

**LE VERBE EN CONFLIT : IDENTITÉ DE LA DIFFÉRENCE ET
PENSÉE POÉTIQUE CONTEMPORAINE.**

**THE VERB IN CONFLICT : IDENTITY OF DIFFERENCE AND
CONTEMPORARY POETIC THINKING.**

**IL VERBO IN CONFLITTO : IDENTITÀ DELLA DIFFERENZA E
PENSIERO POETICO CONTEMPORANEO.**

Paul LABORDE¹

Résumé

Au croisement de trois démarches poétiques distinctes (Antonin Artaud, Henri Michaux et André du Bouchet) nous tenterons de révéler une spécificité de la "pensée poétique". Celle-ci se définira comme une puissance qui viendrait déséquilibrer le rapport de force entre identité et différence qui réside au cœur même du langage.

Mots-clés : littéralité, force, a-signifiant, multiple, vitesse.

Abstract

At the meeting of three distinguished poetic manners (Antonin Artaud, Henri Michaux and André du Bouchet), we will try to reveal a specificity of the «poetic thinking». This one will be defined as a force that would disturb the balance of power between identity and difference which occurs in the language itself.

Key-words : literality, force, a-significant, multiple, speedness.

Riassunto

All'intersezione fra tre diverse attitudini poetiche (Antonin Artaud, Henri Michaux e André du Bouchet), cercheremo di rivelare una specificità del "pensiero poetico". Questa si definirà come una potenza che verrebbe a disequilibrare il rapporto di forza tra identità e differenza che risiede alla base del linguaggio.

Parole-chiave : letteralità, forza, a-significante, multiplo, velocità.

L'opposition de l'identité et de la différence est un lieu conceptuel très riche pour penser l'écriture. En philosophie comme dans les études littéraires, cette opposition est devenue centrale - et elle peut se décliner sous un grand nombre de modes. Ce dont nous souhaitons rendre compte ici c'est d'une forme de « conflit » qui se jouerait au sein-même du verbe, entre différence et identité, dans la poésie du siècle passé - espérant ainsi dégager un mode de la pensée à la puissance singulière. Nous avons choisi de relever trois modes conflictuels de l'opposition, comme trois modes d'écriture - trois

¹ paulaborde@live.fr, Université Paris Sorbonne (Paris IV), France

types de texte. Antonin Artaud ouvre sur l'horizon de la folie - et son écriture, poussée jusqu'aux glossolalies, se voudrait au-delà ou en-deçà de toute différence. La différence menacerait ses organes comme ses pensées - l'opposition initiale se comprendra alors comme un parallèle à celle qui se joue entre ouverture et fermeture. La différence ouvre et menace, l'identité ferme et protège. Henri Michaux fait dans la drogue l'expérience d'une différence violente et soudaine : la pensée et le corps gagnent une rapidité nouvelle, incontrôlable. Cette fois, on éclairera le « conflit » avec l'opposition de la vitesse et de la lenteur. La différence fait accélérer le monde, l'esprit, le corps, l'identité ralentit, stabilise. Enfin, plus récemment, André du Bouchet revendiquait dans sa poésie une certaine a-signifiante et prenait ainsi la différence en contre-pied, dans un antagonisme entre transparence et opacité du langage. On trouve donc trois dynamiques d'écriture singulières qui peuvent s'éclairer à travers l'opposition de l'identité et de la différence. Mais il faut d'emblée noter une certaine proximité entre ces trois poètes. Ils ont chacun établi un rapport très étroit à la peinture. Les deux premiers peignaient et dessinaient et le dernier a non seulement beaucoup écrit sur des peintres, mais il entendait également parvenir à une "langue-peinture" selon ses mots. Il apparaît alors que cette proximité exprime quelque chose de décisif sur leurs rapports à la création linguistique. Il s'agira de proposer une pensée du langage littéraire au croisement de la rencontre de ces trois attitudes poétiques et la peinture peut nous aider à engager la pensée de ce conflit de la différence et de l'identité dans le langage poétique.

Plutôt que d'essayer d'extraire les possibles points communs entre poésie et peinture, comme on le fait si souvent aux abords de cette relation si particulière, nous voudrions autant que possible comprendre le rapport de transformation mutuelle du peintre et du poète. Pour mesurer les conséquences d'une telle rencontre il importe de saisir comment la peinture vient transformer le rapport du poète au langage. La poésie et la peinture entrent en collision en un point singulier : il convient de mesurer la trace de cet impact et l'amplitude de ses répercussions. Nous y voyons la création d'une nouvelle perspective, irréductible à la poésie ou la peinture, mais définie par la rencontre. A cet instant, il y a un peu de poésie, un peu de peinture - mais sans se résumer à un mélange ou une addition. Il s'agit donc de se situer en un lieu de contact entre des forces. Le rapport de la poésie à la peinture doit s'aborder en son milieu : ni mélange, ni somme, mais zone de confusion où peut se créer un troisième individu, produit de la rencontre. En révélant les rapports de forces qui traversent une certaine relation entre poésie et peinture, nous espérons mettre au jour la spécificité d'une pratique

de l'écriture et du langage. Mais la question de la peinture ne saurait être abordée pour elle-même : c'est en tant qu'elle nous pousse à penser une pratique littéraire qu'elle va nous éclairer.

