

Qu'est-ce que le geste critique ?

Mireille Calle-Gruber
(La Sorbonne Nouvelle)

« Qui suis-je ? - Celui qui a un caillou dans
la chaussure et qui continue exprès de marcher. »

Peter Handke, *Dialogues intérieurs à la
périphérie.*

Qu'est-ce que le geste critique ? C'est la question que mon amie Midori Ogawa m'a envoyée. Question ô combien fondamentale, et intéressante, car ce n'est pas une question à laquelle on « répond ». On ne peut, du geste critique, à chaque fois unique, qu' « en répondre ».

Je ne peux, à la question de Midori Ogawa que considérer aussitôt la ruche de questionnements, d'échos et rebonds qu'elle fait apparaître.

L'intérêt de cette question, c'est qu'elle porte sur *le geste* - et aussitôt la langue française appelle l'homophone *la geste* - critique. Sur quoi je reviendrai.

En fait, la langue de la question, déjà, en dit davantage : car en français, « le geste critique » signifie aussi bien « le geste de la critique » que « le geste en situation critique », c'est-à-dire en situation difficile, éprouvante, dangereuse : un geste *en crise*. En somme, l'ambivalence de la syntaxe pointe un double mouvement : le travail sur l'objet de la critique ne va pas sans la mise en crise du sujet qui l'opère.

En préliminaire aux réflexions qui suivent, je veux rappeler un certain héritage de la pensée philosophique et littéraire, héritage qui porte ma propre démarche.

Avec le philosophe Jacques Derrida, je considère que le geste critique est geste d'*hospitalité* et comme tel *poétique* - hospitalité que le philosophe reconnaît tout particulièrement comme étant un devoir de l'université (*L'Université sans condition*, 2001)¹ et « surtout, surtout, le devoir d'hospitalité à l'étranger ou à l'exilé, à la langue de l'autre, à l'arrivant, à ce qui vient, à la nouveauté de ce qui arrive, à ce qui reste à venir ou qui vient de loin »². Le philosophe inscrit donc le geste de la critique dans le questionnement de la transmission afin, par une opération de retour du geste sur lui-même qui n'oublie pas de questionner la question, de procéder *de l'intérieur* à l'exposition des fonctions de réception-transmission c'est-à-dire à leur déconstruction permettant de considérer le geste critique comme le processus du *lieu-à-venir* : « Ce lieu, ce sera précisément *ce qui arrive*, ce à quoi l'on arrive

¹ Jacques Derrida, *L'Université sans condition*, Paris, Galilée, 2001. Ce texte fut d'abord une conférence, prononcée en anglais, à l'Université de Stanford, en Californie, en avril 1998, conférence qui avait pour titre « L'avenir de la profession ou L'université sans condition (grâce aux « Humanités », ce qui pourrait avoir lieu demain) ».

² Jacques Derrida, *La chance et l'hospitalité / Good Fortune and Hospitality*, Allocution aux étudiants de Queen's University, Ontario, 1995. C'est lors de la Cérémonie de Collation des Grades du 28 octobre 1995, à Queen's University, que Jacques Derrida, qui recevait un Doctorat honoris causa, a adressé, en anglais, ce texte aux étudiants gradués et à l'ensemble de la communauté universitaire. Cette allocution est publiée bilingue dans *TROIS*, revue d'écriture et d'érudition, Québec, novembre 1999, vol. 14 n°2-3, p. 71-83. Elle est précédée de Mireille Calle-Gruber, *Passages/Passages*, texte de présentation qui fut également prononcé le 28 novembre 1995 : in *TROIS*, *op.cit.*, p.65-70.

ou qui nous arrive, l'événement, le lieu de l'avoir-lieu »³. Cette démarche permet de réancrer la pensée spéculative dans la ruche des phrases et de la matière lexicale : où tout peut arriver et où l'écriture « *a le droit de tout dire* ». Telle est pour Derrida la chance de la littérature, laquelle a « le droit illimité de poser toutes les questions, de suspecter tous les dogmatismes, d'analyser toutes les présuppositions, fussent-elles celles de l'éthique ou de la politique de responsabilité »⁴. Désarmant les certitudes du savoir, enjoignant le lâcher-prise, le geste critique de la littérature constitue une force incontournable de « résistance irrédentiste » qui a partie liée avec « l'espace de la liberté démocratique »⁵.

