

Le savoir du poème. André Frénaud et les *Gloses à la sorcière*

Christian Doumet

Volume 30, numéro 2, hiver 1998

Poétiques du recueil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501205ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501205ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Doumet, C. (1998). Le savoir du poème. André Frénaud et les *Gloses à la sorcière*. *Études littéraires*, 30(2), 101–110. <https://doi.org/10.7202/501205ar>

Résumé de l'article

Que sait le poème ? Pour tenter de répondre à cette question, l'auteur part des "gloses" dont André Frénaud accompagna l'édification de la Sorcière de Rome. Le geste singulier du poète consiste ici à s'interroger sans relâche sur le comment du poème. Il découvre que naître à soi dans les signes, c'est se détacher du langage. La glose a dès lors pour fonction de fixer l'image du processus poétique. Les concepts qu'elle mobilise sont ici largement empruntés à la psychanalyse. Mais la psychanalyse, chez Frénaud, contribue sans doute surtout à conférer aux acteurs du poème des dimensions mythiques ou tragiques, qui dispensent de toute élucidation. La glose n'est donc qu'un modèle de lecture. Mais une lecture fascinée par son objet, par le "frémissement d'être" qu'il contient. Ainsi le poète découvre-t-il et nous enseigne-t-il que tout poème est en profondeur métapoème en ce qu'il s'affronte lui-même au mystère de son apparition et de son existence.



LE SAVOIR DU POÈME.

André Frénaud et les *Gloses à la Sorcière*

Christian Doumet

... il est frappant que le poète soit lui-même sans cesse tenté de se décharger de l'obscur parole, non pas en l'exprimant, mais en la comprenant, — comme si, dans l'angoisse des mots qu'il n'est appelé qu'à dire et jamais à lire, il voulait se persuader que, malgré tout, il s'entend, il a droit de lecture et de compréhension.

Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*.

Le poète avance sur un chemin au savoir duquel il se rend, en partie, ouvert à ses hasards, ses échappées, mais qu'en partie aussi il construit, cosa mentale, dont il ne cesse de reconstruire les tours et détours, les fuites, les fins, au gré de l'éclat incident qui le dévie.

Jean-Baptiste de Seynes,

« Rien ne se bâtit — sans cesse... » dans *Pour André Frénaud*.

■ Que *sait* le poème ? Quel genre de savoir nous transmet-il ? Ces mots, par exemple, qu'on lit au début de *la Sorcière de Rome* d'André Frénaud : « Des bêtes affamées sont dans les ruelles, // rongent les auges ténébreuses », comment entendre ce qu'ils livrent ? Sur quelle objectivité fonder une telle assertion ? Et si, dépassant les limites étroites d'un fragment, nous envisageons cette fois un ensemble construit de poèmes, à quelle intelligence renverrons-nous cette construction même, quelle connaissance délivre-t-elle comme totalité ?

On peut bien sûr admettre d'emblée qu'une telle question reste dénuée de sens tant qu'aucun lecteur n'est venu de l'extérieur, depuis une sorte d'exterritorialité du poème, la formuler explicitement. Mais, en

réalité, cette exterritorialité n'existe pas, tant il est vrai que le poème ressemble à une habitation sans dehors. À peine l'approche-t-on qu'on se tient déjà face à la question. Et chacun de nous est ce lecteur mis en demeure par le texte d'acquiescer à un ordre, de dire oui à une chaîne d'assertions qui n'ont d'autre vérification possible que dans leur existence ; bref, de subir, dès les premiers mots, la puissance cognitive propre à ce qu'il lit. C'est là sans doute l'épreuve de ce que Blanchot nommait « le Oui léger, innocent, de la lecture » (Blanchot, p. 261).