Dans son texte sur Van Gogh, Antonin Artaud insiste sur un concept singulier et déterminant, celui de picturalité. Ce qu'il admire chez le peintre hollandais, c'est d'avoir su s'en tenir à la picturalité : la peinture pour la peinture, pour le trait, pour la couleur, pour la force et l'énergie que tout cela produit et capte à la fois. On comprend alors comment la peinture de Van Gogh résonne avec les objectifs qu'Artaud peut donner à son écriture, lui qui a tant insisté sur la nécessité de ne pas déposséder la lettre de sa puissance. Ce désir de picturalité se connecte immédiatement à l'opposition initiale. On peut comprendre que dans ce régime d'expression, le trait et la couleur ne se perdent pas dans une différence qui leur échapperaient. Ils expriment une identité de nature avec la force qu'ils captent - ils ne renvoient à rien, ils sont faits de la même matière. A première vue, Artaud admire donc chez Van Gogh une "identité" du trait à lui-même. Cette picturalité qu'il envie suppose que le médium ne se perde pas dans un renvoi incessant vers autre chose. Ce qui force par ailleurs à repenser l'idée-même d'expression - mais nous ne pouvons nous permettre de tenter cela ici. Nous souhaitons donc prendre comme point de départ cette problématique : comment penser la création poétique à partir de cet idéal de picturalité ?

Si l'on souhaitait transposer le concept de picturalité en littérature, nous tomberions probablement sur celui de littéralité. Mais cette notion est peut-être encore moins simple que la précédente : qu'est ce que la littéralité, une fois dit qu'un mot semble toujours double, que le langage paraît toujours être divisible entre un signifiant et un signifié ou entre un signe et un référent ? On trouve aujourd'hui une large gamme d'études qui ont pour objet «la littéralité» dans le champ de la poésie contemporaine. Ce concept est devenu un thème majeur des recherches universitaires en littérature. La littéralité s'exprime ainsi en un versant théorique et un plus proprement créatif. Jean-Marie Gleize incarne le premier, même si son travail déborde le seul cadre universitaire. Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach sont quelques unes des principales figures de cette poésie littérale. Seulement, il apparaît que cette littéralité n'est peut-être pas celle que l'on attendait. Elle matérialise une espèce de repli du langage sur lui-même, un "demi degré" de signification où celle-ci pourrait s'exprimer en tant que telle, en même temps qu'elle désignerait son incapacité à incarner le référent. Mais ce travail passionnant sur le langage est avant tout travail sur le langage. Et si celui-ci peut espérer figurer, grâce aux virtualités

de l'écriture poétique, l'impossible point d'observation d'un objet sur lui-même, il n'en reste pas moins objet. La langue est alors prise dans une dualité contradictoire qui est à elle-même sa propre source créatrice. Nous n'oserons pas comparer cette dynamique à un exemple pictural, mais il nous semble clair que cela ne correspond pas à la tentative de déplacement initialement opérée à partir de la picturalité dont parle Artaud. Il n'est pas question de dévaluer une littéralité au profit d'une autre, mais seulement de parvenir à cerner celle qui pourrait être en vue dans la pensée de la picturalité qui forme l'impulsion de notre problématique.

Il nous faut peut-être confronter la littéralité plus frontalement à la question de la différence, tel que Derrida nous y conduit dans sa lecture d'Artaud. Si Artaud résiste autant à l'exégèse c'est, nous dit le philosophe, parce qu'il refuse de signifier –

son art s'est voulu sans œuvre, [son] langage s'est voulu sans trace. C'est à dire sans différence. En poursuivant une manifestation qui ne fut pas une expression mais création pure de la vie, qui ne tombât jamais loin du corps pour déchoir en signe ou un œuvre, en objet, Artaud a voulu détruire une histoire, celle de la métaphysique dualiste...
1

Selon Derrida, Artaud ne peut accepter la différence, car cela supposerait que sa pensée, sa parole, lui seraient « soufflées », « volées » : « Si ma parole n'est pas mon souffle, si ma lettre n'est pas ma parole, c'est que déjà mon souffle n'était plus mon corps, que mon corps n'était plus mon geste, que mon geste n'était plus ma vie. »² C'est pour éviter cette dépossession terrible de la pensée et du corps qu'Antonin Artaud aurait préféré le théâtre. Nous aurions ici la crainte d'une perte d'identité : identité de la pensée à soi, identité de la vie au corps : si ma parole diffère, alors ma vie spirituelle et organique, toute ma vie m'abandonne. En percevant l'œuvre d'Artaud ainsi, Derrida peut la réintégrer dans une perspective métaphysique. En voulant nier la différence de toute parole, Artaud se serait en réalité d'autant plus enfermé dans une perspective dite logocentrique. Le logocentrisme nous dit Derrida, dévalue l'écriture au profit de la parole car l'écriture est technique, graphique, et installe un écart insurmontable entre le signifiant et le signifié. La parole au contraire, en ce qu'elle épouse "l'âme" dans ses variations subtiles serait au plus proche du signifié. Le logocentrisme serait cette pratique du langage qui fait reposer le sens sur la croyance d'un signifié transcendantal - qui viendrait soutenir toute parole comme un tuteur, qui

¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris p. 261.

² *Ibid.*, p. 267.

permettrait au sens de se fixer, de vaincre l'hypothèse d'un langage ab-surde et vide de tout contenu. On voit donc chez Derrida qu'Artaud n'aurait pas supporté voir sa parole se perdre dans l'écriture et aurait tenté par tous les moyens (le théâtre en premier lieu) de prévenir cette différence, de crier la lettre pour qu'elle ne s'échappe pas de son corps - pour que sa vie reste sa vie.