Avec Claude Simon, dont l'écriture littéraire est tout entière nourrie du travail dans la langue et relève ainsi de « l'ordre sensible des choses », je retiens la distinction fondamentale qu'il souligne entre la « causalité extérieure au fait littéraire (...) causalité d'ordre psychosocial qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste » et la « causalité intérieure » selon quoi « tel événement *décrit* et non plus rapporté, suivra ou précèdera tel autre *en raison de leurs seules qualités propres* »⁶. Le « fait littéraire », c'est précisément une certaine composition harmonique d'associations : assonances, contrastes, oppositions, dissonances. C'est à l'endroit de ces mouvements toujours fluctuants de la littérarité qu'opère le geste critique, suivant pas à pas **et** le récit (quoi) **et** le cheminement labyrinthique dans la langue de l'auteur qui l'élabore (comment) **et** le cheminement sans fin dans la langue de la critique qui l'interprète (comment)⁷.

Avec l'historienne Sophie Wahnich, auteur de *La Révolution des sentiments*⁸, je constate que ce qu'elle énonce du « présent de l'histoire » s'applique parfaitement au terme de « critique » et rejoint en cela ce que Claude Simon décline des significations de ce mot lorsqu'il en fait le titre, et la matière, de son roman *Histoire* (1967), affirmant la réalité du *présent de l'écriture* : « Il n'y a de */critique/* que du présent et le passé est une sorte d'écran par lequel le présent se manifeste quel que soit l'objet de */la critique/*, on ne le construit qu'à travers des questions d'aujourd'hui »⁹. Ce qui invite à reconsidérer l'histoire littéraire indissociablement du geste critique qui la construit.

Avec Pascal Quignard, je prends en compte l'assise étymologique des mots, ces mots dont la propre histoire les a chargés de polysémie au gré des contextes et des usages. Or, dans le texte biblique de Jean (VII, 24) les termes « Nolite judicare : Judicium judicate » signifient, note Quignard, « Ne jugez pas : Jugez d'abord le jugement. » Après quoi, recourant à Jean VIII, 15, Quignard commente : « Quand tu juges l'autre, il ne compte pas pour toi. Et s'il compte à tes yeux, tu ne le juges plus. » ; en suite de quoi, il distingue soigneusement entre le jugement (qui exerce une autorité sur les individus) et la critique, laquelle ne peut être que « critique de la critique », « Crise de la crise ».¹⁰ C'est donc dans la perspective d'interroger le *processus* du geste critique - car un geste est un événement en cours, une plasticité, un devenir et ses aléas -, d'interroger son respect de l'autre-texte (affaire de distance : à quelle distance se tenir, le tenir) et son retour sur la propre langue d'écriture, c'est dans cette perspective que je dessine ma *marche* (je ne dis pas *démarche*) de lectrice cherchant où placer mes doigts critiques, revendiquant ce que je nommerai : *une critique épique*.

De l'hypothèse d'une critique épique

³ Jacques Derrida, *L'université sans condition*, op.cit., p. 24, italiques dans le texte. Voir aussi Jacques Derrida, *Un ver à soie*, Galilée, 1997, p. 46 : « Ce que le savoir ne sait pas, c'est ce qui arrive ».

⁴ Jacques Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993, p. 65-66.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1985, p.22. Je souligne.

⁷ Claude Simon, Préface à *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970, np.

⁸ Sophie Wahnich, *La Révolution des sentiments*, Paris, Seuil, 2024.

⁹ Sophie Wahnich, entretien avec Pierre-Henri Lab, *L'Humanité*, 18 octobre 2024.

¹⁰ Pascal Quignard, *Critique du jugement*, Paris, Grasset, 2015, p.48-49.

Qu'ai-je donc fait pour arriver jusqu'ici, s'enquiert la lectrice analyste qui depuis le début s'efforce, à tâtons, de régler son pas sur celui de l'étrangère narration, dérouté d'abord par un écrit qui littéralement *vole en éclats*, débordé de tous côtés par des formes insolites ou exorbitantes ? Comme le dit Novalis à propos du discours qui « est orienté de manière à ce qu'on place les doigts de nos pensées aux bons endroits »¹¹, il s'agit pour la critique de se demander si elle trouve le doigté sur le clavier ou les cordes du texte, ainsi que l'exigerait un instrument de musique ; si sa main a le tact, le toucher à la bonne distance.