Ces questions, la publication *post-mortem* des *Gloses à la sorcière* d'André Frénaud nous aide à les formuler d'une manière singulière, et assez précise pour

nous éviter le naufrage dans des supputations océaniques sur le langage et le sens en général. De quoi s'agit-il ? L'édification, entre 1963 et 1982, de cet imposant monument poétique, *la Sorcière de Rome*, fut accompagnée et largement suivie de notes abondantes et décousues qui tentent d'éclairer le travail en cours. « Intrigué », comme l'écrit Bernard Pingaud, « par ces paroles qui sortent de lui comme de la bouche d'un oracle et dont le sens dernier lui échappe » (Frénaud, préface, p. 12), le poète éprouve le besoin de ces *marginalia* à la manière d'un travail d'élucidation. Le titre de « glose », d'ailleurs, dit bien le sens de cet effort : explication d'un texte obscur par des mots plus intelligibles. Si Frénaud le choisit, c'est pour désigner d'abord ce fait : quelque chose se passe dans sa *glôssa*, dans l'organe de sa parole (dans sa *bouche*) comme dans l'usage de l'idiome, qui affecte son rapport au langage, qui d'une certaine façon l'interroge et, avec lui, toute la mémoire de la langue ; ce phénomène, et la singulière matière verbale qu'il produit, délivrent un secret, c'est-à-dire une réalité cachée et manifestée, autrement dit une *gnose*, accessible seulement peut-être à la tentative d'une *glose*¹.

Or, relativement à la question du savoir *du* et *dans* le poème, nous tenons là un document particulièrement précieux, dont il importe avant tout d'examiner le statut, c'est-à-dire : la situation par rapport à la parole du poème ; la lisibilité ; le rôle dans l'élucidation ou l'obscurcissement du texte ; la fonction enfin comme validation — ou non — du fait poétique.

Que fait André Frénaud lorsqu'il engage un tel discours ? Il me semble d'abord le voir accomplir là un geste unique. On connaît, bien sûr, bon nombre de ses semblables jalonnant leur œuvre de commentaires et de réflexions destinés à expliquer son accomplissement même : à travers une expérience singulière du langage poétique, leur souci est alors d'éclairer ce qui leur demeure, au cœur du poème, incompréhensible, à savoir le fait poétique lui-même (« ce n'est pas le poème qu'on "n'explique pas", comme dit le sens commun, *puisqu'on l'explique* : c'est la poésie » [Deguy, 1973, p. 71]). Telle est l'entreprise de Poe, par exemple, dans *la Genèse d'un poème*. Celle de Valéry commentant la genèse du *Cimetière marin*. Dans une certaine mesure, celle de Reverdy dans *le Livre de mon bord*. Celle encore de Ponge dans *la Fabrique du pré*, ou dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*. La nature de ces rétrospections (il faudrait dire *antespections*, dans le cas de Ponge) est globalement démonstrative : chaque fois, il s'agit d'expliciter une intention latente supposée de l'œuvre, de mettre à jour (et parfois en scène) un mécanisme de production, ou simplement de tenir, comme dit Michel Deguy, sous la lumière du labeur quotidien, le *journal du poème* (Deguy, 1985, p. 103 sq.). Frénaud fait à la fois moins et plus. Moins, parce que son propos ne touche nullement au poème-en-général ; qu'il se place résolument sous l'invocation du particulier : de ce poème-ci, nommé *la Sorcière de Rome* ; et que face à ce massif obscur, la démarche ne tend pas à un point

1 Le rapprochement entre *glose* et *gnose* est souligné par Bernard Pingaud (Frénaud, préface, p. 15). Il se réfère à de nombreuses sollicitations du texte de Frénaud lui-même.

de vue panoramique sur tous les autres massifs. Ce qui sera dit de celui-ci ne vaudra que pour lui ; ce qui sera avéré de son auteur ne prendra sens que par rapport à cet auteur.

Mais plus, aussi, dans la mesure où jamais la question ne s'arrête au *comment* du poème ; qu'elle porte au contraire toujours sur le *pourquoi*, et même sur le *quoi* ou le *qui* (« qui gémit ? qui conspire ? qui retient les torrents ? » [« la Sorcière de Rome. Mouvement I », dans Frénaud]) ; que cette question, inlassablement reprise — *pourquoi j'écris la Sorcière de Rome ?*, devenue, dans les profondeurs de l'analyse : *qu'est-ce qui (se) passe par ma bouche ?* — ces questions circonstanciées et, si l'on veut, contingentes, relèvent en réalité d'une perspective non plus descriptive ou empirique, mais ontologique sur la poésie : elles relient de plain pied le phénomène poétique à son noumène :

Le travail prosaïque d'approche, mené a posteriori, dérisoire et qui n'a pas plus de raison de cesser que d'être entrepris, permettrait cependant, à partir de repères toujours provisoires et d'une architecture qui se laisse entrevoir, se précise, se trouble, fuyante et attirante, de demeurer axé par la rumeur de l'inexprimable... De ne pas perdre le contact avec cette rumeur où se cache-rait, sans jamais se révéler, le fondement... (p. 186) ².

