

## Jean-Pierre Zubiato

*Maître de conférence* in Letteratura francese all'Università di Tolosa, traduttore e poeta. Segnato dalle sue origini latine e basche, dall'incontro con l'Estremo Oriente e dalle filosofie della Natura, coltiva le lingue straniere, il canto e la pratica musicale. È autore di numerosi studi sulla poesia e la canzone moderna. Ha pubblicato nel 2020 una raccolta poetica dal titolo *Chants du carnets de notes* presso le Edizioni Al Manar.

zubiato@univ-tlse2.fr

This paper aims to show that the problem of chance is to consider as the center of the tensions of the 20th century modern poetry, as it questions humans creation in an period of philosophical suspicion and of technical capacities to act on reality. Its reflexive language constitutes a form of awareness, of relay, and of rejection of the censorship that modern man has invented in order to control his destiny by his representations of the world ; the experience of this reflexivity that modern poetry has brought to an unprecedented degree of intensity can be seen as an incessant reassessment of the constructive scope of chance and of its specular function. In the context of the fetishisation of man's unlimited power, more influenced by technological advances than by Nietzsche's "death of God", the experience of chance – expressed both in the writings freed from all hindrances and in the aesthetics under constraint – obliged one to take into account the paradoxes of emancipation, as it assigned to the material resistance of the elements of language, considered as a form of otherness in the discursive project, the role of a superego that was precious for individual freedom as well as for the freedom of the public thought.

151

Réfléchir sur les rapports du hasard et de la poésie moderne, c'est d'abord, si l'on regarde de très haut sa cartographie officielle, s'engouffrer dans une brèche ouverte par Mallarmé et élargie par les surréalistes. Le premier, on le sait, finit sa vie sur un *Coup de dés* qui donne raison au hasard ou plus exactement qui lui cède du terrain. Nous sommes en 1897. La « pensée » qui « émet un coup de dés » s'avoue débordée, soumise au « lieu » et aux « constellations » : « Toute pensée émet un Coup de dés », dit-il (Mallarmé 1945, 477). Et ce sera, ou peu s'en faut, son dernier vers. Quant à l'entendre, il faut remonter au rêve de *Crise de vers* pour en avoir une idée. Mauvais génie, le hasard s'identifie dans ce texte avec la langue diluée par l'usure. C'est l'autre nom de l'arbitraire du signe incarnant une pseudo-nécessité historique, une monnaie de singe, en vérité, trompeuse sur la libre circulation des pensées qu'elle symbolise et prétend rendre possible. Comment y échapper ? Mallarmé l'avait imaginé en *faisant advenir les lois non reconnues* de la matière verbale. Il s'était ainsi posté en médiateur d'un ordre libérateur *aux allures arbitraires mais motivant la part insensée du signe*. Et il avait conçu un vers totalitaire compensateur du caprice de l'arbitraire langagier et de la dilution du sens dans ses usages. Le *Coup de dés* comme échec, alors, comme perte de ce vers ? À moins que, d'alexandrin, il n'ait, écoutant sa musique, accepté qu'elle résonne de partout et ne se soit, tout bonnement, étendue ? Alors, le naufrage ne serait que celui de *certaine* pensée qui oublie de se lire. Et le long poème éclaté ne serait qu'une métamorphose du vers synthétique qui voulait ramener le nocturne dans le mot *nuît* qui l'évacuait, à ses yeux. Et de fait. Le vers idéalisé n'avait en vérité été lui-même qu'une tentative de dynamiser infiniment la fausse *économie*, l'inflation du langage analytique menaçant de fixer le non-sens circulatoire en « lac dur oublié des vols qui n'ont pas fui » [1]. Prise au pied de la lettre, la phrase « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » en fut l'achèvement. Lapalissade, elle restitua toute sa valeur à la pensée de hasard autrement entendue. Nous dirons donc, en ce premier

[1] Référence au fameux poème des *Poésies* « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ». Cfr. Mallarmé (1945, 67)

temps, que le dernier vers du poème dépensé, « Toute pensée émet un Coup de Dés » fonctionne comme une balance sur quoi pèse le poids du monde dont elle a dû accueillir le « lieu », ou qu'elle a dû accueillir comme lieu. Pensée risquée de la raison incertaine, contre la logique mécaniste de la pensée analytique, il libère toute l'énergie de la création dans un matériau fissile. Un siècle est clos. Tout s'est passé comme si la hantise du hasard avait buté sur le paradoxe de l'espace littéraire *défait* au profit d'un « lieu » creusé de non-dits appelant l'imaginaire.