C'est dire que pour lire, il faut se rendre au texte : à la textualité, la textilité, le tissage, la tessiture. Entrer dans le texte, épouser ses rythmes et ses risques de fluctuations – ce qu'aucun système de pensée ne saurait saisir sans les annihiler. C'est dire que la critique n'a pas la maîtrise du tout-sachant ni le monopole du point de vue (*theoria*). Elle est invitée à désarmer, à poser la boîte à outils, à *se laisser* aller à la lecture en tous sens. A s'en remettre au voyage des signes. C'est dire que la critique n'est pas seule : elle avance dans les pas du récit, elle *intègre* sa marche. Une *marche-avec*. Peter Handke : « C'étaient des pas épiques. Et cela signifiait : des pas qui intégraient. Je ne marchais pas seul sous le ciel. Mais avec qui ? Avec quoi ? Avec ! »¹². Pour moi, celle qui marche *avec*, avec ce qui arrive, ce qui va arriver, c'est elle que j'appelle une *critique épique*.

La Voleuse de fruits, c'est d'abord l'histoire du narrateur qui part à la recherche de l'histoire de la voleuse de fruits : « Cette histoire a commencé par une de ces journées de mi-été où en marchant pieds nus dans l'herbe pour la première fois de l'année on est piqué par une abeille. C'est toujours du moins ce qui m'est arrivé. »¹³. C'est ainsi que la critique, elle aussi, se trouve sur le pied de départ vers le texte de la narration, « grâce à la piqûre » de l'autre.¹⁴ Être piqué voue à l'épique. Car il y a les bonnes piqûres – des abeilles, des rimes, des pointes poétiques – elles ne font pas mourir elles font courir les chemins, au contraire, et les fructueuses difficultés d'une critique qui ne peut plus nier qu'elle a un caillou dans la chaussure : « Qui suis-je ? » demande-t-elle à Peter Handke, lequel répond : « Celui /Celle/ qui a un caillou dans la chaussure et qui continue exprès de marcher »¹⁵. Ainsi préservée de l'immobilisme, la critique en mouvement et mouvementée « intègre », c'est-à-dire joint les dissemblables sans craindre de boiter ou de faire fourcher le chemin de la langue.

Le geste critique est une disposition hospitalière. A l'hospitalité de l'écrivain répond

¹¹ Novalis, *Fragments et études 1799-1800*, fr 52, 18 juin 1799 in : Novalis, *A la fin tout devient poésie*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, éditions Allia, 2020, p.34

¹² Peter Handke, *La Voleuse de fruits ou Aller simple à l'intérieur du pays*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, relu par l'auteur, Paris, Gallimard, 2017, p. 45.

¹³ *Ibid.*, p. 11, Incipit.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵ *Ibid.*

(correspond) l'hospitalité de la critique – hospitalité qui exacerbe la disponibilité et la réceptivité de la lecture, et non moins ses tensions, dissensions et disjonctions internes (*hospes / hostis* : une même racine linguistique dit l'hospitalité et l'hostilité). Elle se fait le sismographe des mouvements d'écriture, motions et e-motions. C'est ainsi qu'elle *s'y prend* (à tous les sens de l'expression), avec la chute de la brève séquence ci-après, alors que la voleuse de fruits vient de rencontrer le livreur de pizzas :

« Le regard du garçon était franc comme une blessure se montre franchement, la fixant comme sa confidente depuis l'éternité. Et puis encore une question : “Vous avez faim ?” Coupez. Scène suivante. »¹⁶

La condensation narrative est saisissante, le mot « faim » n'en finit pas de résonner dans son homophone convoqué à la « fin » du paragraphe qui lui donne forme, tout en laissant au bord du blanc le lecteur sur sa faim quant à l'énigmatique regard. Et cependant que « Coupez », lapidaire impératif de régie, rappelle brusquement que l'événement de l'histoire advient par le narrateur – mais « Coupez » c'est aussi couper la faim (de pizza, de savoir, d'éternité) ; c'est aussi couper court, pudiquement ou avant tout sentimentalisme, à l'effusion entre lui et elle. Il n'est pas jusqu'à la comparaison qui ne prenne un sens double, « comme une blessure se montre franchement » devenant aussi emblématique des blessures du récit, lequel ne se poursuit qu'au fil du tranchant narratif.

La critique épique, sûre de rien, instable sur la balançoire du récit qui prône ni une morale ni une esthétique, *part en maraude dans les phrases*, sa marche s'efforçant de noter les déplacements qui permettent de faire vibrer d'un vocable toutes les cordes; conjuguant des méthodes (cheminements) qui fructifient par le contradictoire : marche d'arpenteur géomètre et marche kaléidoscopique ; étymologique et ludique ; empirique et figurée ; érudite et affective.