L'*approche prosaïque* (p. 184) avoue en effet d'emblée son ambiguïté. Car une telle lecture des « arrière-fonds », si elle constitue d'évidence l'objet de la glose, incombait déjà au poème lui-même. « Le poète », écrit encore Frénaud, « cherche à découvrir dans sa parole le sens de l'être

au monde... » (p. 44). Brève remarque qu'on pourrait commenter et prolonger par cette page de *la Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, qui définit l'*effectivité* des héros tragiques :

Ce sont des artistes... Il n'expriment pas de manière inconsciente, naïve et naturelle, l'extériorité de leur décision et de leur entreprise, mais ils énoncent l'essence intérieure, démontrent le droit de leur façon d'agir, revendiquent de manière réfléchie, et expriment de manière déterminée le pathos auquel ils ressortissent, dans son individualité universelle et libre de toutes circonstances contingentes ainsi que de la particularité des personnalités. L'existence de ces caractères ce sont, en fin de compte, des hommes effectifs (Hegel, p. 479).

Chercher à découvrir le sens, énoncer l'essence intérieure, c'est encore, de façon et d'autre, demeurer axé par la rumeur de l'inexprimable. Autrement dit, dans le poème comme dans sa glose, être animé par un désir herméneutique, par cette *libido sciendi* dont parle le commentaire du *Mouvement XII*.

Il faut pourtant ici distinguer, et Frénaud nous y aide, deux manières d'être-au-langage. Le *Mouvement II* s'ouvre sur ces mots :

ENFOUIE DANS LE FLEUVE DEPUIS TOUJOURS
EN MARCHE,
ENFIN LA GRANDE, L'INNOMBRABLE, SE RASSEMBLE
ET SE CHERCHE UN VISAGE, SE FORME
PAROLE PAR LE GRONDEMENT, SOUDAIN
M'INONDE,
M'ILLUMINA,
QUAND DESSAISI,
JÉ LA RECONNUS DANS MA VOIX
TOUTE PRÉSENCE,
UN SEUL AVEC ELLE, ÉVANOUÏ.

Je renaissais. Suis séparé, ... j'essaie d'entendre (p. 45).

² Désormais, les chiffres entre parenthèses renvoient à la pagination de l'édition des *Gloses* mentionnée en référence.

Commentant ce fragment, Frénaud remarque la fluctuation des modalisations temporelles ; il insiste en particulier sur l'ambivalence de l'imparfait *je renaisais* qui traduit à la fois, selon lui, l'« éveil inlassable, indéfini, dans une parole sans cesse originelle » (p. 52), bref, la « co-naissance » du poète (et ici, la référence à Claudel lui vient naturellement à l'esprit comme celle d'un déchiffreur exemplaire des signes du monde) ; et, en même temps, le caractère nécessairement révolu de cette renaissance à soi (*suis séparé*), de cette « co-naissance dont le grondement se prolonge en nostalgie » (p. 53). Renaître à soi, rejoindre son être-soi, c'est rompre le lien avec un état reculé, inarticulé mais bruisant du langage, la *rumeur*, le *grondement*. Les métaphores auditives décrivent alors cette tension dans la langue : l'attachement aux limbes sonores du non-sens, dont, par force et avec nostalgie, elle se retire toujours. « Décollement des signes par rapport aux éléments qu'ils prétendent signifier, visée que réorganise le langage, c'est la poésie. Le poète dit ce qu'il croit dire, et il dit en même temps autre chose » (Riffaterre, p. 11). Si je comprends bien Frénaud, une même logique conduit donc le retrait de l'être hors du « feu qui est derrière toutes choses et les gouverne », comme il l'écrit en citant Héraclite, et le « décollement » des signes du langage d'avec l'« expérience exorbitante » où ils se fondent. L'un n'étant pas seulement métaphore de l'autre, mais aussi sa trace, sa cendre ou peut-être son élan poursuivi.