Celui par lequel le surréalisme allait commencer ? En un sens, oui, mais inverse. L'injonction à « tout lâcher », en effet, l'invitation à s'abandonner au donné furent d'emblée érigées en principes esthétiques libérateurs par Breton et ses amis. Bon génie, le hasard devint vite pour eux, sous la forme physique de la rencontre fortuite ou verbale de l'indétermination sémantique et de la polysémie accueillie, le moteur le plus sûr de la libération de sens. Objectivé dans la coïncidence, il était la manifestation d'une Loi de l'ouverture du monde où chaque chose et chacun avait de quoi se ressourcer infiniment : celle de la relation mystérieuse attirant l'attention sur elle plutôt que sur les objets qu'elle mettait en rapport. Ainsi Eluard adressait-il à la « Femme » qui « me[t] au monde un corps toujours pareil/ Le [s]ien » un « Tu es la ressemblance » [2] contenant, si l'on peut dire,

son propre complément. L'amour de hasard de la femme « facile » devenu Amour tout court, et pur selon un mot qui lui est cher, c'était, à l'heure où Denis de Rougemont en soulignait le poids (Rougemont 1939), toute une mythologie de la prédestination amoureuse interindividuelle qui était renversée. Là encore, pourtant, le *procédé de l'abandon à ce qui vient* allait devoir être apparemment retourné pour mieux s'affiner, s'épurer. Accomplissement d'un ordre libérateur, la dispersion n'avait eu de cesse de devoir se questionner, se comparer, pour être sûre de bien *se ressembler*, avec le risque de se méduser en ce retournement et de voir, partant, le hasard lui-même trahi dans la figure du même. Les retours sur expériences, en d'autres termes, avaient dû être intégrés à l'abandon. *Capitale de la douleur* en était un, avec son amour à trois *recueilli* mais vidé de tout nom, de toute acrimonie, de toute reprise en main possessive : ni Gala, ni Éluard, ni Max Ernst n'apparaissait, ce dernier même reflété dans un poème qui déplaçait et le tableau et le maître. Chez Breton, manifestes, décrets, autocommentaires *regardants* avaient transformé la liberté hasardée en mouvement incessant de confirmation de l'élan, en examen de conscience et en mots d'ordre pour se ressaisir. Tant et si bien que Breton, quelques années à peine avant sa mort, avait fini, en 1959, par donner figure au « hasard objectif » : et c'était une sculpture à laquelle il avait attribué ce nom. Comme si l'abandon au hasard n'avait été, dès les années 20 où il avait appelé à le reconnaître, qu'une façon d'affirmer le pouvoir de nomothètes de ceux qui l'accueillaient, devenus ainsi législateurs. Mouvement inverse de celui de Mallarmé, disions-nous. La foi dans le hasard avait aussi débouché sur un paradoxe où la physique du lieu intervenait : celui de l'espace littéraire *reconstitué* contre le support matériel sans cela privé de sens et faisant retour sur sa suffisance aussi plate que creuse d'objet nécessaire – comme un poème autosuffisant.

Modernité ou objectivation métamorphique de la réalité hasardée, alors ? Et non pas, comme certaine histoire littéraire s'est évertuée à le répéter, tentation autotélique ? Assurément. Mais pour que ce repli n'opère pas en douce, encore faut-il justement l'affronter, lui donner prise pour le retourner. En ce sens, voir deux voies opposées, rimbaldienne et mallarméenne, dans son devenir, c'est manquer le combat salutaire que l'une et l'autre se sont livrées, dans les deux acceptions, objective et subjective, du réflexif *se*. Parce qu'il y a en effet un ennemi commun, et il est intérieur. C'est le Verbe-Janus qui, selon l'angle d'où on le regarde, montre sa figure hagarde de créature contingente ou son visage de plomb de réalité nécessaire : autrement dit, la langue de la logique désignative. Elle fait affront à la mimologie, c'est entendu. Mais elle est si enracinée dans l'histoire de la *signifiance* que cela pourrait être tout comme. Symétriquement, elle interdit le libre choix de désigner et d'associer, mais son ancrage dans l'histoire du découpage logique de la réalité la désigne comme arbitraire. À l'heure où le *Cours de linguistique générale* de Saussure est publié, une ambivalence frappe donc, qui explique les apparents retournements. Et il s'agit bien de coup. Car la publication (posthume) de ce cours a une date : 1916. Et ce qui se passe alors, on le sait, cristallise un siècle de *mythologies* nationales aux effets multiples sur l'altération et le devenir hasardé des langues. Rien de semblable, certes, selon les territoires. Sauf que chacun y va de sa *légende*, autrement dit d'une utilisation du langage comme discours