Tentons malgré tout un autre angle d'approche. On pourrait proposer l'idée qu'un tel refus de signifier soit en réalité entièrement lié à l'acceptation de la différence. Et mieux encore : la différence serait à ce point intégrée dans la parole qu'elle se vivrait comme extension du corps, incarnation de la pensée. Il semblerait que Derrida interprète la protestation d'Artaud contre la lettre morte, la lettre loin du souffle et de la chair comme une volonté de « combler » l'écart de la différence. On aurait alors une opposition franche entre un corps éclaté/différant et un corps entier/identique. La critique derridienne s'éclaire grandement par cette opposition. Car ce que l'oeuvre d'Artaud aurait de profondément logocentrique, ce serait donc une certaine idée de la « propriété » (de son corps et de sa pensée). Depuis un tel point de vue, on comprend tout à fait l'approche du philosophe français. Seulement, il n'est pas si sûr qu'Artaud envisage la fermeture de son corps comme un principe d'identité défini et délimité. Bien sûr, il y a toute une thématique du "corps-oeuf" chez Artaud. Mais faut-il le comprendre comme un corps fermé sur lui-même (comme semble le proposer Derrida) ou plutôt comme un foyer parcouru d'intensités diverses comme le proposent Deleuze et Guattari ? La notion de Corps sans Organe que ces derniers reprennent à Artaud illustre le renversement possible de l'antinomie. On peut penser le refus de la différence chez Artaud comme la volonté de brandir une identité du corps - mais il faut bien s'entendre sur celle-ci. Cette fermeture n'est pas à confondre avec une autonomie. Le Corps sans Organe n'est pas sans identité, simplement, il s'est libéré de celle de l'organisme. De la même façon, la parole d'Artaud, si elle refuse la différence, ce n'est pas nécessairement dans l'optique d'une identité au logos ou à un signifié transcendantal qu'il faudrait rejoindre pour ne pas perdre pied. L'identité de la lettre à elle-même n'est pas nécessairement déterminée par une perspective signifiante - de la même façon que l'identité du corps à lui-même n'est pas nécessairement déterminé par un principe limitatif. Le danger d'une tension transcendante que Derrida critique nous semble maintenue par notre proposition de lecture, mais seulement nous tentons de la renverser. Car justement, la différence qu'Artaud rejette pour sa parole, c'est celle d'une transcendance. Quand Artaud exprime le souhait que le sens ne diffère pas de la lettre, c'est moins, à notre avis, dans l'espoir que la lettre

"colle" à son signifié, que dans une dynamique très proprement immanente. L'identité du corps et de la parole chez Artaud serait au contraire cet hymne à l'immanence : que la parole fasse signe par elle-même, qu'elle se dresse comme un cri ; que le corps se tienne et s'exprime seul, libéré de la tutelle de l'organisation et de l'organisme. Ce qu'il craint c'est d'être dépossédé de sa parole et de son corps par un principe transcendant - la signification pour la parole, l'organisme pour le corps. Car ce sont là une seule et même chose. Ce n'est pas d'une perte totale qu'il s'effraie - c'est bien d'un vol, d'une récupération. Ce qu'il craint, ce n'est pas que sa parole perde sens, c'est bien qu'on lui en impose un - et cela change tout. Ce qu'il souhaite, c'est clamer la liberté de son corps à fonctionner comme il le souhaite, libéré de l'ordre sain de l'organisme ; c'est que sa parole puisse dépasser cette dualité de la différence et de l'identité du sens. Qu'il n'y ait plus d'un côté la parole prononcée, identique à elle-même et de l'autre la parole différante, volée, récupérée par le lecteur. Une parole trop fuyante donc pour être identique ou différante - nécessairement insaisissable en ce qu'elle se dépossède d'elle-même comme expression. Quand Artaud réclame une lettre qui ne soit pas séparée de sa force, ce n'est pas pour éviter que le sens lui soit volé, c'est pour que le sens se donne en-deçà de toute expression. De même, ce qu'il souhaite alors c'est un corps décentré, désaxé, un corps dont les zones d'intensités seraient inlocalisables, car elles se déterminent en des zones de contact - un corps qui devient en priorité une zone de passage, un espace de rencontre. Un corps dont l'identité ne peut plus être délimitée. La parole qu'il évoque est du même ordre. Derrida a raison de voir chez Artaud la volonté de vaincre le dualisme, de la métaphysique, mais peut-être se trompe-t-il sur la stratégie adoptée par le poète. Artaud ne veut pas prévenir le dualisme de toute expression, il veut se situer en deçà de toute expression, là où le sens ne pointe dans aucune direction déterminée mais se donne comme création multiple de connexions. Et pour se situer réellement en-deçà de ce dualisme, cette multiplicité créatrice doit être a-centrée, c'est-à-dire sans origine. La liberté du multiple que la littérature rend ici possible est celle d'un sens sans origine. Elle se donne donc comme une parole extra-temporelle - ce qui lui confère une vitesse que l'on nomme, faute de mieux, absolue.

On serait alors tenté d'évoquer très rapidement le taoïsme qui indique une autre façon d'aborder l'opposition ouverture/fermeture du corps. Dans le tao il faut "fermer" le corps de manière à ne pas perdre trop d'énergie vitale ; mais il ne s'agit pas de se fermer aux énergies extérieures. De la même façon Artaud souhaite probablement établir un "paradoxe corporel" : fermé à l'intérieur tout en restant ouvert à ce qui vient du dehors.

