

Écrivain, funambule

René Lapierre

Volume 22, Number 1 (127), January–February 1980

Littérature : sept instructions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29837ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lapierre, R. (1980). Écrivain, funambule. *Liberté*, 22(1), 47–56.

Écrivain, funambule

RENÉ LAPIERRE

L'existence de la littérature semble poser, en son fondement même, la présence d'une double relation de l'écriture — et de l'écrivain — au *sacré* ; d'abord, dans l'inépuisable rapport du texte au monde, au langage préalable et souverain des objets et des signes dont la langue elle-même est issue, et ensuite, à un niveau plus profond, dans ce lien de concurrence de plus en plus serré, historiquement, entre l'ordre général des choses et la parole individuelle, entre la pensée des dieux et les discours des hommes, entre les Tables de la Loi, et le Livre. Une différence considérable séparait déjà, au XII^e siècle, le traditionnel travail des jongleurs et l'écriture, plus autonome et plus ferme, de Chrétien de Troyes. Un monde, trois siècles plus tard, distinguait les dernières oeuvres de Villon de toute la poésie française antérieure, et achevait d'introduire dans la civilisation occidentale, juste avant la Renaissance, une vision plus violente et plus sombre de la mort, un imaginaire noirci du sacré.

Peut-être même pourrait-on penser, devant cette terreur nouvelle de l'esprit, que tous les langages postérieurs à l'esthétique inquiète du Baroque n'ont eu pour fonction, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, que celle de masquer l'incertitude des liens du langage avec l'univers (avec Dieu), et de tromper ainsi l'angoisse d'une dislocation possible de la parole et du sacré. Il faudra toutefois attendre Lautréamont, Rimbaud, puis Breton, pour que cette séparation devienne plus manifeste, c'est-

à-dire incontournable ; Blanchot, quelques années plus tard, pourra le dire d'une manière plus explicite, mais il semble bien que ce soit avec l'époque des *Chants de Maldoror* que se soit produit le premier ébranlement décisif de la présence des dieux au fond du langage, et le premier pas aussi délibéré de l'écrivain (maudit depuis peu) vers l'exercice d'un nouveau discours de la terreur, de plus en plus intransitive et entière, et dégagée désormais de la « crainte de Dieu » :

On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne . . . les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet.

(*Les Chants de Maldoror*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 62)

Sade pouvait encore être sacrilège ; Ducasse, lui, n'arrive même plus à éprouver la *résistance* du sacré, qui n'est plus désormais chez lui que le simple seuil de tolérance (factice, en plus) du lecteur :

Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre. Vous, faites attention à ce qu'elle contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vos imaginations troublées. Ne croyez pas que je sois sur le point de mourir (. . .)

(*Les Chants de Maldoror*, pp. 55-56)

Les dieux étaient tombés sur la terre ; ils allaient bientôt disparaître sous des amas de livres . . .

La littérature : entre la terreur et l'abandon

Il semble, maintenant, que toute la littérature contemporaine — toute l'occidentale, plus précisément — soit traversée par une sorte de frontière qui la divise en deux camps ; il semble encore que cette ligne de partage ne soit plus, comme par le passé, tracée en coupe franche sur la carte des idées et

des formes littéraires, mais qu'elle serait plutôt dessinée à même le sol, suivant la ligne instable des ravins et des rivières, les courbes agiles de l'écriture. Le sens et la mission d'un texte, on le sait, ne lui viennent plus « d'en haut », du répertoire millimétré des styles et des traditions — même majeures, même capitales... Les questions de l'écriture ne reproduisent plus les énigmes des divinités, mais les incertitudes des hommes ; ses oracles enfin n'émanent plus de la montagne inaccessible, ils surgissent plutôt d'un ici vertigineusement ouvert, d'un « peut-être » perpétuellement actuel et béant, et comme saisi de stupeur devant cette disparition soudaine des dieux. Ce qui reste, ce qui s'impose, c'est précisément la difficulté de choisir entre plusieurs morts, entre plusieurs terreurs, plusieurs formules du sacré...