Où situer, dès lors, la glose par rapport à ce qui apparaît bien comme une expérience pleine de l'être et de la parole ? Le péri-texte nous invite à la placer dans le parage le plus intime de ce site brûlé qu'est

le poème. On ne peut en effet tenir pour secondaire le simple fait que l'une et l'autre portent la même marque d'auteur. Cette identité, loin d'apporter la moindre assurance au geste herméneutique, rend au contraire plus vive ou plus active, parce qu'au fond plus incertaine, plus tremblante et plus troublante, la frontière entre deux objets de la parole. D'un côté, l'expérience poétique même : mais impossible, on le comprend maintenant, de décrire ce rapport aux mots sans se porter aussitôt vers le retrait, en eux, d'un objet incessamment masqué et, par ce masque même, révélé ; impossible de séparer, ici, le langage de l'obscur aventure qui le travaille. De l'autre — c'est la glose —, la tentative perpétuellement reprise d'une nomination, l'effort pour *fixer* l'image du processus poétique, lui-même mobilisé et justifié tout entier par la perspective fuyante d'un « infixable ». La différence entre les deux se réduirait donc à peu près à ceci : dans la seconde attitude, la représentation, la *mimésis*, la promotion au rang de fiction d'un acte donné, en raison de son dénuement premier, comme poétique.

Car la teneur poétique de cet acte ne réside nullement dans sa forme (dans sa « diction », pour reprendre une opposition chère à Gérard Genette), mais bien dans cette fusion, en lui, de l'objet, dans la dissolution même du statut d'« objet de la parole », dissolution qui définit l'écriture frénauldienne comme un *flux du manque*, une *rhétorique de la défection*, et qui du même coup appelle déjà la glose comme objectivation de ce flux et de cette rhétorique si particuliers.

Dans l'expérience de Frénaud, en somme, le poème et sa glose se lient comme les deux moments d'une même

rêverie sur notre labile humanité ne pouvant être édifiée. De là ce caractère infini, parce qu'essentiellement inachevable, du commentaire. Et, cependant, son investissement dans ce que je nommerais volontiers ici des discours de fiction exemplaires : la psychanalyse, le mythe.

La glose du *Mouvement II* vise le poème par cette lapidaire et très « joviennne » formule : « trajectoire de l'énergie violente dans la voix » (p. 52).

Il s'agit donc bien avant tout d'entendre, mais d'entendre *dans* la voix, *derrière* elle peut-être ou, selon une orientation spatiale chère à Frénaud, *sous* elle. Elle « gronde » elle aussi, ou *grognonne* (p. 242) comme il dit. Et le poète, « débordé par l'élan de son verbe [...] entend mal, souvent, ce qu'il croit dire » (p. 159). Il prête l'oreille à sa gorge, mais comprend imparfaitement ; il croit dire, mais dit autrement et autre chose. N'y aurait-il là qu'un défaut d'acoustique ou d'entendement ? Non, répond Frénaud. Si le poète n'entend pas, c'est qu'il construit sa propre surdité. C'est même la seule construction dont il soit jamais capable : édifice en creux, architecture du négatif dont les circulations souterraines de Rome rendent, dans *la Sorcière*, une image saisissante.

Pour comprendre cette hypothèse, il faut peut-être se rappeler que la rédaction du poème et des gloses est fortement marquée par le travail de psychanalyse qu'a entrepris en même temps André Frénaud³. Dans les *Notes à propos de la Sorcière*, notes plus strictement « techniques », elles, qui accompagnent de près la progression