C'est ainsi que procède le geste d'analyse sur les pages précédentes de *La Voleuse de fruits* consacrées, déjà, à « la faim »¹⁷, posant d'entrée tout l'arc des significations. Où le narrateur « voit » les invisibilisés de la société (les laissés-pour-compte), sans que cela soit « dit » autrement qu'*entre les lignes des mots* :

« il émanait des visages de ces Jean-Jacques-Louis-sans-pays, tout proches de moi maintenant, quelque chose dont toute réalité avait été ôtée par le cinéma, la télévision et la photographie. Ce “quelque chose” s'appelait “la faim”. [...] Mais comme elle devenait réelle ici, elle qui, à force d'être photographiée du tiers au sixième monde, avait été reléguée dans le non-monde. C'était la faim maintenant ! – pas dans un tiers-monde mais ici dans le premier. Les milliers et milliers d'hommes sur les trottoirs de Paris, avec leurs écriteaux en carton où on

¹⁶*Ibid.*, p. 200.

¹⁷*Ibid.*, p.58.

lisait « *J'ai faim !* », je ne pouvais plus les croire. Cette faim muette, là maintenant, était une réalité. [...] C'était la faim « faim », une faim sans limite vibrait là. Cet homme avait faim, et pas seulement depuis ce matin. Et était-il possible de l'aider ? Pour cet instant, oui. Que vive l'instant ! – Et il vit. »¹⁸

Voici que le geste de lecture critique, après avoir monté la gamme lexicale, est arrêté net, tout tourneboulé, sur la pointe finale : où il fait l'expérience de la *fin* maintenant, du battement cardiaque de la vie-à-l'instant, du battement de cil sur le mot, et du télescopage des temps qui fait vivre au présent et voir au prétérit (« Et il vit »), donnant lieu à *l'événement textuel*, c'est-à-dire à la *réalité littéraire* de l'histoire.

Ainsi procède le geste critique : le texte le porte à une activité sans cesse, il fraye des voies, déplace les lignes, fait jouer les facettes de l'immense kaléidoscope qu'est le livre, cueille des images ici et là mais ne s'approprie rien ; se met en quête des réseaux souterrains où fructifie la lettre.

La critique épique est une jeune voleuse de fruits. Elle guette l'apparition des formes. Elle se tient à la naissance des formes ; elle n'exerce aucun pouvoir. Elle comporte un potentiel de facultés qu'elle apprend à déployer par le texte - grâce à lui. Elle respecte les indécidables de l'œuvre, ses zones d'ombre, ses nébuleuses. « Il faut quand même un espace nébuleux, aussi, dans l'analyse, une espèce d'imprécision qui fait partie d'une bonne critique », dit Peter Handke¹⁹.

Le geste à l'autre et avec l'autre apprend à bifurquer, il rallie, il relie, il témoigne de la vie métaphorique et inépuisable de l'œuvre. Il apprend à écrire c'est-à-dire à peser ses mots et à transmettre. Car seule *une écriture* (critique) peut répondre de l'écriture (littéraire).

*

Je voudrais faire appel à deux aspects exemplaires du geste critique, l'un concerne la pratique du roman comme critique, l'autre la pratique du poème comme critique du politique ; l'un avec Nathalie Sarraute, l'autre avec Michel Butor.

Avec Nathalie Sarraute, la contre-clé du geste critique

Dans les systèmes de serrure, la contre-clé est la clé indispensable pour que fonctionne une

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Peter Handke, « Les chemins du livre », Entretien de Mireille Calle-Gruber avec Peter Handke, Jonathan Landgrebe, Katharina Loix et Antoine Jaccottet, dans : Mireille Calle-Gruber, Ingrid Holtey, Patricia Oster-Stierle éd., *Peter Handke, Analyse du temps*, actes du colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Archives », 2018, p. 124.

autre clé et qu'elle lui permette d'ouvrir un coffre²⁰. La contre-clé n'est pas le passe-partout, au contraire, les pièces doivent s'ajuster selon leur différence et leur distance spécifiques. Du fait que l'œuvre d'art n'impose pas de sens mais qu'elle *fait sens*, le geste de la critique épique est appelé à *faire avec*, à procéder à un travail d'ajustement chaque fois singulier. Belle image que la contre-clé pour désigner le travail d'interprétation littéraire.