[2] Poème célèbre du recueil *Facile* [1935, G.L.M.]. Cfr. Eluard (1968, 459).

explicatif et désignatif apposé au bas d'un tableau qu'on fait prendre pour le réel. Ici le propos prétend nommer le vrai. Activateur de représentation qui se veut univoque, il est exclusif. Et ce qu'il exclut, c'est la langue libre de ses évolutions et la langue choisie comme plus juste au regard d'un besoin nominatif. Une linguistique comparée serait ici fort éclairante. Mais il nous suffira de rappeler qu'en France, une telle exclusion avait commencé tôt, avec l'édit de Villers-Cotterêts, que la fondation de l'Académie l'avait assortie d'une assise grammaticale et esthétique, et qu'avec la République, on la parachève, l'École obligatoire normalisant les usages sur les bases « écrites » que Raymond Queneau appellera d'une « langue morte » (Queneau 1973, 74), et rabrouant les langues régionales et les dialectes – en empoignant au passage jusqu'au hasard routinier des « patois » allégorisé par l'anarchiste Gaston Couté dans la chanson de route *Les Mangeux d'terre*, dont il calque, bien avant Queneau, l'orthographe sur l'oral :

Z'ont groussi leurs arpens goulus  
d'un peu d'glébe toute neuve  
Mais l'pauv' chemin en est d'venu  
mince comme eune couleuv' (Couté 2018, 168)

Tout un travail serait sans doute à faire pour distinguer, à cet égard, les vrais libérateurs décidant de leur destin langagier en absorbant comme ils l'entendent les heureux hasards, et les folkloristes condescendants. Mais le fait est que dans ce contexte, l'enjeu de la modernité est clair : c'est l'accueil motivé du hasard comme espace de libération. Et il faut douter de l'innocence des séparations *historiennes* qui s'arrêtent aux différences de style ou *d'école*. Derrière elle, un classement d'École s'impose, avec les bonnes notes attendues. Parallèlement, on peut suspecter ceux qui cherchent *la poésie* hors dissipation historique, dans quelque *façon*. Bonne et mauvaise élève, elle tiendrait plutôt du propos déplacé, inopiné donc et imprévu, dont le déplacement ranime l'endormi trop-déterminé. Breton assume en 1952 la filiation avec le symbolisme (Breton 1999, 629-639) – sans renier les oppositions. Plus tard, Bonnefoy refusera de donner à lire sa critique de Valéry comme une attaque. [3] La raison ? Il n'y va pas, dans l'histoire, de compétition, mais d'émancipation. On peut donc entendre que Mallarmé ait, d'une part, vu dans la disponibilité de signes arbitraires dont l'arbitraire est historiquement explicable une actualité déterminée mais non déterminante – en ce sens, un donné contingent à quoi opposer les chiffres d'une langue aux déterminations choisies –, et que, d'autre part, ces chiffres aient finalement dû accueillir la probabilité de leur relativité. Rien de contradictoire là-dedans. Il s'agissait de rejeter *décidément* toutes les formes d'arbitraire du signe non engageants et de promouvoir une vérité de parole où pussent se dire, au regard de l'actualité double de toute langue disponible (déterminée et non déterminante) les flottements du sujet et de la vraie pensée – celle qui ne pèse pas de ses gros sabots catégoriques. Il s'agissait de motiver la contingence. L'impair recyclé de Verlaine, si l'on veut, à ceci près qu'il pouvait sombrer dans le tic addictif. D'où, et pour la même raison, le travail inverse de réévaluation surréaliste, qui avait, lui, à s'arrêter et à se regarder bien face, par exemple en interrogeant les yeux de la muse qui l'emportait dans « L'Union libre » :

[3] Dans l'article « Paul Valéry », qu'il fait paraître dans *L'Improbable*. Cfr. Bonnefoy (1992, 105).

Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche A la langue d'ambre et de verre frottés Ma femme à la langue d'hostie poignardée A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux A la langue de pierre incroyable Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant (Breton 1992, 86)

Ici pensé comme un potentiel cratylien de synthétisation des vibrations du monde dans la langue, loin des abstractions *entendues* du rationalisme analytique, là comme un activisme hermogéniste de reformulation incessante du même pour qu'il s'altère dans l'union libre, le hasard poétique moderne ne fut ainsi, en ses métamorphoses et en ses points d'ancrage, qu'un espace-temps déplacé destiné à échapper à toutes ses formes de fantasmatisation: objective ou évasive.

\*

Comme tel, il ne pouvait, à partir de là, que se dissiper de nouveau devant les avatars de ce que j'appellerai la *logique du remplissage fantasmatique* du vide qui le guettait en toutes ses réalisations d'école, épigonales, révolutionnaires ou réactionnaires. Car sous couvert de raison dans l'histoire, la logique catégorielle revient toujours en force, et c'est toujours de la même façon: en dévoyant les *lieux-dits* ou en s'appropriant les *lieux vacants* de l'émancipation. Et au cours du vingtième siècle, elle ne manqua pas de s'illustrer dans le domaine.

Ainsi, à la critique révolutionnaire des mythologies nationales, au dévoilement de l'arbitraire des codes succéda bientôt une langue de bois où le plus hasardeux et le plus contingent allaient se figer – pour mieux récuser toute dissension – autrement dit tout imprévu. Témoin, par delà même le dévoilement, hors littérature, de l'internationalisme universaliste en supranationalisme avec sa phraséologie expansionniste et boursouflée, la défense toute stalinienne d'Éluard dans l'affaire Kalandra, et la bataille d'Aragon en faveur du vers traditionnel dans les *Lettres françaises* de l'année 1954. Érudit et subtil, ce dernier défend alors le sonnet *conditionné* comme « machine à penser ». Il y voit une façon de rendre « l'esprit maître » par la contrainte, mais prenant prétexte des dévoilements maniéristes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, y interdit la présence de la forme. Vise-t-il une liberté par la conscience qu'on prend de soi-même ? On aimerait le penser, si Aragon n'utilisait le verbe *laisser* plutôt que *rendre* dans l'expression « laisser l'esprit maître », et ne parlait de « liberté raisonnable ». Mais lisons:

Le sonnet pourtant refermé [...] laissera l'esprit maître de poursuivre l'image et la rêverie. C'est ainsi, au corset étroit des quatrains dont la rime est au départ donnée, que s'opposera cette évasion de l'esprit, cette liberté raisonnable du rêve, des tercets. À s'en tenir à ce que je dis, on pourrait entendre qu'ici la forme détermine la pensée. Cela peut se produire. Et c'est alors que le sonnet dégénère, la pensée cessant d'être la raison du vers et la justification de la rime (Aragon 1990, 154)

On ne fait pas meilleur éloge de la liberté surveillée, ni plus grand rétro-pédalage philosophique. « Pensée politique » (Aragon 1990, 160) précédant l'expression, libre décision d'un sujet sûr de ses options: tout y est d'un

positivisme rationaliste. Où la langue, poétique ou pas, est là pour remplir un vide *d'elle-même*: l'actualité que sa forme, précisément pourrait ouvrir à ce que Bonnefoy, à peine plus tard, va appeler « l'improbable, c'est-à-dire ce qui est », et qui se décline en « esprit de veille [...], poésie désirée, de pluie, d'attentes et de vent [...], grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables » (Bonnefoy 1992, 9).