du poème, et dont Bernard Pingaud a publié récemment des extraits⁴, la tournure psychanalytique est nettement affirmée (elle fut sans doute un peu gommée dans le texte que Frénaud destinait à la publication). On y lit que « la construction, c'est une trajectoire fantasmatique » ; que « le sujet du poème, par une chaîne de signifiants et signifiés, c'est l'histoire d'un Œdipe, et le mien, bien sûr »⁵. De nombreuses pages des *Gloses à la Sorcière* mobilisent, quant à elles, des concepts et des procédés d'interprétation importés de la théorie freudienne. Elles se ressentent de cette conception du poème qui l'apparente au discours de l'analysant, qui fait de lui une matière psychique privilégiée dont la lecture déploierait des sens latents, reconstruirait un fantasme, accéderait en somme à ce qu'on nomma naguère un inconscient du texte. Dans cette perspective, le procès herméneutique acquiert une singulière complexité. La production du poème viserait à la manifestation des pulsions en même temps qu'à leur déguisement. La glose, à son tour, tendrait à retrouver sous ce déguisement la vérité de ce qui a échoué à se manifester. Mais ne le ferait qu'à l'aide des fictions exemplaires empruntées à un discours exogène. Émergence en deux temps, où l'écriture poétique tient évidemment un rôle central, équivoque — mais aussi vital — de « voilement » et de dévoilement. Ce que résume un passage du commentaire sur le *Mouvement XIV* :

Un poème est-il fait — le poète l'a-t-il constitué — pour se tromper soi-même ou pour se connaître

3 « Ce poème s'est construit tout entier pendant la durée d'une longue analyse » (Frénaud, p. 106, note 1).

4 Dans la revue *le Mâche-laurier*, 4 (juin 1995).

5 André Frénaud, *Notes à propos de la Sorcière*, p. 31-40.

tre — se reconnaître ? Essayant après coup de se constituer l'interprète de la parole qui est passée par sa bouche, il n'en finit pas de s'apprendre ce qu'il s'était dissimulé sans l'avoir voulu. Même assuré qu'il doit produire une parole de vérité, puis acharné à l'entendre (...), le poète ne peut faire qu'il ne vive le conflit que connaissent les hommes « dans les circonstances ordinaires de la vie », entre l'illusion dont nul n'est exempt et les exigences de la conscience... Rien n'exclut que la glose, entreprise de dévoilement, ne puisse ajouter au poème de nouveaux leurre (p. 239, je souligne).

Frénaud nous avait prévenu dès les premières pages de son commentaire : s'il « cherche à découvrir dans sa parole le sens de l'être au monde », le poète « pressent, dès le début, un demi-échec, pour le moins (*qui se terre, qui doit se taire*) » (p. 44). Si l'on adopte un schéma herméneutique inspiré par la psychanalyse, du genre pulsion → poème → glose (dans lequel chaque flèche indiquerait un passage du latent au manifeste), cette dernière (la glose) ne joue pas un rôle foncièrement différent de celui du poème, puisqu'elle est vouée à l'épiphanie d'un sens exposé à l'illusion autant qu'à la vérité.

L'ennui tient à ce que cette représentation du savoir et de la vérité liés à l'expérience poétique mobilisent, chez Frénaud, des catégories psychanalytiques assez simples, voire triviales. Dire, par exemple, que l'« énorme figure » du *Mouvement XI* représente peut-être « une construction à partir de la scène primitive, c'est-à-dire du spectacle premier qu'a enfoui le petit homme »⁶, c'est à la fois proposer une élucidation efficace et réduire ce texte étrange à une signification étroite. Les *Gloses*, qui

sans doute reprennent les notes de travail, font un usage plus circonspect de ces formules interprétatives toutes faites, en les mêlant à d'autres résonances du sens.

Mais, surtout, ces catégories psychiques et précisément ce vecteur continu tracé de la pulsion à la glose s'avèrent inaptes à rendre compte de ce qui nous a semblé définir ici la *rhétorique de la défection*, et qui peut-être, entre pulsion et poème, nous obligerait à inverser la flèche.