Dès ses premiers écrits, Sarraute déjà s'inquiète de « l'usage de la parole » et de ce que les mots, serrés à double tour dans la mise en scène de l'interlocution, exigent plus d'une clé pour faire sens : des « mots tout lisses et durs comme des pelotes basques » qui reviennent violemment sur vous en « effet boomerang »²¹. A la recherche des clés et contre-clés langagières qui permettent au geste critique d'exercer sa faculté de questionnement, c'est-à-dire la faculté de « *souçonner* », Sarraute monte des scènes d'interlocution fictionnelles où elle s'attache à ébranler les significations de la conversation par les *non-dits* de la sous-conversation. C'est à l'invisible, l'indicible, l'incommensurable que le geste critique doit demander la contre-clé.

Pour illustrer la marche de son propos, Nathalie Sarraute, dans un essai de 1956 intitulé « Ce que voient les oiseaux », publié dans le recueil *L'Ère du soupçon*, reprend la fable de Pline l'Ancien (Livre XXXIV).

Pline raconte la joute entre les deux peintres Parrhasios et Zeuxis. Zeuxis peint des raisins si parfaitement imités que les oiseaux, attirés, viennent se casser le bec sur le mur. Ce qui fait dire à Sarraute que les lecteurs de certains romans sont comme « les oiseaux qui tentaient de picorer les fameux raisins de Zeuxis. Ce qu'ils voient n'est plus qu'un trompe-l'œil²² »^[1] Mais le récit de Pline ne s'arrête pas là et Zeuxis ne gagne pas la joute. Car Parrhasios peint alors un rideau si parfaitement que Zeuxis tente de l'ouvrir pour voir ce qu'il cache.

Parrhasios est vainqueur : pas seulement parce qu'il trompe l'œil averti du peintre, mais parce qu'au lieu de faire une peinture à voir, il fait une peinture qui se dérobe à la vue – une peinture du ne-pas-voir. Zeuxis s'en tient à l'esthétique de la représentation, Parrhasios peint le non-représentable. L'invisible derrière la peinture. Et le désir de voir.

²⁰ La contre-clé désigne aussi, en architecture, le vousoir c'est-à-dire l'appareillage de pierres qui entoure la clef de voûte. Le terme apparaît en littérature, dans le poème de Guillaume d'Aquitaine, Comte de Poitiers (1071-1126), comme métaphore de l'œuvre d'art, en ce que celle-ci n'impose pas de sens : elle *fait sens aux yeux* de qui la regarde. Les vers de Guillaume célèbrent ainsi son poème en langue d'oc : « Je l'ai composé en dormant sur mon cheval / Mon vers est fait je en sais de quoi / Je le transmettrai à celui / Qui le transmettra à quelqu'un d'autre / Là-bas vers l'Anjou / Pour qu'il me transmette de son étui / La contre-clef. » Pierre Soulages, dans un entretien avec Jean Ristat commente ainsi ce poème : « Ma peinture ne représente rien non plus, mais elle fait sens pour le regardeur qui en a la « contre-clef », dans *Digraphe*, 32, 1984 ; ce numéro de revue est consacré à Nathalie Sarraute.

²¹ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole* (1980), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 925 et 981.

²² Nathalie Sarraute, « Ce que voient les oiseaux », *L'Ère du soupçon* (1956), *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 1609.

Le travail de Nathalie Sarraute relève d'un enjeu semblable. L'écrivain est à la recherche d'une réalité qui n'est pas directement visible²³ », elle convoque l'image du « mince rideau » du monologue intérieur²⁴, invente des processus langagiers qui à la fois masquent et révèlent (Préface à *L'Ère du soupçon*). Se dessine, récurrent au cours des œuvres, le désir de « mots passe-muraille » et, dans *L'Usage de la parole*, l'image de la paroi qui s'ouvre ou qui cède, le texte se suspendant sur « ce qu'on voit de l'autre côté²⁵ ».

Une fois le regard émancipé du trompe-l'œil que voient les oiseaux, l'écrivain peut appeler de ses vœux la *vision* d'œuvres libres, dégagées des conventions et des « grilles de lecture » préétablies, capables d'être « des levains d'émancipation et de progrès²⁶ ». Le geste critique s'efforce de *partager des visions : marcher-avec et voir-avec*. Ces visions sont en-deçà des trompe-l'œil de la représentation. Elles ne voient pas ce que voient les oiseaux, elles voient les mots et elles les *éprouvent*. (les ressentent et les mettent à l'épreuve).