L'identité de la parole et du corps d'Artaud est donc une identité immanente, identité à soi, à sa propre force vitale - à sa propre énergie mouvante et transformatrice. On peut donc poser une tension singulière : le corps et la parole d'Artaud peuvent gagner une identité seulement s'ils parviennent à différer du principe auquel on essaye de les astreindre. Si la crainte d'Artaud, la crainte de perdre prise sur sa parole et sur son corps se confond avec le fait de les voir modeler par une figure transcendante, c'est qu'il souhaite une identité-différente. Une identité à soi mais en tant que différenciant donc parfaitement libre, parfaitement mobile. Ce qu'il invoque pour son écriture comme pour son corps, c'est une mobilité de surface, une liberté mouvante. Que la parole ne se fige pas dans les interprétations toutes faites de la société ; que le corps ne s'immobilise pas dans les carcans de la médecine. L'oeuvre d'Artaud est en ce sens une résistance à des formes que le pouvoir social impose. Il s'agit au moins de se souvenir d'une chose : l'identité de la parole d'Artaud n'est pas une identité à une signification définie ; l'identité du corps d'Artaud n'est pas une identité à un principe régulateur, un fonctionnement normatif. C'est une identité à leur propre principe de mobilité et de transformation. Que la lettre et le corps ne soient pas dépossédés de la vie suppose au contraire d'accepter la différence et le mouvement transformateur comme nécessité. Il convient alors de penser la différence comme un processus toujours différenciant, se différenciant lui-même, et non seulement comme un écart fixe. La différence est alors comprise comme force vitale, comme ce qui lie le langage au réel, comme ce qui l'apparente au réel : une puissance transformatrice.

Nous pouvons déjà connecter cette perspective au travail d'André du Bouchet. Artaud se place sur le bord du langage – juste avant sa naissance organique et articulée. C'est ce qu'illustre les glossolalies. Mais le travail d'André du Bouchet est symétrique : c'est la langue de tous les jours qu'il s'agit de resituer dans un présent à-venir, un présent peut-être sans passé ni futur. C'est donc bien le commencement d'une parole qui se donne, mais ce commencement n'est pas lié à une origine, à un début. C'est plutôt le commencement répété d'une nouveauté absolue – la langue qui, rencontrée comme altérité, livre son ciel comme l'inconnu. C'est dire alors que la différence est telle qu'elle ne se mesure pas : « Demeurer ainsi sur la rupture, ce n'est pas maîtriser la distance qui opère entre l'écriture et l'espace »¹. Et l'importance du souffle chez lui serait toute différente de ce que Derrida voit chez Artaud : plutôt qu'une possession de la langue par la

¹ Gilles Quinsat, « Parler depuis un autre lieu », in *Autour d'André du Bouchet*, PENS, Paris, 1987, p. 58.

respiration, l'accueil de l'extériorité de l'air dans la parole jusqu'à la rendre impersonnelle. Si André du Bouchet appelle à écrire aussi loin que possible de soi, c'est qu'il s'agit moins de se préserver que de s'ouvrir, de se perdre dans l'altérité d'un dehors presque inhumain. Il ne cherche pas à combler la différence puisqu'il ne cherche pas à donner un contenu à sa langue, quand bien même ce contenu serait l'Être - tant qu'il est compris comme présence¹. L'intégration de la différence permet à la parole de s'ouvrir au vide, au mutisme. Mais nous risquons ici de présenter les choses de manière trop manichéennes. Peut-être faut-il insister un maximum sur l'idée que le sens ne se donne pas à partir d'un non-sens absolu, du vide ou d'un néant. Ce serait réinscrire la parole dans une perspective transcendante - ce serait perdre l'immanence qui en fait la force. C'est bien plutôt à partir d'un lieu chaotique que le sens se capte et se connecte. C'est ainsi que l'on souhaiterait entendre l'aveuglement de la parole dont parle du Bouchet : palpitation chaophonique, bruit blanc à la surface duquel le langage trace des lignes et des chemins.

La différence n'est pas relative à un élément premier depuis lequel elle agirait. Elle est absolue et ne fait qu'un avec le dehors du langage qui lui-même diffère sans cesse. C'est donc depuis le milieu de la différence que l'écriture poétique est possible. Si "parler n'est pas voir" comme dirait Blanchot, c'est bien parce que la langue littéraire ne se rencontre qu'au

¹ La perspective heideggérienne de l'Être logeant justement dans la différence même, au cœur d'un mouvement à travers lequel il se montre et se cache en un même geste, absent et présent tout à la fois, pourrait probablement jeter un éclairage intéressant sur ces questions scripturales. Dans les *Beiträge (Vom Ereignis)*, Heidegger explore, à un niveau qui nous reste certes interdit, le *tourbillon* qui mêle l'être au néant, de telle sorte qu'il puisse dépasser le cadre de la seule opposition symétrique. Sans pouvoir nous référer avec précision au travail heideggérien, c'est d'une telle image, d'un *maëlstrom*, que nous souhaitons partir pour avancer dans cette approche de l'acte d'écriture. Le chaos figure cette activité invisible de la force qui agite le verbe dans cette tension et ruine la distinction du sens et du non-sens, de l'être et du néant. La littérature est le lieu de cette dissolution des limites. La question du sens ne se pose plus, et c'est pourquoi celle de l'interprétation, également, disparaît. Si le sens et le non-sens se mêlent l'un à l'autre pour former un événement invisible et dispersé, c'est pour que l'interprétation elle-même se donne dans une zone de *confusion*, dans cet espace où les limites n'opèrent plus. Là où le regard ne *diffère* plus de l'oeuvre, là où il *produit* le réel comme autant de perspectives et de dynamiques possibles. C'est ce que nous apprend la relation critique du poète à la peinture, dans la mesure où le langage cesse d'être un quadrillage structurel qui cherchera à extraire des points communs dans l'expression picturale, pour aller au contraire explorer le point limite où ces deux pratiques se rejoignent. Là où, le mot et le trait deviennent indiscernable. Ce que nous disons de la peinture est d'ailleurs probablement vrai de la musique : le point extrême où le mot ne se distingue plus de la note, c'est le lieu de cette ouverture du langage à son dehors irréductible.