En réalité, ce qui intéresse Frénaud dans la lecture psychanalytique, c'est surtout qu'elle agrandit les acteurs du poème aux dimensions de héros mythiques. Il n'est pas sûr qu'Éros et Thanatos, ou le Surmoi et le Ça dont il parle, ne représentent pas des instances comparables, par leur puissance de suggestion imaginaire, à Œdipe, à Faust, et à ce fond élémentaire dont la Sorcière n'est elle-même qu'une émanation. « Ce qui nous structure », écrit-il, « c'est la permanence des forces antagonistes (conflits du ça et du moi, état (?) de résolution de l'Œdipe) »⁷. Elles participent d'une vision originelle grandiose et violente, agonique même, dont le poète a charge de raconter l'histoire. Cette vision, Frénaud la nomme indistinctement tragique ou mythique. Le lieu antique qu'il choisit comme décor de son poème inclinait à ce double mouvement de pensée : constitution d'une parole mythique ou tragique et interprétation rétroactive du poème comme mythe. Ainsi s'élabore, dans *la Sorcière de Rome* comme dans sa glose, la notion de *poème mythique*. La définition qu'en donne Frénaud est évidemment très peu ortho-

6 *Ibid.*, p. 36.

7 *Ibid.*, p. 35.

doxe par rapport aux conceptions de l'anthropologie. Et c'est incontestablement d'une résurgence toute moderne du phénomène qu'il nous parle. Mais de la pensée mythique, il retient au moins deux traits essentiels que ne démentiraient sans doute ni Eliade ni Vernant : sa structure dramatique et sa nature irrationnelle.

Un poème mythique, même s'il s'accompagne, au cours de sa formation, d'une sorte de problématique, peu ou prou, c'est d'abord, essentiellement, la révélation d'un drame vécu et, plus profondément, de la vie comme tragédie (p. 105).

Or, de fait, le drame ne délivre aucun savoir. Il ourdit un conflit entre des personnages, puis le dénoue. « Un poème mythique, c'est un discours que l'on trame pour résoudre un conflit » (p. 82). Autrement dit, le poète mythique ne *sait* rien : il extériorise un débat en l'incarnant dans des figures mises à distance. Ce débat, interminable en lui, voilà que, par procuration, des héros lui confèrent une stabilité dynamique. Telle est aussi la nécessité, par exemple, du personnage de la Sorcière, à la fois mère dévastatrice et victime expiatoire. Voilà pourquoi toutes les explications qui en passent par la psychanalyse demeurent finalement insuffisantes aux yeux d'André Frénaud : en un sens, elles en *savent* trop ; elles restent incapables d'équivoque. Le « simul » et la duplicité qu'incarne la Sorcière restent indicibles pour cette raison que, nommés de façon univoque, ils déchirent l'être mythique, ils éteignent sa chaleur et sa vie imaginaires, ils raniment dans le champ du concept ce qui ne vaut que par son irréductibilité au concept.

En cela, le poème mythique relève tout entier du versant irrationnel de notre vie mentale :

Dans sa façon d'opérer, le poète pratique comme font les sociétés, quand elles se composent des mythologies pour se figurer et tâcher de résoudre les conflits qui font le drame de l'homme. Comme elles, il manœuvre avec toutes ces façons de procéder irrationnelles : identification et confusion, déplacement, conversion, fixation subjective, valorisation arbitraire, absolutisation du contingent, etc. Ce n'est pas à un contenu intelligible qu'il s'intéresse : *aletheia*. C'est à un frémissement de l'être, qu'il éprouve dans sa parole (p. 272).

Qu'est-ce donc que composer un poème mythique ? C'est ré-éprouver sans fin ce frémissement de l'être — cette *rumeur*, ce *grondement* disaient d'autres textes, mais il s'agit bien cette fois de la même chose — dans une parole qui ne fixe (et que ne fixe) aucun savoir, qui au contraire demeure ouverte à la plus grande imprévisibilité du sens, sans que pour autant le poème cesse d'exprimer *quelque chose* : « Quelque chose se trouve exprimé dans le poème, que l'auteur n'ignore pas, mais dont il a oublié qu'il le connaissait au moment où il le dit » (p. 95).

Ni parole herméneutique prononcée au nom d'un principe de vérité ; ni discours psychanalytique ; ni élucidation d'une allégorie. Ce que donnent à lire les *Gloses à la Sorcière*, qu'est-ce donc ?