Ainsi, à l'autre bout de l'œuvre, secrété tout au long du cheminement et délivrant la contre-clé des textes de Sarraute, tous genres confondus, se lève, *lève* le levain du dernier livre, le plus audacieusement écrit : *Ouvrez*, lequel dit à la fois l'ouvrage (ouvrir= travailler), l'ouvrir et l'Ouvert.

La dernière section d'*Ouvrez* (qui est aussi le texte dernier de Sarraute) s'intitule « Tac au Tac ». Ici, il s'agit d'un syntagme bien français qui s'en tient aux mécanismes idiomatiques, sans pathos sans état d'âme. La scène évoquée est de nouveau celle *du jeu* de la pelote basque : dans le panier de la chistera où les pelotes vont et viennent « entre les joueurs sans flancher », viennent s'ajouter à présent deux mots qui claquent en va-et-vient :

« Tac au Tac. Tac au Tac. Tac au Tac... [...] Un Tac est entré de l'autre côté et ils ne trouvent aucun Tac pour lui répondre... alors ils s'affolent, Tac au Tac. Tac au Tac... ce sont des appels de détresse qu'ils nous lancent... – Vite, il n'y a pas une seconde à perdre... Ces Tac, vous les connaissez... si aucun Tac égal à lui ne vient immédiatement l'en empêcher... quelques instants lui suffisent... et le Tac va s'enfoncer... Creuser des galeries... Dieu sait jusqu'où... Plus moyen de le rattraper²⁷ »

La partie tout entière se joue entre jeu de balles et jeu de langue. Entre *partie* et *répartie* (la réponse immédiate sans quoi on a perdu, on est perdu). Et, par glissements lexicaux successifs que le geste critique prolonge (accompagne ? accomplit ?) là où dans le texte *il va sans dire*, entre Vie et Mort.

Et quelle *répartie*, en effet, pourrait-on avoir, *à la fin*, lorsqu'on est au bord du monde représentable, au bord de la mort, sur le point de traverser la paroi, le miroir... ? Il y a bien, dit

²³ « Conversation avec Nathalie Sarraute », *Digraphe, op.cit.*, p.18.

²⁴ Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon, op.cit.*, p. 1594.

²⁵ Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole, op.cit.*, p. 946.

²⁶ Nathalie Sarraute, dernière page de « Ce que voient les oiseaux », *op.cit.*, p. 1620.

²⁷ Nathalie Sarraute, *Ouvrez* (1997), *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 2114.

le texte de Sarraute, les mots réunis sous le nom « Esprit de l'Escalier », connus sous le sigle EDE... qui peut se lire « eux deux » ou « aide ». Ils s'efforcent :

- Mais ils ne peuvent qu'évoquer une ombre... le fantôme du Tac disparu... [...] Pas même une trace n'est restée de l'endroit où le Tac s'était enfoncé.^[SEP] Un épais gazon bien soigné le recouvre²⁸.

Autant dire : une tombe.^[SEP] « Elle » – pronom, personnage, narratrice ou narrateur, écrivain –, « elle » Nathalie Sarraute presque centenaire écrivant là ses derniers mots, elle se retire. Elle s'est retirée, laissant les mots à leur affaire de mots. « Ouvrez » c'est béance de l'Ouvert – où les mots-protagonistes s'abîment : silence, aporie, asthénie du langage quand « je » n'y est plus (quand je n'y suis plus)...

« Ouvrez », c'est le mot-clé et c'est la contre-clé avec laquelle lire et relire l'œuvre : où phrases et mots marchent au-dessus du vide, menacés à tout moment d'une mise au silence. « Cap au pire », disait Beckett.^[SEP] À moins que ce ne soit, de façon plus sereine, avec l'oubli des mots de la hantise « illusoire et débilitante du bonheur²⁹ », le « bienfaisant oubli de soi ».^[SEP]

Le texte de Nathalie Sarraute, enseigne le geste critique dont elle donne l'exemple : il ne s'agit pas seulement de désigner du roman les trompe-l'œil et les trompe-la-mort. Il faut sans relâche *filer la langue* insaisissable et inassignable : là est l'universelle vérité de la littérature qui tient tout lecteur à sa vérité singulière - *entre la vie et la mort*³⁰.