contact de cet aveuglement qui est l'au-delà de la différence. Car la différence absolue ne peut que désigner un au-delà ou plutôt un en-deçà de toute différence possible : un mouvement chaotisant où les formes naissent et disparaissent à une vitesse absolue. C'est là que la langue peut s'ouvrir à une altérité qui est à la fois radicalement étrangère, et dans le même temps, rendue possible uniquement par le langage. L'immanence de la parole chez Artaud rejoint la problématique de l'aveuglement chez du Bouchet : on désigne ici une zone de transfert, un espace imperceptible qui se joue entre le langage et le réel et qui permet l'interaction de leurs forces respectives. S'il fallait donner un nom à cette zone, on la nommerait probablement Vie - pour conserver la perspective d'immanence qui est la nôtre. Cet espace de Vie est le lieu des connexions infinies : c'est là que la langue littéraire gagne la puissance d'une véritable multiplicité. Une multiplicité qui n'est pas asservie à la domination de l'Un : une multiplicité qui ne se confond pas avec la polysémie. En entrant en contact avec cette zone d'invisibilité, l'écriture gagne une multiplicité infinie - et c'est cette innombrabilité qui vient habiter le sens du texte qui provoque l'aveuglement. Car c'est en tant que le langage lui-même est un élément du réel - c'est en tant qu'il se connecte à sa part qui lui reste étrangère, sa part "différente" qu'il se branche sur cette multiplicité. Les possibilités de son dire ne sont pas limitées. La polysémie est toujours asservie à un sujet interprétatif, tandis que la multiplicité dont nous parlons fait elle-même connecter les interprétations entre elles, sans passer par un sujet. C'est ce que nous souhaitons parvenir à penser via le concept de littéralité. La littéralité, telle que nous la cherchons, n'est pas un régime de signification, ce n'est pas un état du langage - c'est une certaine relation que l'on tisse avec lui, c'est une pratique.

Si l'on interroge le sens commun sur la littéralité, deux réponses totalement opposées peuvent venir naturellement : 1) la littéralité, c'est le sens littéral, le sens le plus simple, le plus "pur". C'est la transparence absolue du mot qui s'efface devant ce qu'il désigne ; 2) la littéralité, c'est le mot pour le mot, c'est le mot qui ne dit plus rien, c'est le mot qui devient chose suffisante. Deux pôles contraires donc, mot-absent, mot-présent, mot effacé, mot qui devient chose. La première idée coïncide avec l'usage le plus courant du langage, la seconde avec une certaine pensée de la poésie, comme Sartre a pu l'exprimer un temps. Pour penser la littéralité telle que nous le souhaitons, il faudrait pouvoir sortir de cette opposition, ce que Gilles Deleuze et Felix Guattari nous permettent de faire. Alors même qu'ils refusent l'idée d'un art intransitif, ils parlent sans cesse de littéralité. On retrouve ici la question de la métaphore qu'ils posent à propos de Kafka : « Pourquoi Kafka disait-il haïr les métaphores et semblait en utilisant tant ? »

Le problème de la littéralité chez Deleuze et chez Guattari s'exprime à notre sens par cette injonction qui parcourt Milles plateaux : « n'interprétez plus, expérimentez ». C'est dire qu'il faut bien se poser la question de ce que peut être une expérience de la littérature qui ne passe pas par l'interprétation (comprise comme «donation de sens»). Ils expliquent dans le Kafka que l'auteur Tchèque ne réinjecte pas du symbolique dans sa langue pour compenser une certaine pauvreté mais qu'elle est travaillée à partir de sa charge affective. L'écrivain n'écrit plus vers une signification (ce qui dicte son style n'est pas du sens clair et représentable) ; il écrit à partir d'une affectivité, à partir d'une capacité à être affecté par le monde autant que par les mots eux-mêmes. C'est la modulation affective et intensive de la langue qui s'impose au corps de l'écrivain. Ainsi, chez eux, la littérature ne commence pas quand le mot devient chose mais quand il est mot-chose. Si le mot est chose, il ne désigne plus rien que lui-même. Alors la littéralité est absolue – elle n'ouvre sur rien. S'il reste mot, alors il désigne, il se dissout dans une transcendance supposée, et l'immanence est perdue. C'est ce que nous devons garder à l'esprit pendant notre cheminement de pensée. Blanchot propose un regard analogue à certains égards sur la littérature. Dans *La part du feu*, il explique que celle-ci devient possible lorsqu'un mot pourrait être tout à la fois entièrement transparent et totalement opaque. C'est une sorte de processus tourbillonnaire où le mot n'est jamais tout à fait l'un, ni jamais tout à fait l'autre. Et dans cette spirale, il n'est plus possible de distinguer les deux versants du langage. Celui-ci "rayonne", et là naît l'effet propre à la littérature. Cette dynamique proprement ambivalente résonne à notre sens avec l'idée de multiplicité que nous essayons d'introduire pour penser la langue littéraire. Car ambivalence, en tant qu'elle est cette combinaison indiscernable de deux pôles contraires, est une sortie hors de la binarité. Hors, sortir de la binarité, c'est se libérer de l'Un, c'est proposer une multiplicité qu'on dira donc a-centrée et libre.