Il semble plus précisément que toute la littérature, tout travail d'écrivain, de lecteur, soit aux prises désormais avec une double obsession (assez rassurante, au fond), une double tentation de récupérer le sacré ; que l'écriture doive constamment se défendre de la fascination de sa propre mort, d'une part, et de l'autre, se défier du culte exalté de la terreur, et de son propre pouvoir excessif... Ecrire, dans le premier cas, risquerait d'être empêché, aspiré par le creux d'un langage où plus rien ne serait sens, et dans le second, menacerait de s'enfoncer au coeur d'un discours où tout, interminablement et systématiquement, « signifierait », où tout présenterait à la conscience une réserve prétendument infinie de sens. D'un côté, donc, ce silence forcé de l'écrivain (Aquin), et de l'autre, son bavardage précieux, confus (Duras, Sarraute...).

La pratique aléatoire et peu sûre, par l'écrivain, de sa parole à soi (de sa propre marche vers l'inconnu du discours, du monde), son avance sinueuse et risquée vers la limite, constamment, du langage, oblige maintenant l'écrivain à reconnaître la fonction *démarcative* de l'écriture, effectivement vouée, depuis l'effritement de ses liens traditionnels avec le sacré, à maintenir un équilibre difficile sur la ligne de la vie et de la mort, entre l'être et le néant. Ne pas accepter d'abord ce travail de chercheur, les renoncements qu'il suppose, c'est vouer l'écriture (au gré des modes, des miroitements du « sens ») à la dévaluation. L'écrivain est un funambule ; il

hésite, il cherche, il tient à l'expérience et au risque, toujours possible, de l'erreur. « Ne jamais demander son chemin, rappelle Roland Giguère, à qui ne sait pas s'égarer ».

Si, comme l'a posé Breton, la beauté n'a plus désormais de désignation canonique, et si après Blanchot l'aventure d'Orphée ne trouve plus dans la perte d'Eurydice son point de chute, mais plutôt le terme — l'origine — d'une éternité nouvelle du Chant, c'est bien le signe que l'écriture ne cherche plus à se résoudre au fond d'une représentation fermée (cette réserve circulaire du langage classique), et qu'elle tient surtout à s'inscrire maintenant dans le risque, le présent, de sa propre marche. C'est tout ce qui reste : l'écriture est mouvement, *passage*, traversée parfois anxieuse d'un univers où le divin saccagé a été peu à peu remplacé par une sorte de sacralisation de la condition humaine même ; « écrire » se pratique alors dans une tension extrême, sur une ligne ténue, à la crête d'une lame soulevée entre vivre et mourir, parler et disparaître. Notre sacré n'est plus celui de la promesse, mais celui du sursis ; il ne « sauve » plus, comme celui de la Bible. Il menace, comme celui de l'atome. L'écriture, maintenant, oscille entre le retour muet d'Eurydice au creux des enfers, et la remontée stupéfiée d'Orphée vers le monde des mortels, les rivages de Thrace, la furie des Ménades ; écrire, écrire *vraiment* ne se dégage plus de cette ligne de la mort.

L'écriture traverse sans fin le langage, le monde, le moi, sur cette ligne mouvante et risquée qui partage encore l'essentiel, le vivant, de l'inerte et du vain, et qui permet encore de parler. Il faut donc choisir, entre ces multiples possibilités de parole, celles qui précisément ne réduiront pas l'écriture — le lien sacré du langage et du monde — à la négation du sens, celles qui ne pousseront pas celui-ci à éclater au sein d'un espace indéfiniment, et arbitrairement, « signifiant ». Ce piège-là semble particulièrement redoutable ; nous vivons effectivement dans une sorte d'ère absolue du signifiant, qui n'est en fait que le négatif d'une situation assez répandue : celui du manque d'inspiration, de « choses à dire ». Dans le premier cas (celui de l'écriture qui n'arrive plus au sens, et qui choisit de le nier) l'écrivain risque d'être contraint au silence ou au suicide, et dans le second (celui de l'écriture infi-

niment récupérable, de l'écriture qui « signifie » à tout prix), il peut toujours choisir entre *Change* et *Tel Quel*. Triste sort.