Avec Michel Butor, la geste du PolitiquePoème

« PolitiquePoème », je l'écris comme un seul vocable mais avec deux majuscules : deux mots attachés pour qu'ils fassent corps, mais pas un mot-valise. Plutôt un corps de Chimère : ambivalent, fait de deux apports singuliers et irréductibles, rêvant quelque chose qui n'existe pas complètement, qui peut – qui pourrait – arriver, qu'on peut faire arriver. Une Chimère-à-venir.

Pas une chimère chimérique.

À venir.

En les tenant ainsi, ensemble et chacun à part entière cependant, PolitiquePoème, c'est la force égale inaliénable *et* du Politique *et* du Poème qui s'impose. Aucun des deux ne le cède à l'autre dans l'alliance ; ce n'est pas un Poème politique, pas la poésie au service de quelque stratégie ou idéologie... C'est encore moins une « poésie d'État » servant de faire-valoir au

²⁸ *Ibid.*, p. 2116. Ce sont les derniers mots du livre

²⁹ Nathalie Sarraute, « Le bonheur de l'homme » (1970), *Digraphe*, *op.cit.*, p. 62.

³⁰ C'est le titre d'un ouvrage de Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, 1968.

pouvoir en place. Dans ces deux cas, qu'en serait-il de la poésie ? Qu'en resterait-il – sinon rhétorique, conventions, langue de bois.

La poésie de Michel Butor ne perd jamais le nord : elle ne s'enjolive pas d'esthétisme ni ne se complaît dans le narcissisme. C'est une poésie qui court vers l'autre, sa boussole est la langue au travail de la prosodie, dans la mise en œuvre de « l'utilité poétique », et la recherche d'une grammaire qui révolutionne les mentalités des « maudits ouvriers de la consommation des choses »³¹.

C'est de cela que je voudrais vous entretenir pour conclure : de ce que la prosodie et le calcul poétique chez Butor enseignent à habiter autrement et ensemble la Cité (*Polis*). Et à habiter le monde. Le Poème apprend à respirer : la respiration, le souffle, tel est le ressort de l'écriture poétique et de ce que Michel Butor dans *L'Utilité poétique* a nommé « une politique poétique ».

En plaçant *le langage au centre des enjeux*, l'écrivain fait le premier geste critique, à savoir la dénonciation du discours idéologique : « C'est ce creusement du monde politique que le langage poétique réalise en dénonçant perpétuellement l'inanité des discours électoraux, en donnant parfois des indications de ce qui pourrait devenir, des instantanés de paradis »³². Davantage, l'écriture poétique donne cours à une multitude de langues (idiomatiques) dans la langue : « Impossible aujourd'hui pour une langue d'être considérée comme bien solitaire à l'intérieur de sa citadelle. Les langues ont des fenêtres ouvertes les unes sur les autres. Il est vain d'essayer de les fermer. Il faut au contraire les ouvrir le plus possible et arriver à des absorptions réciproques »³³.

Le Poème n'est pas un porte-parole, il ne parle pas pour, il parle *avec, auprès*, il épouse la voix et les silences de l'autre, il épouse sa respiration, il reçoit ses images, il s'en nourrit, *il se demande aux autres*. Ainsi dans sa *Requête aux peintres, sculpteurs et compagnie* : « Ne me laissez pas seul avec mes paroles (...) permettez-moi de voir en votre compagnie » / « Ne me laissez pas seul avec mes images (...) permettez-moi de naviguer en votre compagnie » / « Ne me laissez pas seul avec mes voyages (...) permettez-moi d'écouter en votre compagnie » / « Ne me laissez pas seul avec mon silence (...) permettez-moi de lire en votre compagnie. »³⁴

Le geste critique du PolitiquePoème consiste en une approche organique tout en partage et passage. L'espace d'un quatrain, de quelques octosyllabes, souvent de vers impairs, surgissent les épiphanies du quotidien : un portrait de l'écrivain en salopette, les moindres signes d'humain sur la pierre des cavernes et de nos aujourd'hui, des « climats » contrastés, de neige, de médina, de forêts, d'aubes « de rosée d'épices de sel ». La langue poétique fait trace de l'éphémère « temps qui court », désignant le présent, chaque fois unique, du vécu, et les strophes versifiées comme autant d'instantanés. C'est *Kairos* enfui, un moment retenu par une mèche de ses

³¹ Michel Butor, *L'Utilité poétique* (1995), *Œuvres complètes*, t. III., *Répertoire 2*, Paris, La Différence, 2006, p. 875.

³² *Ibid.*, p. 876

³³ *Ibid.*, p. 878.

