : « Salut, chasseur au carnier plat ! / À toi, lecteur d'établir des rapports[34] ». La même année, il déclare : « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré » (« L'Evidence poétique », Conférence, Londres, 1936).

Michaux s'ouvre à semblable préoccupation dans un de ses derniers textes, *Poteaux d'angle* (1981) :

> Les hommes, tu ne les as jamais pénétrés. Tu ne les as pas non plus véritablement observés, ni non plus aimés ou détestés à fond. Tu les as feuilletés. Accepte-donc que, par eux, semblablement feuilletés, toi aussi tu ne sois que feuillets, quelques feuillets.[35]

Il convient peut-être d'en tirer toutes les conséquences.

De la profération-réitération à la production d'une parole autonome.

La lecture littéraire, telle que nous proposons de la concevoir, ne saurait se limiter à la profération-réitération, portât-elle toutes marques de l'incandescence poétique. Elle implique que le rapport au texte lu soit pensé dans une perspective historique, selon un tressage du temps immémorial et du temps historique, aboutissant à son tour à une performance verbale.

Observons encore le jeu de l'absolu et du relatif. Char ne consent que par éclairs au relatif. Son essai *La nuit talismanique* donne dans les premières pages des indices permettant de replacer les énoncés poétiques dans la genèse de leur surgissement. De l'édition de 1972 (Skira) à la reprise en 1985 (La Pléiade), on observe la suppression de ces pages et un effacement de la dimension historique du geste créateur. Le surgissement magique de la parole est ainsi privilégié, conformément au titre de l'ouvrage. L'explication contextuelle est reléguée en notes. De même, la plaquette *Arrière-histoire du poème pulvérisé* (1953) est mentionnée seulement dans une note de l'édition complète[36].

Sans surprise, Claude Lévi-Strauss, nous met sur la voie du relatif. La convocation de l'ethnologue, fondateur de l'anthropologie structurale, au cœur de ce débat, pourrait surprendre. En vérité, Lévi-Strauss est à la fois homme de science et homme de lettres à la manière de Montaigne, homme de tous les savoirs et conscient de leurs limites. À côté d'une agrégation de philosophie (1931), il passe aussi un doctorat ès lettres (1948). Il est aussi amateur et collectionneur d'œuvres d'art. Son approche esthétique allie le plaisir et la compréhension.

---

[33] Voir à ce sujet, *Le Roman de la lecture*, *op. cit.*, p. 168.

[34] René Char, « Moulin premier », dans *Le Marteau sans maître* [1927-1936], 1934, 1945, *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1985, p. 68.

[35] *OC*, III, p. 1045.

[36] L'arrière-histoire n'est pas sans lien avec ce que nous avons appelé dans une recherche menée à Reims collectivement *l'arrière-texte*. L'arrière-texte ouvre sur une lecture littéraire saisie dans la relativité de ses productions successives. Voir aussi à ce sujet notre récent essai *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Épure, 2018.

L'inclassable *Tristes tropiques* (1955), qui conjugue la réflexion ethnographique, le récit autobiographique et la méditation, porte la marque de cette culture mixte. C'est aussi en vertu de cette curiosité large que Lévi-Strauss répond après d'autres à la commande de l'éditeur Skira de s'expliquer sur « les sentiers de la création ». Il en résulte *La Voie des masques*[37] (1975), livre abondamment illustré, en deux volumes. En quatrième de couverture du volume I, on lit :

> Qu'est-ce qu'un style, et même, qu'est-ce que *le* style ? À ce problème d'esthétique et d'histoire de l'art, un ethnologue se risque à proposer un élément de solution, inspiré par un art qui l'a toujours fasciné : celui des Indiens de la côte de l'océan Pacifique, en Colombie britannique et en Alaska.

Dans cet essai, Lévi-Strauss, homme de science, égratigne le mythe occidental du Grand artiste, avatar de Dieu, mettant sur un pied d'égalité les peintures primitives de la Colombie britannique, œuvre collective d'anonymes et l'œuvre de Picasso.

L'amateur de lettres, renoue pourtant avec l'élan vers le sublime, en ouverture de son livre :

> Il est à New York, écrivais-je en 1943, un lieu magique où les rêves de l'enfance se sont donné rendez-vous ; où des troncs séculaires chantent et parlent ; où des objets indéfinissables guettent le visiteur avec l'anxieuse fixité de visages. […]
>
> Errez pendant une heure ou deux à travers cette salle encombrée de « vivants piliers ».

Le souvenir de Baudelaire et de l'unité supérieure promise par le poème « Correspondances » n'a pas disparu. Mais les « confuses paroles » du fameux sonnet en appellent d'autres à leur tour, comme autant de gloses toutes provisoires.

Dans le sacré, s'opère donc une transgression des limites ordinaires de la connaissance ; sans doute est-ce la raison pour laquelle cette aspiration survit très bien au recul des religions. L'Être-au-monde s'est substitué à l'Être en Dieu.