Nous retrouvons alors cette pensée majeure de l'oeuvre de Blanchot selon laquelle "parler n'est pas voir". Ce n'est pas dire que l'écriture n'a rien à faire avec la vision, mais qu'elle ne se confond pas avec une organisation perceptive du donné visuel - elle n'est pas descriptive. C'est dire que l'écriture, précisément parce qu'elle ne se confond pas avec une description est toujours en avant de la vue, un pied dans l'invisible. Si la poésie est aveugle c'est parce qu'elle va trop vite pour le regard, et parce que ce qu'elle lui offre ne préexiste pas à la parole - et donc est inconnu du regard. C'est le sens de cet invisible qui se confond avec un aveuglement. L'écriture porte le regard à sa limite, là où il ne voit plus. Seule cette confusion des deux versants du langage rend cela possible : le langage transparent donne à voir

la chose, le langage présent donne à voir sa propre réalité comme chose. La vitesse de la langue poétique ne donne précisément rien à voir - elle met aux prises avec la pure multiplicité débordante du réel, avec ce qui est innombrable, et partant, indiscernable, invisible. On retrouve là la multiplicité vitale que nous évoquions plus haut - quand le mot déborde l'opposition de la différence et de l'identité, il atteint une zone de multiplicité qui est proprement ce qui le connecte à la force débordante de la Vie. On est évidemment tenté de penser cette vitalité numériquement infinie avec le concept de vitesse qui a déjà été employé plus haut. Et l'expérience de la drogue chez Michaux va dans ce sens. Ce qui frappe le plus dans ses récits, c'est l'insistance qu'il met à traiter des vitesses de pensée. Les pensées vont si vite d'ailleurs qu'elles cessent d'être des pensées au sens où on l'entend habituellement. Elle n'ont plus de pouvoir représentatif, elle n'ont plus la capacité de fixer les éléments du réel, elle ne peut plus opérer d'abstraction. Ce qu'il faut remarquer alors c'est que c'est justement cette vitesse qui va lier la pensée et le réel. La poésie de Michaux exprime une "communauté" entre les deux - Deleuze et Guattari parleraient probablement de "devenir-commun". Ce qui fait le lien, ce qui va peut-être rendre possible la zone d'indistinction dont nous parlons, c'est une certaine vitesse. Dès lors, on pourrait croire que ce qui distingue la pensée du réel en temps "normal" est une différence de vitesse - l'expérience de la drogue permettant au contraire une identité des vitesses. La pensée comme le réel sont des corps en mouvement, et leurs vitesses différentes permet de les discerner. A l'endroit où les vitesses se confondent, il est possible de parler d'aveuglement - car voir nécessite toujours une distance, un recul. Ce dont Michaux tente de rendre compte en écrivant et en peignant, c'est peut-être que l'espace de confusion entre le sujet et l'objet n'est qu'une question de vitesse des corps. En accélérant, la pensée commence à se confondre avec le réel. C'est dire également que lorsque la vitesse est relative on fait l'expérience de la différence des identités - la pensée se distingue nettement de ce qu'elle pense. Mais lorsque la vitesse devient absolue, on est témoin de l'identité de leurs différences : pensée et réel ne sont qu'un ensemble indistinct et infiniment pluriel de mouvements variables. Les existences, comme les styles d'écriture, ne se définissent plus en terme de forme mais en terme de vitesse. Un style littéraire ou poétique, c'est une certaine vitesse donnée au langage - et à chaque degré de vitesse correspond un rapport singulier au réel. Chaque vitesse de style suppose une vitesse de perception et une vitesse des affects. Chaque phrase propose un impact, une transformation.

C'est pourquoi chez Deleuze et Guattari, le surgissement créatif de « l'image littérale » propre à l'écriture littéraire, a justement lieu sur un plan qui ignore cette distinction propre/figuré. La littéralité devient simplement l'en-deçà du partage entre propre et figuré. Il n'y a pas de sens littéral, (une signification qu'on pourrait figer). La littéralité devient un processus qui opère, entre les significations partagées par l'usage, des rencontres et des co-implications. Et celles-ci sont proprement innombrables dans le cas poétique que nous abordons ici. C'est bien ce surnombre de connexions possibles entre le verbe et le réel qui définit cette zone de confluences entre les deux - espace indistinct, donc horizon aveuglant. La littéralité est une « ligne de fuite » parce qu'elle suspend le découpage des significations dans lequel on se meut tous les jours. Si la pure transparence du langage le renvoie au quotidien, à "l'universel reportage", la pure opacité de celui-ci rend difficile sa capacité transformatrice. Nous revenons à la fameuse réponse de Rimbaud, « j'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ». Seulement, nous ne souhaitons pas la comprendre comme une volonté polysémique. Nous l'entendons au contraire comme « tous les sens littéraux », « tous les potentiels sensoriels » : toutes les visions et toutes les auditions possibles. L'infinité des variations ne se traduit donc pas par une multiplications des interprétations possibles – ou alors dans le cas où elles seraient « horizontales », c'est-à-dire corporelles, où il s'agirait d'interpréter perceptivement, affectivement et non sémantiquement - proposant ainsi une multiplicité libre. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'injonction de Deleuze et Guattari évoquée plus haut. Expérimenter le texte littéraire sans l'interpréter, cela suppose de ne se situer ni en sujet-lecteur donateur de sens ni en receveur d'un sens unique qui serait le "propre" du texte. Cela suppose de s'ouvrir à l'expérience modifiante de la rencontre d'un langage alter. Et en tant qu'altérité cette langue est proprement insaisissable. Si elle fuit, c'est qu'elle contient plus qu'elle ne peut donner. Mais l'idée même de "contenu" est inappropriée : il faudrait dire au contraire que la langue fuit parce qu'elle déborde, parce qu'elle ne peut plus rien contenir. En deçà de l'opposition entre transparence et opacité, la langue conquiert une certaine vitesse qui est celle de l'ambiguïté, de l'indistinction.