Les lignes de force sont dessinées. Et l'alliance objective posée avec ce qui se passe d'un autre côté. Car ce rejet de la langue hasardée et cette défense de normes fantasmées, via la foi dans l'intuition d'un ordre supérieur et un réchauffé d'inspiration romantique, valident le même discours de libre-arbitre mandaté, cette fois du côté d'un nivellement relativiste. L'être-là et ses hasards sont si insignifiants au regard de l'absolu ! Ainsi, chez le Claudel des *Poèmes durant la guerre de trente ans*, un fond sonore, une langue incantatoire et résonante absorbe les distinctions affichées dans une indifférenciation aussi engagée que peu engageante. Les reconnaissantes *Paroles au Maréchal* (Claudel 1967, 577-580) sont certes suivies d'un *Un peu plus tard* (Claudel 1967, 580-581) palinodique, puis d'une lettre *Au Général de Gaulle*, elle-même précédée d'une cession de la parole à la France et d'un galvanisant *À Pied d'œuvre*. Mais c'est la même énonciation qui se perd en tergiversations émotionnelles, et la question se pose: auraient-elles été possibles dans une langue moins investie de prétention au libre-arbitre et à la maîtrise, moins sûre de relayer un sens absolu ? Tant de conviction pour tant d'hésitation à opter... Cette fois, c'est aux fulgurances de *Fureur et mystère* qu'on pense, et notamment, dans le bien nommé *Partage formel*, à la définition du poème comme « amour réalisé du désir demeuré désir » (Char, 1983, 162), qui ouvre les portes de l'actualisation trempées dans les tensions émotionnelles de l'humanisme désespérément armé et se contrôlant. [4] On peut aussi, dans un registre plus léger, reconnaître comme plus engageants que la ruminant claudélienne d'alors les jeux gratuits du *Maréchal Ducono* de Desnos:

S'il peut en écraser, s'étant rempli la panse, En tant que maréchal à maousse ration, Peut-il être à la bonne, ayant dans le croupion Le pronostic des fumerons perdant patience ? (Desnos 2003, 1233)

[4] On pense évidemment ici à l'épigramme poignante (138) des *Feuillets d'Hypnos* où le capitaine de la Résistance qu'il est, devant une exécution sommaire, ne donne pas ordre à ses hommes plus nombreux d'intervenir, afin d'éviter les représailles dans tout le village. Cfr. Char (1983, 208).

Cet argot n'est certes plus la dérive associative de *La Liberté ou l'Amour !* ou de *Rose Sélavy*. Mais la combinaison d'artifices concertés et de suggestions réflexives accueillies à même la langue (« maréchal à maousse ration » notamment) ne les trahit pas non plus. Renvoyant par anticipation le sonnet selon Aragon à sa pompe, cette « oscillation sémantique de l'argot dans le moule fixe du sonnet » (Dumas 2003, 1212) illustre un *Art poétique* revendiquant ainsi ses scories:

Par le travers de la gueule  
Ramassée dans la boue et la gadoue  
Crachée, vomie, rejetée –  
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître –  
Déchet, rebut, ordures  
Comme le diamant, la flamme et le bleu de ciel (Desnos 2003, 1241).

Surtout, sa *vacance assumée* fait entendre, par contraste, les deux alibis creusés par la logique didactico-sentimentale pleine de ses prérogatives: la tentation de l'unité langagière, *a posteriori* ou *a priori*, qui rejette le déplacement, et la tentation inverse de la distinction, dans la langue, de la langue et de son objet ou de son sujet, qui rejette tout choix d'identification.

Au défaut du moderne, dans le siècle, la poésie cens(ur)ément sérieuse du moment, la poésie historiée a en somme, au nom du sens commun, pensé la langue comme remplissage des lacunes ou justification analytique des séparations. La préséance classique de la raison, son fétichisme de l'explication mécaniste et son horreur du vide, jadis illustrée par *les fonds de tableaux* [5] et la saturation de détails ou de couleurs dans la plastique ou la décoration, a continué son œuvre, a continué à *en imposer*, comme elle n'avait eu de cesse de le faire au long du XIXe siècle malgré les rododromades révolutionnaires du romantisme.

[5] À opposer, si l'on veut, à l'absence de fond de la peinture extrême-orientale.

\*

L'ennui, c'est que cela se voit. Et en vérité, par delà Char et Bonnefoy que nous venons de croiser, pour tous ceux qui ont conscience que la liberté poétique est une réponse aux enchaînements délibérés autant qu'aveugles, choisis autant que subis, de la mécanique historique et des phraséologies idéologiques qui la justifient, la question du jeu du sens et du hasard dans le rapport entre le poème et son Autre, tel qu'il fût interrogé par Mallarmé puis par Dada et les premiers travaux surréalistes, non seulement ne peut pas être balayée d'un revers de main, mais doit être approfondie car elle est centrale dans cette optique.