Une première réponse consisterait à s'en remettre au statut secondaire ou métalinguistique de ce texte. En ce sens, Frénaud nous inviterait simplement à entrer dans une *lecture* de son poème. Il semble lui-même parfois assez proche de ce regard sur son activité. « Parti du premier vers pour aller jusqu'au bout », écrit-il en commentant le *Mouvement XIV*, « je vais, je viens au gré des associations libres, retournant en arrière et y revenant encore, et c'est un univers que j'explore autant qu'un poème que j'essaie d'élucider... » (p. 241-242). Lecture capricieuse, désor-

donnée, mais d'autant plus fructueuse qu'elle ne cède qu'au plaisir et au désir de l'élucidation. S'il s'en tenait toujours là, le texte de Frénaud relèverait simplement du genre critique. Et, certes, tout l'effort des *Gloses* consiste à tenir *la Sorcière* à bonne distance, afin d'y apercevoir des lignes de force et de sens cachées. Mais cet effort, sensible à maint détail stylistique et rhétorique⁸, ne parvient pas à surmonter la force de fascination qu'exerce partout l'objet analysé — le texte — sur l'analysant, et la dépendance de ce dernier à l'égard de son objet. Relisons les premiers vers du *Mouvement IV* :

Qui se cache ?

Mais qui parle ?

Qui s'accroît, qui s'inscrit par la nuit pour surgir
des entrepôts du ventre ?

Qui s'investit ? Qui procède au recouvrement ?

« Quand je relis ce premier vers du quatrième mouvement », écrit Frénaud, « il me semble que c'est le poème lui-même qui implique, comme son "double d'ombre", ces gloses autocritiques et qui me conseille de les écrire ! » (p. 75). Texte singulier, donc, comme dérivé de la matière même du poème, tout entier soumis à son pouvoir. Nous sommes loin ici de la sereine posture critique. Dans autre chose. Quoi ? Le happement, une fois encore, de ce *quelque chose* d'innommable que manifeste et retire le poème. L'attrance de ce par quoi le poème était lui-même aimanté et d'où il tenait son existence de poème : *rumeur de l'être, quelque chose, rien*.

Je suis fasciné, à travers la problématisation dramatique qu'offre le poème, par une réalité secrète vers laquelle il n'en finira jamais de se (de nous)

acheminer. Le sens de toutes les significations que comporte ce produit devenu indépendant de son auteur, l'orientation de l'œuvre, autrement dit, à la fois le poigne et le défi, elle le décourage. S'il a cru avoir constitué à partir de son labyrinthe un « château » d'où, « s'y confondant », il rayonne, l'illusion, si elle peut se répéter, ne dure guère... (p. 185)

Sentiment de perte, de vertige, d'inquiétante étrangeté face à « cet objet qui ne m'est pas étranger, quoique étrange » (p. 241). Entendons : reconnaissable comme mien, et cependant incompréhensible. Reconnaissance de mon moi comme obscurité.

Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot parle de cette impossibilité faite à l'écrivain de lire son œuvre. « *Noli me legere* », dit-elle en manière d'interdit (Blanchot, p. 257). Cet interdit a de quoi solliciter Frénaud plus qu'aucun autre créateur, lui qui affectionne l'écoute voilée, la vie de « dessous le plancher ». Il le comprend comme une dénégation. Comme une invitation à écouter encore et encore à travers le poème, ce dont celui-ci garde indiciblement le souvenir.

L'étudiant Briggé, chez Rilke, connaissait une fascination analogue pour les bruits de la chambre d'à côté. Persuadé qu'il y avait là, tout près, quelque chose de la plus haute importance et en même temps de définitivement inaccessible. D'essentiel *parce qu'*inaccessible. Indistinctement, le bonheur et le désespoir se mêlaient dans cette attrance. Il me semble que ce qui suscite les *Gloses* est du même ordre. Non que l'œuvre s'avère, avec le temps, insatisfaisante. « Nul n'ignore que toute œuvre un peu forte résiste aux interprétations les plus inventives et les plus

8 Parfois jusqu'à la caricature. À propos du *Mouvement VIII* : « Après l'ouverture que constitue la première strophe, le mouvement peut s'analyser en trois parties ... etc. » (p. 121).