³⁴ Michel Butor, *Par le temps qui court*, Paris, La Différence, 2016, p. 87.

cheveux laissée entre nos mains.

Considérons le poème de Butor intitulé *Réclamation universelle des droits de l'homme* où, déjà, le presque homophone à une lettre près fait voler en éclats l'institutionnalisée « Déclaration universelle des droits de l'homme » : énormité du geste critique par minuscule différence langagière.

« Il paraît que j'aurais des droits/nous dit l'homme en se réveillant/j'avoue que cela me surprend/durant des siècles d'esclavage/on nous a fait forger des armes/pour les retourner contre nous/en nous payant de beaux discours/plus quelques sous pour nous saouler. (...) »

On me dit que j'aurais des droits/dit la femme ouvrant ses paupières/à part celui de vous porter/pendant neuf mois et d'accoucher/vous allaiter et vous torcher/avec celui de cuisiner/lessiver trimbaler recoudre/outre celui de se parer. (...) »

Ils parlent fort peu de mes droits/balbutie l'enfant qui se dresse/l'œil sur le trou de la serrure/pour voir ce que font ses parents/quand ils ont fermé la lumière/dans ma chambre en s'imaginant/que je m'endors paisiblement/alors que mon âme fermente.(...)

Questionneurs de tous les pays/de tout âge sexe couleur/unissons-nous pour réclamer/le droit de connaître nos droits/pour rappeler à leurs devoirs/ceux qui voudraient nous empêcher/d'ouvrir la fente de nos voiles/d'agrandir le trou des serrures. (...) »³⁵

Composant les voix en choral, hybridant les formes contraintes de la poésie et les tonalités de la narration, déployant un regard-éventail sur les diverses cultures de la planète, Michel Butor écrit la geste (l'épopée) de l'humain et de tout vivant. Le *PolitiquePoème* est une chanson de geste du quotidien. La langue fait lien de solidarité et d'empathie, la respiration est élan, la révolution rythmique des vers octosyllabes donne souffle à la dénonciation et au plaidoyer, les visions de l'invisible progrès spéculent l'utopie d'un monde meilleur.

Car, insiste Butor dans *L'Utilité poétique*, « Nous sommes au début de quelque chose. Ce que nous appelons la démocratie n'est évidemment pas satisfaisant. Ce qu'il y avait auparavant l'était encore moins. C'est pourquoi *nous avons tellement besoin de fouiller le langage pour réussir à savoir ce que nous voulons* »³⁶. C'est le travail dans la langue qui nous dira ce que nous voulons et ce que nous sommes dans le devenir.

La cause à défendre est celle de la lecture et de l'écriture dont le process porte en lui-même *le geste critique* qui nous révèle autres toujours à nous-mêmes.

*

Monique Wittig, parfaitement judicieuse à l'égard de son travail d'écriture et du permanent Chantier de la création, offre comme un point d'orgue à cette réflexion.

« Ce que l'écrivain recrée c'est bien en effet une vision, mais il ne s'agit pas de celle des choses mais plutôt de la première vision des *mots*, dans sa puissance. En tant qu'écrivain, j'aurai

³⁵ *Ibid.*, p. 155.

³⁶ Michel Butor, *L'Utilité poétique*, *op.cit.*, p. 875. Italiques dans le texte.

atteint mon but quand chacun de mes mots aura le même effet sur le lecteur, le même choc que s'il les lisait pour la première fois. (...) »³⁷.

Qu'est-ce que le geste critique ? C'est la lecture-écriture qui accueille cette chance donnée par la littérature : *le choc des mots*. Ce n'est ni rapide ni spectaculaire : un long processus d'écoute auscultant la langue du *corpus* littéraire, ses non-dits autant que ses dits, est nécessaire, et une lente gestation capable de *trouver* (inventer : *trobar* en langue d'oc, qui a donné le mot « troubadour ») le phrasé qui révélera et transmettra le choc des mots de la première fois.

Le geste critique est le patient détour que doit faire le travail suscité par *l'autre langue*, travail qui travaille en retour la langue critique avançant sur l'abîme, sur une ligne de crête laquelle n'apparaît que *chemin faisant* et qui n'aura de fin qu'avec la *réception du choc épiphanique* - traduit, célébré, transmis. Le geste critique fait alors pleinement *corps-avec* dans la grande geste qu'est la littérature.

³⁷ Monique Wittig, « Le Cheval de Troie » (1984), *La pensée straight*, Amsterdam, 2001, p. 100.