Il n'est pas gratuit, en particulier, que Francis Ponge commence son *Parti pris des choses*, en 1942, par une « Pluie » que précision et hasard se partagent :

Chacune de ses formes a une allure particulière: il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore: il a plu. (Ponge 1967, 32)

Le polyptote qui fait transiter le texte de l'objet *pluie* au participe *plu*, jusque dans le calembour qui fait de la phrase « il a plu » la glose de l'évaporation du « brillant appareil », répond à cette réflexivité ouverte par quoi Michel Collot désignait la modernité dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon* (Collot 1989, 173-186).

Dans un autre esprit, le Michaux de *Plume* invite à se garder de « la pensée d'un auteur » :

Les composantes de sa pensée ? Il ne les connaît pas. [...]

Sa pensée « logique » ? Elle circule dans un manchon d'idées paralogiques et analogiques (Michaux 1988, 219)

Et qu'il n'aille pas s'examiner ! « En un point aussi, l'examen de la pensée fausse la pensée » (Michaux 1988, 220). Reste à « comprendre » au sens plus étymologique que logique les mouvements incontrôlés en leur offrant un champ d'action pour devenir le participant engagé dans une vie qui déborde quoi qu'il en soit et dont il faut qu'elle déborde :

Tout progrès, toute nouvelle observation, toute pensée, toute création, semble créer  
(avec une lumière) une zone d'ombre.

Toute science crée une nouvelle ignorance.

Tout conscient, un nouvel inconscient.

Tout apport crée un nouveau néant.

Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ?

Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose.

Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie.

Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ? (Michaux 1988, 220)

Bientôt, Jaccottet trouvera au hasard des promenades de quoi nourrir ses poèmes, mais non sans jouer de repentirs qui les recyclent et dont leur irradiation signifie aussi le caractère limitatif. Il commence dès les années quarante la rédaction de carnets de notes d'observations qu'il va faire paraître progressivement, et déborder du côté de recueils ou prose et poésie s'entrelacent, se confrontent, se répondent. Du Bouchet réinvestira l'écriture en créneau reverdyenne en oscillation entre aridité lacunaire et développements torrentiels ; ce faisant, il touchera aux rapports du vers et du paragraphe (qu'on hésite à appeler versets) et, surtout, il questionnera la persistance d'un inachevé dans la version finale d'un poème en se livrant à d'incessantes recompositions de recueils ou de poèmes, dont il laissera une succession de versions publiées les unes après les autres, de sorte que toute fin de poème devient aléatoire.

Comment ne pas l'entendre ? Quelque chose s'est passé devant les diverses formes de raison et de déraisons dans l'Histoire, de déraison justifiée par une mécanique implacable : la conscience que du vide s'active dans le trop-plein, qui finit par tout irradier si la place lui est refusée. Désormais, l'ennemi est nommable, et ce n'est plus le Temps des *Fleurs du mal*. Plutôt le système, la configuration mentale qui le faisait voir tel à celui qui remplacera bientôt le « rêve de pierre » par les « ondulations de la rêverie » et les « soubresauts de la conscience » (Baudelaire 1967) [6] – j'ai nommé : le drame créationniste, qui, subi ou décidé, vous fait médiateur ou demiurge.

\*

Qu'est-ce qui avait guidé en effet, Mallarmé affrontant contingences et déterminations de l'expérience langagière, sinon une mythologie de la Création ? Là où le discours

[6] Je mentionne ici trois textes connus qui se font écho à cet égard : les poèmes « L'Ennemi » et « La Beauté », dans les *Les Fleurs du mal* [1857. Poulet-Malassis] et la préface aux *Petits Poèmes en prose* [1869. Michel Lévy] que Baudelaire dédie à Arsène Houssaye. Cfr. Baudelaire (1968, 53, et 49 et 146).



transparent avait montré son vide de sens, s'était d'abord proposé l'imaginaire d'un ordre tout esthétique à lui opposer. Mais figuré, cet ordre des signes déplumé ne pouvait que geler. Insigne beauté. Bientôt, la part hasardeuse des associations langagières l'avait donc obligée, sous peine de mort symboliste, à pactiser avec d'autres de ses figures, de moins en moins identifiables et faisant couler la peinture en partition :

#### UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude  
pas tant  
qu'elle n'énumère  
sur quelque surface vacante et supérieure  
le heurt successif  
sidéralement  
d'un compte total en formation  
veillant  
doutant  
roulant  
brillant et médiant  
avant de s'arrêter  
à quelque point dernier qui le sacre (Mallarmé 1945, 477)