L'enquête proposée montre qu'elle trouve à s'exprimer davantage dans la poésie (fiction 2) que dans le roman. Toutefois la postulation à une parole supérieure reste entachée d'ambivalence, entre extension de connaissance et illusion, à tel point que certaines tentatives de désacralisation portent encore en elles une forme paradoxale du sacré.

L'enjeu de cette recherche est le rapport entre langage et vérité, à mettre en lien, peut-être, avec des régimes d'utilisation, qui ne confondraient pas tout à fait le langage conceptuel de la communication et une pratique artistique accordée à l'expérience sensible du sujet humain.

Au sein de cette pratique, le jeu littéraire fait interagir la soif d'absolu et la conscience du relatif. Seule une parole de lecteur, comme performance verbale[38], préserve ce jeu d'un retour sans recul critique à une image sacralisée de l'écrivain. Elle s'accorderait bien avec la leçon de Montaigne reprise par Lévi-Strauss, selon les commentateurs de ses dernières œuvres : « Nous n'avons aucune communication à l'être[39] ».

***

Bibliographie

Approches Interdisciplinaires de la Lecture, n° 12, « Paroles de lecteurs » (dir. C. Chollier, M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier, A. Trouvé), Reims, Epure, 2018, à paraître.

[37] Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1975, deux volumes ; le texte sera repris avec une réduction des images et un texte plus long dans le volume de La Pléiade, qui rassemble en 2008 un choix d'œuvres effectué sous le contrôle de l'auteur. L'édition est dite « revue, rallongée et augmentée de trois excursions », ce qui suggère en quelque manière, contre l'absolu de la Parole, un mouvement continu de reprise, un dialogue de l'écrivain avec son œuvre passée dans lequel le lecteur peut à son tour s'inviter.

[38] Voir à ce sujet, le volume « Paroles de lecteurs » (dir. C. Chollier, M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier, A. Trouvé), *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 12, à paraître, aux Epure en juin 2018.

[39] Notice sur *La Voie des masques*, *La Potière jalouse* [1985], *Histoire de Lynx*, [1991], dans Claude Lévi-Strauss, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2008, p. 1878.

Aragon, Louis, *Le Fou d'Elsa : Poème*, 1963, *OPC*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », éd. Olivier Barbarant, II.
Baumgarten, Alexandre Gottlieb *Aesthetica*, 1750-1758, Francfort-sur-le-Main, Paris, L'Herne, 1988.
Bonnefoy, Yves, *L'Arrière-pays*, Genève, Skira, 1972.
Breton, André, *Second Manifeste du surréalisme*, 1930, *OC*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », I.
Breton, André, *L'Amour fou*, 1934, *OC*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », II.
Char, René, *Le Marteau sans maître*, [1927-1936], 1934, 1945, *OC,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1985.
Char, René, « L'Evidence poétique », Conférence, Londres, 1936.
Char, René, *La nuit talismanique*, Genève, Skira, 1972.
Derrida, Jacques, *Foi et savoir*, Paris, Le Seuil, 1996.
Dumas, André, Article « Sacré », *Encyclopédie Universalis*.
Gracq, Julien, *André Breton*, 1948, *OC*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », éd. Bernhild Boie, I.
Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 1927, trad. *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « écriture », 1992.
Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1792, Paris, Aubier, 1995, traduction Alain Renaut.
Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978.
Lévi-Strauss, Claude, *La Voie des masques*, Genève, Skira, 1975, repris et augmenté dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2008.
Lévi-Strauss, Claude, *Histoire de Lynx*, *Œuvres*, « Bibliothèque de La Pléiade », 1991.
Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup Essai sur une zone à défendre la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.
Michaux, Henri, *Qui je fus*, 1927, *OC*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », éd. Raymond Bellour, I.
Michaux, Henri, *Misérable miracle*, 1956, 1972, *OC*, II.
Michaux, Henri, *Émergences-résurgences*, Genève, Skira, 1972, *OC*, III.
Michaux, Henri, *Poteaux d'angle*, 1981, *OC*, III.
Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1884, *Œuvres Philosophiques Complètes*, V, Paris, Gallimard, 1971.
Picard, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
Plotin, *Ennéades*, 254-270, Paris, Vrin, 1981.
Proust, Marcel, *La Prisonnière, A la recherche du temps perdu*, V, Paris, Gallimard, 1923.
Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, éditions Amsterdam, 2009.
Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Le Seuil, 1999.
Schlegel, Friedrich, *L'Essence de la critique – Écrits sur Lessing* [1797-1804], Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
Trouvé, Alain, « Cristal et sempervivum : l'écriture allégorique dans *L'Amour fou* d'André Breton », in *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004.
Wersinger-Taylor, Gabrièle, « Foi et Savoir de Jacques Derrida », 2013, http://michel-terestchenko.blogspot.fr/2013/02/anne-gabrielle-wersinger-foi-et-savoir.html
Winnicott, Donald W., *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, [1971], trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975.