Jamais peut-être la parole de l'écrivain n'a été si fragile, si dangereusement sollicitée par son propre vertige, ses propres mythes (miroirs) qui lui cachent le silence inquiétant des dieux ; de part et d'autre de toute recherche authentique du texte, de part et d'autre de cette limite sinueuse de la littérature, s'étendent ainsi des zones confuses, trouées de marais et de mirages. Écritures de l'abandon, écritures de la terreur : discours d'évitement du présent, diversement consacrés aux idoles et aux modes ; abandon des textes aux voix excusables de la psychanalyse, aux jeux précieux de grammaires et de codes nouveaux, de « fictions » étriquées : abandon général des voix aux discours de la démission. Et de l'autre côté, jeu de la terreur : soumission des écrivains-prophètes aux frissons du possible, émois faciles de l'Apocalypse ; terreur non pas profonde, donc, non pas essentielle, mais seulement dramatisée, jouée... Dans les deux cas le texte mime, comme une sorte de luxe culturel odieux, sa propre mort.

Bibles, romanciers et poètes : usages et masques de la mort

Mais pourquoi, au fond ? Pourquoi cette tentation du texte fixé, consacré à une sorte de célébration creuse de la mort ? Pourquoi cette illusion lugubre que le sacré, obligatoirement, doit passer par la mort, voire même s'y tenir, y séjourner définitivement ? D'où vient cette idée, à quoi a-t-elle donné naissance ? Difficile de répondre ; remarquons tout de même que les enfers de Virgile, d'Ovide, d'Homère, étaient moins terrifiants — moins étroits, moins fermés — que celui de Dante, l'Enfer de la Bible... La venue du christianisme, l'imposition progressive au cours du Moyen Age de son système téléologique ont en effet abouti (précisément avec Dante, Villon...) à une vision passablement assombrie du mystique, du sacré, de l'art.

Or, si, depuis la Renaissance surtout, les sociétés occidentales se sont principalement organisées autour de cette idée de la mort, si elles ont, de diverses manières, privilégié

ce phénomène existentiel au point même de le programmer, de *compter* sur lui pour maintenir l'équilibre de leurs systèmes politiques et économiques, ne serait-ce pas parce qu'au fond (c'est-à-dire à la base même du concept de culture en Occident depuis le christianisme), la mort est devenue la dernière chose sûre, l'unique *signe durable* qui échappe à l'humain ? Dans toutes les sociétés à tradition chrétienne (et capitaliste, les deux systèmes se complétant en général assez bien sous le rapport des valorisations de la mort individuelle et de celle des biens temporels) mourir impose confusément à l'homme d'espérer après la fin du monde sa rédemption, et lui suggère de nier sa mort personnelle dans un recours final à l'au-delà ; promesse de la Vie éternelle, menace de la Mort éternelle : le Paradis et l'Enfer ne sont que des signes positif et négatif, à l'intérieur du sacré, de l'efficacité de la mort sur l'esprit humain. Autrement, pourquoi la crucifixion, pourquoi le Calvaire ? Pourquoi donc, dans la pensée occidentale, cette si violente mort de Dieu, se demande (est-ce Kama ? est-ce Gisors ?) un personnage de Malraux . . . Il faut bien entrevoir, dans cet imaginaire vivant de la terreur, l'assise réelle du pouvoir du christianisme, c'est-à-dire cette puissance par laquelle il échappe au temps et promet — à condition bien sûr que l'on meure — l'Éternité.