pertinentes, toujours irréductibles » (p. 241). C'est justement d'une œuvre trop parfaitement énigmatique, trop hermétiquement close aux yeux de son créateur, qu'il s'agit là. Œuvre absolue puisqu'absolument autre. Altérité essentielle d'un poème né par explosion : « Il a émergé comme une île à la suite d'une sorte d'explosion venant des profondeurs de soi, où les mouvements en sens contraire sont permanents et obscurs » (p. 169). Ainsi les *Gloses* ne constitueraient-elles qu'une retombée de l'œuvre. Retombée, c'est-à-dire : matière verbale diffuente, généreuse et malléable qui, comme lave, épouse la forme du poème, les contours du grand corps de l'œuvre, pour finalement l'enfouir. Si bien que là où nous espérons un savoir du poème, son intelligibilité enfin rendue, nous ne trouvons que le récit d'une aventure géologique, psychique, mythique. Tous les savoirs du monde convergent dans les gloses ; y accumulent la glaise ; y façonnent le visage d'une (de multiples) fiction(s) du poème.

Mais, là où, inversement, devait s'attendre l'imaginaire, la mimésis, c'est le contraire qui est advenu : le poème, lui, tout entier tenu du côté de l'être ; et non pas cet être transcendantal de l'ontologie qu'invoquent tant de poètes métaphysiques ; *être* : pas tant le nom, comme dit Jean-Baptiste de Seynes, que le nom verbal : l'étiement donné-dérobé de l'étant, du réel, de la concrétion la plus triviale, la plus « verminée ». Non pas tant *aletheia* que « frémissent d'être » : tel est le seul « savoir », avoue finalement le poème.

Voilà pourquoi le corps, le corps achevé et circonscrit de la parole poétique reste insaisissable. Voilà pourquoi sa stature échappe à toute prise, comme celle de

cette « énorme figure » sur une place de Rome :

Et l'énorme figure s'est trouvée au milieu d'eux,
tout à coup sur la place close — depuis toujours là.
Mais qui saurait la voir ? Qui saurait reconnaître,
saisi par l'imperceptible, par l'inexorable frémissent,
les deux faces
d'un seul grand corps qui s'enfle, englobe tout,
s'évanouit,
et qui se dresse double encore en le combat
— amples cuisses, rictus affronté, les dents —
qui t'annule, qui s'allongeait, qui naît... (p. 153-154)

Figure, donc, de l'œuvre-mère, dont l'image double, réversible, sidérante, veut qu'elle ait été enfantée dans la violence et qu'à son tour elle enfante encore et encore du langage. Mais cette parole d'après, cette glose en aval, n'est qu'une fiction de la stabilité de l'être qui s'écoule dans le poème. Sa géographie, son hydrographie mortes. Le poème, lui, n'accède à aucun savoir ; déjoue toute connaissance et particulièrement celle qui se prononcerait sur la nature et les causes de son avènement. Par là, « tout poème n'est-il pas en profondeur métapoème, en ce sens que, quel que soit son "sujet", c'est toujours au mystère de sa propre apparition et existence qu'il s'affronte ? » (de Seynes, p. 257). C'est sans doute la tension de cet affrontement que disaient *les bêtes affamées dans les ruelles*, interrogées au seuil de ces lignes. D'où il nous faut maintenant, comme en réponse, tirer une leçon de lecture : entendre ronger des auges ténébreuses, non pas *comme* la naissance d'un poème ; mais ces formes vides et obscures déposées au fond de nos ruelles afin que, nous-mêmes métamorphosés en notre propre faim, nous apprenions à y mordre la matière résistante et toujours déjà vaine du poème à l'instant où il se crée.

Références

- BLANCHOT, Maurice, *l'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- DEGUY, Michel, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973.
- — —, *Gisants*, Paris, Gallimard, 1985.
- FRÉNAUD, André, *Gloses à la sorcière*, Paris, Gallimard, 1995.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, VII, Paris, Éditions Aubier, 1991 (trad. de Jean-Pierre Lefebvre).
- RIFFATERRE, Michael, « Un poème dit une chose et en signifie une autre », dans *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- SEYNES, Jean-Baptiste de, « Rien ne se bâtit — sans cesse... », dans *Pour André Frénaud*, Cognac, Obsidiane / Le temps qu'il fait, 1993.