Où le changement de modèle faisait trembler jusqu'à la pertinence même de l'idée de médiation qui identifiait le poète à quelque nouveau Christ. Non. Le médiateur était bien le langage. Sous le coup du dramatisme créationniste, le hasard, dans « Crise de vers », s'était identifié avec les aléas de la langue historisée et, à ce titre, instrumentalisée par l'usage. Ainsi avait pu être préservée quelque Idée de pureté. Ou la pureté de l'Idée. Mais contre ce non-lieu hors-temps, le *Coup de dés* avait enjoint la poésie à s'allier avec une autre des formes du hasard, ou la même mieux pensée, beaucoup moins mythique, bien plus historique : le « lieu » et rien d'autre, qui invitait à remplacer l'usure du métal pur (l'or baudelairien ou l'or du Rhin, celui des grands orfèvres alchimistes) par une métallurgie de la trempe.

Sous emprise mais insoumis – pas même à l'affichage toujours un peu m'as-tu-vu de la rébellion – le parcours *discret* et *constant* du bon Stéphane avait en somme tendu à démystifier la modernité de la mythologie créationniste héritée du prométhéisme romantique. La déchéance d'une certaine poésie sautait aux yeux, son déchet se voyait dispersé là où il s'était agi d'ériger un anti-monde en répondant par la superbe à la dégradation contingente du Verbe. Pas de compensation linguistique et spirituelle aux hasards insignifiants liés à la parole d'usage qui s'en prému-nisse en s'instaurant, par un saut dualiste, ordre mental décharné. [7] Voilà ce qu'il dévoilait en rencontrant, en accueillant en cours de route, une dissolution du sens autre que celle (« arbitraire » en tant que rien ne l'expliquait que des usages aux raisons perdues dans le remue-ménage des circulations de langues) des conventions momentanées arbitrées par ce juge partial que sont des usagers – et autre que la pure occurrence formelle que la prétention révélatrice de la poésie cognitive avait voulu situer. L'esthétique de la perfection était touchée,

[7] C'est pourquoi l'interprétation de l'expérience mallarméenne comme autotélique ne tient pas. Elle-même dualiste, elle réduit cette expérience à l'élaboration d'un sens localisable que précisément il n'a cessé de rejeter.

assurément, mais surtout, dans la foulée, un statut. Désormais, le poète ne pouvait pas plus prétendre être mage que maître-artisan. Historien témoin d'un naufrage que son récit transformait en acteur responsable plutôt, il repoussait, avec l'invention du poème éclaté sur la page, toutes les façons de maîtriser des associations verbales ; et déléguant une partie de ses prérogatives au blanc interposé comme opérateur indéterminé, il assumait ne plus devoir être qu'un commentateur de figures dont il usait, qui échappaient et l'emportaient. Oui, vraiment, le coup de dés hasardeux avait été lancé comme une contradiction au prophétisme poétique autant qu'au pouvoir révolutionnaire de la démystification – et à ce titre il constituait en effet un déplacement de cadre inouï.

Claudiel, soucieux de co-naissance poétique et n'hésitant pas à justifier la supercherie étymologique, ne s'y tromperait pas en se réclamant de Rimbaud. Devant le hasard *compris* du *Coup de dés*, même l'auto-affichage de l'illusionnisme, dans *Alchimie du verbe*, était en effet un faux-nez. Plus radical, Mallarmé évacuait toute possibilité de surplomb de l'objet. *Exit* le « Je dis qu'il faut être voyant » (Rimbaud 1972, 251) autant que la palinodie.

Que laissait-il donc, mort en 1898, au siècle suivant ? Peut-être le jeu, au sens ludique autant que mécanique. En tout cas, les glissements de sens et autres coulissages dont la technique narrative de Lautréamont avait su faire des moyens de dévoyer la lisibilité du récit furent de ces héritages, parmi les modernes, que revendiqua le plus hautement Breton. Et à n'en pas douter, l'expérience de Ducasse, tout comme son côté météore venu on ne sait d'où, influença la fascination que le hasard et les autres trouvailles exercèrent sur le premier groupe surréaliste. Mais on ne fait justement pas plus tributaire d'une mythologie de la Création que Maldoror. À ce titre, le goût de l'imprévu, le sens de la surprise et les rapprochements incongrus conçus comme des ressources créatrices au pouvoir libérateur pourraient bien n'avoir été importés de ses Chants que comme des signes de reconnaissance du même imaginaire que celui qu'avait affronté le premier Mallarmé, pour, peut-être, ne pas entendre la partition austère à laquelle celui-ci avait fini par aboutir, et tenter de trouver une réponse autre aux injonctions de cet imaginaire devant la situation historique née de la Grande Guerre.