Du reste, l'interprétation du temps et de l'espace humains et leur transformation en un temps éternel et en un espace infini (cette transformation de notre mort en bonheur ou en malédiction, selon que l'inscription de notre histoire individuelle, de notre épisode terrestre, se soit effectuée plutôt d'un côté que de l'autre du Grand Livre . . .), bref, cette « lecture » de l'existence humaine, telle que la pratique à l'aide de son code mortuaire la religion chrétienne, tout cela assigne au langage de l'homme des pouvoirs et des rôles précis, tout cela lui inspire d'inscrire de diverses manières, sous le discours ininterrompu et plein de symbole, les signes changeants, mobiles, de sa propre conscience et de son propre *usage* de la mort. Toute l'élaboration de l'écriture romanesque, depuis le XII^e siècle, cherche-t-elle à cet égard autre chose qu'à faire du romancier le plus grand profiteur de TEMPS, le plus grand utilisateur de morts et de discours (mais étrangers, *autres* ; le

roman posséderait en propre ce pouvoir d'affronter l'Autre, d'envisager sans trop hésiter son passage à travers le monde et vers l'inconnu) que l'on puisse imaginer, et à faire du poète, à l'inverse, un être possédé, envahi sans contrôle par l'ESPACE silencieux de sa mort à lui (mais singulière, froide, le poète devenant par là cet être que son art condamne à l'abîme du Même) ?

Il y a de cela, sans doute. Une tradition, par définition, récupère les signes culturels, sociaux ; et la tradition chrétienne, fondée sur une révélation (incarnation) du Verbe, et promettant à la fin des temps une transformation absolue des signes humains (calquée sur le modèle de la transfiguration et de la résurrection du Christ), s'est assujettie une part importante du discours social (le romanesque) en le dissociant du discours poétique, et en l'assimilant en apparence à la *vraie* parole, la seule en somme qui comprendrait le sens réel de la mort et qui pourrait l'accueillir sans faiblesse. Ainsi, le romancier serait plutôt un être religieux (un ouvrier pieux qui se conformerait à la souveraineté du divin en matière de langage), et le poète, lui, un être profondément impie, un « voleur de feu » animé, *possédé* par un sens suspect — et peut-être maudit — du sacré. Le roman, enfin, serait un langage où parlerait le sens commun (doté de toute l'imposante stature du raisonnable), et le poème, ce propos démesuré, perdu, d'un fou blasphémateur dont le nouvel Esprit-Saint, appelé Gutenberg, n'aura fait qu'aggraver l'égarement.

Or, si la traversée patiente du monde, la prudence et la ruse efficace, devant la mort, ont été pratiquées plutôt par le discours des romanciers que par celui des poètes, c'est bien au fond parce que la poésie est une chose *trop* durable, qui ferait trop directement concurrence à l'idée de la mort, et qui pourrait à la longue la dévaluer (l'invalider en la sécularisant, en nous familiarisant avec elle). D'où, peut-être, cette marginalisation du poète et de la poésie dans les sociétés dites post-industrielles, celles où précisément le règne éphémère de l'objet — celui de sa mort rapide, et de son remplacement supposé nécessaire par de nouveaux produits soumis, eux aussi, à une érosion accélérée des valeurs — est le plus indispensable, et le mieux établi.

L'idéal du romancier, dans tout cela, c'est la figure d'Ulysse attaché au mât de son navire, prudemment assuré par ses liens de ne pas mourir de la beauté du chant des Sirènes, et certain de pouvoir en jouir tout en sachant que la navigation, le récit, va se poursuivre. Ulysse est un exploiteur peu scrupuleux, un « réaliste » que la disparition des Sirènes, après qu'il les eût entendues, après qu'il eût profité d'elles, ne trouble aucunement. Les poètes, eux, seraient plutôt morts en écoutant le chant, en se donnant à lui ; il ne resterait plus d'eux de toutes façons — de chacune de leurs morts individuelles — qu'une exaltation supplémentaire du Chant lui-même, une beauté plus grande encore de ce dernier. Les Sirènes, comme Orphée, n'ont pas survécu à la splendeur de leur sort, à ce sublime dur et sacré qui ne se passait pas de la mort, et qui exigeait qu'on n'en parle pas trop.