Le mot ouvre alors sur toute la différence différante de ce qu'il désigne : ce qu'on pourrait nommer l'altération perpétuelle. En cela, la langue littéraire est ce signe qui fait fuir ce qu'il nomme, le signe qui révèle dans son geste comment le désigné lui-même s'altère incessamment, devenant ainsi proprement indésignable. Aussi, cette différence se confond avec la part du chaos avec laquelle l'écriture littéraire se construit. C'est la

Vie elle-même qui ne cesse de différer en des formes inarrêtables et vient travailler la langue lui donnant cette vitesse qui confine à l'illisible. La peinture dont nous parlions plus tôt, parce qu'elle capte que l'objet ne peut s'enfermer dans une dualité forme/matière est un exemple pour le poète. Le peintre a vu les forces qui viennent transformer le monde visuel - transformation que nous nommons dans la problématique littéraire : différence. Le peintre est le témoin des transformations qui vont venir modifier la langue du poète. Ainsi, il nous semble que la langue littéraire développe une différence singulière : elle n'est pas un état du langage mais un mouvement, une conséquence, la trace de la différence du réel. C'est pourquoi la langue de l'écrivain est aussi étrangère que le monde dont il parle. Précisément parce que sa langue est elle-même fuyante, différante, trop rapide pour être familière ou reconnaissable. Parce que dans sa différence absolue, elle ne diffère plus du réel différant. La différence que nous cherchons à saisir indique une transformation mutuelle des forces qui oeuvrent au sein du langage et du réel. Le travail littéraire se joue au lieu de rencontre de ces puissances - c'est une zone d'influences imperceptibles où toute origine s'efface : là où on ne peut savoir si le langage exprime le monde ou si le monde s'imprime sur le langage.

Si la littéralité est une "solution" au problème de l'identité et de la différence, c'est donc au sens où elle exprime une contraction des deux pôles. La littéralité, telle que nous l'avons présentée, rejoint une certaine vitesse dans la pratique linguistique. C'est un passage en deçà de l'opposition entre le sens propre et le sens figuré, donc en deçà de l'opposition entre transparence et opacité du langage. Ici, le verbe est un lieu conflictuel, un lieu de tension où le sens peut exprimer une multiplicité irréductible à l'Un. Penser une telle multiplicité, c'est affirmer qu'aucun sens ne prédomine, qu'aucune signification ne peut s'établir. C'est donc affirmer une certaine indépendance du langage - dire qu'il exprime toujours plus. Et s'il exprime ce trop plein, c'est simplement qu'il vient d'ailleurs, qu'il conserve une extranéité inépuisable. Si l'écriture poétique a quelque chose à faire avec cette pensée du multiple-libre, c'est en tant qu'ouverture indéfinie. C'est dire que le sens ne se déploie jamais depuis un centre (signifié transcendantal, sujet d'énonciation, interprète), mais au contraire se diffuse inégalement, par vagues irrégulières, par déferlements. C'est donc dire que le sens ne se confond jamais avec une signification - le sens est d'abord un effet, une transformation. Comprendre une phrase, ce n'est pas savoir ce qu'elle "dit", c'est prendre la mesure du regard qu'elle porte sur le réel, c'est percevoir les modifications qu'elle opère. L'écriture poétique est dysfonctionnement parce qu'elle déplace les limites habituelles de la pensée

et de ses objets ; elle force une compénétration du langage et du réel qui ne peut s'opérer qu'à partir d'une certaine vitesse - là où les particules se croisent dans un champ de force englobant. C'est ce dont rend compte une parole poétique telle que nous la présentons : elle reste étrangère parce qu'elle garde une part aveugle et sourde. Mais de cet aveuglement il ne faut conclure ni silence ni obscurité - bien plutôt un trop plein de lumière, de couleurs et de sons. Ce versant du langage, "qui n'est pas tourné vers nous", c'est l'horizon de la rencontre confondante des parties du réel. C'est la pensée qui, une fois une certaine vitesse atteinte, exprime sa part intimement matérielle, son devenir commun avec le champ des particules en constante agitation.