Si pourtant, pour la religion qui la récupère, pour le roman qui l'utilise, ou pour la poésie qui la dépasse, la figure de la mort est à ce point évidente, si la parole — toute *vraie* parole — n'est simultanément que l'annonce et l'oubli (le même masque) de la mort, et si la littérature enfin n'est que désir et regret, diversement exprimés — de sa mort à soi, pourquoi alors parler de « vraie » ou de « fausse » littérature ? Pourquoi, de part et d'autre de cette mort implicite (des deux côtés de cette ligne d'écriture passant à travers les signes et les symboles, et cherchant obstinément *son* texte et *sa* parole) la terreur et le découragement se déploient-ils dans les lettres en autant de mirages, de mimes décevants de la mort ? — Probablement parce que nous vivons dans l'illusion, cautionnée par une assez longue tradition chrétienne, que la mort *sauve*, et que nous n'atteignons que par elle à l'éternel, au divin... Mais cette mort-là existe déjà. Elle n'a pas à être brandie, elle est déjà là ; notre éternité indécise a *déjà* commencé. Inutile alors de feindre la terreur, d'envisager la désertion. Nul besoin de messes noires ; cette certitude de mourir impose à tous de se souvenir de *l'avant*, elle entraîne chacun vers la puissance — la persistance, malgré tout, en marge de tous les codes religieux — d'un sens sacré du langage et du monde. Ecrivain, lecteur : nous portons déjà nos masques mortuaires. Ils n'expriment en vérité aucun affligement.

En dépit des utilisations multiples — des pratiques — de l'espace et du temps qu'envisagent, diversement, le discours du romancier et celui du poète, l'existence de la littérature ne traverse plus, aujourd'hui, que le cours accidenté de l'écriture, elle n'est plus que jeu, masque, silence contenu sur la ligne basse de la mort ; or, celle-ci — celle des dieux, la nôtre — se lit de toutes façons en creux (à l'envers maintenant du sacré mais donc toujours, en quelque sorte, à travers lui) au sein de toutes les oeuvres. Le texte dissimule sans cesse au fond de son langage son propre manque essentiel ; il peut, comme le lui demandait Valéry, faire cela : cacher son dieu, le seul qui lui reste, lui-même. L'écriture entretient ainsi avec ce que l'on appelle le réel les mêmes rapports que le masque avec le visage humain ; elle le révèle tout en le cachant, et de ce fait, contient déjà dans son principe même l'idée fixe de la mort. (Tous les masques dissimulent à la fois quelque chose de mortuaire et d'éternel, et leur assimilation à la figure humaine, qu'ils voilent pourtant, parle infiniment plus, et plus loin, que le crâne crispé de l'imagerie ordinaire de la mort). Inutile, vraiment, d'insister ; le funéraire, le sacré, le manquant, sont *déjà* inscrits au fond de tout discours ; tous sont déjà, chez l'écrivain funambule, sujets à leur propre terreur, et frôlent constamment cette panique qui parfois conduit à la démission.

L'avance de l'écriture ne se poursuit donc plus que sur un sol marqué de langages et d'empreintes sans nombre, parmi lesquels progresse, agile, discrète, la quête de l'essentiel, du sacré irreligieux, risqué. Le voyage d'Ulysse (sa prudence rusée) rejoint ici celui d'Orphée (son irrécupérable erreur) dans la définition d'un espace unique de la littérature, que la terreur n'occuperait plus, et dans lequel l'art pourrait parler, sans excès, de sa mort à lui : l'involontaire et la certaine, l'imprécise, cependant, que le texte a justement pour mission de préciser. Cette marche infinie et exigeante de la littérature, cette ligne dansante de l'écriture, sur la limite de la mort, c'est inévitablement celle de la poésie. L'espace de la littérature est fondamentalement, originellement poétique, sacré. (La distinction des genres elle-même ne prend corps que plus tard, à mesure que croît en importance l'*illusion* de la mort,

sa récupération servile par le roman, sa sacralisation naïve par la poésie. Mais c'est aussi là, sur cette ligne faussée de la littérature, que se fatiguent en désespoirs confus les terroristes, et les déserteurs.)

Alors : qu'est-ce, justement, que la littérature ? Qu'est-ce qui attache tellement à elle, sinon cette attente même, cet espoir violent et irrésolu de n'être pas réduit à la mort creuse des mots, à la tapageuse terreur de Babel, à son étonnant désespoir ?