L'immanence de la littérature est donc en-deçà de l'opaque et du transparent - et en cela est en-deçà de la différence elle-même. L'immanence de l'écriture permet à la pensée de gagner une vitesse infinie qui peut se confondre avec une perfection - car aucun principe transcendant ne viendra jouer le rôle de modèle. Elle ne s'appréhende pas selon une forme qui lui préexisterait - elle est à elle-même sa propre puissance - elle est pleinement en acte. C'est une pensée multiple et en mouvement. En cela, c'est une pensée infiniment petite. Elle est locale sans se restreindre en un lieu. On dira alors qu'elle définit le lieu de son expression. C'est une pensée qui n'est pas liée à un tout prédéfini, à une organisation a priori ou à une nécessité de cohérence, de signification. C'est une pensée qui s'établit dans l'infinie microscopie de l'hic et nunc : l'espace le plus petit au moment le plus court. Si petit et si court qu'ils s'évanouissent, se transforment - si minuscules qu'ils sont lieux de passages, lignes, relations. C'est donc le langage qui rend cela possible mais il ne suffit pas. Ce n'est pas l'immanence d'une pensée qui serait à elle-même son propre principe. C'est une pensée qui entre en contact avec ce qui n'est pas elle mais qui ne se donne qu'à elle. Une pensée qui ouvre le langage à ce qui déborde tout langage mais n'est possible que par le langage. Cette pensée qui seule permet la rencontre de ce qui dépasse toute pensée. Mais il ne saurait être question de faire de cet "éclair" quelque chose de mystique ou stérile. Au contraire, il s'agit là d'une connexion essentielle - l'instant où la pensée, douée d'une vitesse absolue, fraye un chemin dans ce qui la mêle au monde, moment où elle assume la nécessité de sa force.

Cet amalgame de la pensée et du réel ne doit pas déboucher sur une confusion globale et hébétante. C'est pourquoi nous touchons là un problème central dans l'histoire de la connaissance et la littérature y joue un rôle décisif. Car l'écriture poétique, telle que nous la présentons ici nous force à penser une connaissance encore incertaine. Elle nous force à penser une identité de la pensée au réel qui n'abroge pas la différence - un devenir-

commun qui n'implique pas nécessairement un chaos abrutissant. C'est le langage et sa dualité propre qui instaure cette béance entre un monde infiniment varié et une faculté d'abstraction, d'universalisation. La littérature doit s'aventurer dans cet espace désorganisé qui est à la fois son danger et son salut. C'est ce qu'elle nomme si souvent le silence et qui se confond avec l'envers de son matériel. Pour autant, elle sait bien qu'elle ne peut s'y laisser engouffrer sans s'y perdre - ce que la folie ou la drogue ont peut-être indiqué ici. Artaud a poussé la matérialisation de la pensée jusqu'à des glossolalies aporétiques : elles étaient aussi grandioses que décevantes. Michaux s'est engagé toujours plus dans la peinture tant il avait fait l'expérience de la défection du langage. André du Bouchet a peut-être esquissé le chemin d'une écriture adjacente à son aveuglement, mais sachant toujours y résister. Il apparaît néanmoins qu'une langue poétique est convoquée ici, libre des significations immobilisantes, mais résistant à la vitesse infinie de la confusion. C'est donc bien une question de rythme et de vitesse - accélérer suffisamment pour traverser l'identité mais pas assez pour s'engouffrer dans la différence. En-deçà donc, là où une certaine forme est encore possible, là où le langage n'a pas perdu tout rapport au concept, mais sait le charrier dans toute sa valeur affective et perceptive - avec sa part d'altérité. C'est bien une pensée que nous appelons ici, mais comme nous le précisons, une pensée microscopique. Une pensée qui prenne la mesure de sa propre trace dans l'évènement de la rencontre, qui sache se reconnaître comme un des éléments de la construction du réel, mais sans pour autant s'extraire de celui-ci. Une pensée qui ne cherche ni la fusion ni le recul. Une pensée qui s'ancre autant dans la langue comme matière que dans la langue comme sémiotique. Autant dans le Verbe que dans la Vie. Une pensée qui permette à l'homme de se saisir comme une participation à Dieu - pour inscrire notre propos dans une perspective spinoziste. L'idée d'une pensée ou d'une parole qui ne soit pas séparée de la Vie ne s'exprime pas nécessairement en terme de signification. La question est de savoir sur quoi la pensée a prise. Une pensée qui ne serait pas séparée de la vie, c'est une pensée qui fait vivre, qui a prise sur le rythme, sur la pulsation de l'évènement. Une pensée qui n'est pas séparée de la vie, c'est une pensée qui en a fini avec les promesses et les annonces - c'est une pensée qui donne.

Bibliographie :

Artaud, A, *Oeuvres*, Gallimard ("Quarto"), Paris 2004.

Du Bouchet, A, *Carnets 1952-1956*, Librairie Plon, Paris, 1989. Réédition chez Fata Morgana, Montpellier, en 1994 et 1998.

Du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette, P.O.L. Paris, 1979. Réédition chez Fata Morgana, Montpellier, en 1984.

- Michaux, H, *L'infini turbulent*, Gallimard, Paris, 1957.
Michaux, H, *Misérable miracle*, Gallimard, Paris, 1972.
Blanchot, M, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
Blanchot, M, *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.
Deleuze, G, *Critique et clinique*, Ed de Minuit, Paris, 1993.
Deleuze, G et Guattari, F, *Milles Plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980.
Deleuze, G et Guattari, F, *Kafka*, Ed. de Minuit, Paris, 1975.
Deleuze, G et Guattari, F, *Qu'est ce que la philosophie*, Ed. de Minuit, Paris, 1991.
Derrida, J, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.
Quinsat, G, « Parler depuis un autre lieu », in *Autour d'André du Bouchet*, PENS, Paris, 1987.
Zourabichvili, F, « La question de la littéralité », in *Deleuze et les écrivains*, (collectif), Edition Cécile Defaut, Nantes, 2007.