Se donner au hasard semble en effet, de prime abord, satisfaire un désir de submersion. C'est, devant une réalité donnée et ses *cadres*, donner quartier libre à l'énergie dépensière en pure perte. L'esprit s'y émancipe d'exigences qu'il n'a pas fixées lui-même – et avec lui, la sensibilité au monde, donc la vie. C'est la « mythologie moderne » définie par l'Aragon du *Paysan de Paris* :

Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles. À toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirable jardin des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. (Aragon 1972, 15)

On comprend à partir de là, dans le groupe surréaliste, les jeux, séduction comprise, dont l'étymologie rappelle qu'elle consiste à détourner du droit

chemin. Mais, même de hasard, les jeux ont des règles, et des arbitres. C'est la différence avec l'amusement. Autour de Breton, la production, *in fine*, se retrouva donc contrôlée par le pouvoir des lois dont les garants étaient... le groupe ou ses membres les plus influents. Où l'émancipation de la réalité se retrouve figurer le rejet d'une mythologie de la création et en reproduire la structure. On ne parle pas par hasard de « mythologie » et de « dieux » qui prennent « figure ». Peu importe que le Père remplacé soit Anatole France (dont on attend d'ailleurs qu'il soit mort pour le gifler, preuve supplémentaire d'une emprise [8] ou un autre. En guise de dépense d'énergie, on n'a affaire qu'à une prodigalité de fils qui menace de s'épuiser avec l'âge. Roger Caillois, avant *Les Jeux et des hommes* (1958), dirait dans *Vocabulaire esthétique* (1946) et dans *Babel* (1948) des choses très dures mais fort justes sur ce plan contre les contradictions du surréalisme (jamais nommé, mais partout présent). Indépendamment de son objectif polémique, il faut bien admettre que le hasard exalté ne pouvait logiquement pas être la puissance libératrice qu'il prétendait s'il figurait une vérité à rejoindre ou à laquelle souscrire. Les errements d'images et de mots travaillaient à saper les prérogatives du sens établi pour une reprise en main du pouvoir par *l'humain*, disait-on – mais c'était pour ne pas dire : par le groupe et derrière lui, par un Maître, qu'il fût une personne ou une Idée.

[8] Je fais, bien sûr, référence ici à la nécrologie provocatrice d'Aragon, datée du 18 octobre 1924 et intitulée « Avez-vous déjà giflé un mort ? », qu'il rédigea à la mort d'Anatole France.

Avait-on mal lu Lautréamont ? À tout le moins, sa façon d'en découdre avec le legs, à coup de parodies et de déplacements, rapproche son travail d'une écriture sous contrainte qui rend d'autant plus libératrices ses trouées. S'abandonner purement et simplement aux associations et aux suggestions, en revanche, oblige davantage. En rejetant les mécanismes de la logique explicative, on s'astreint à faire advenir une vérité qui vous fait son messenger. Quant au hasard des rencontres, on peut s'y laisser aller pour provoquer le destin, cesser de le subir et en être un acteur ; mais une telle construction de soi hors de toute détermination ressortit à un rêve d'auto-génération derrière lequel se profile un Maître qui dirige tout.

Naturellement, cela est à relier au choix délibéré, qui est connu, de tourner le dos à la guerre de 14-18 et à la folie nationaliste dont elle témoigne. Pour ce qui est de Mallarmé, les travaux de Jacques Rancière (Rancière 2012) et de Jean-François Hamel (Hamel 2014), entre autres, ont montré tout ce qu'il invalide de la parole réactionnaire drapée des oripeaux de la République dont les conséquences se feront sentir jusque dans la phraséologie d'emprunt des *Calligrammes* d'Apollinaire stigmatisant « les Boches ». Mais la complexité de son évolution et son exigence, doublées de l'admiration infidèle de Valéry et du byzantinisme simplificateur de Blanchot, ont vulgarisé son flirt avec l'Idée aristocratique au détriment de son matérialisme profondément démocrate.

Ainsi relue, l'histoire des premiers gestes poétiques pour une émancipation moderne dont le hasard est considéré comme partie prenante et acteur à affronter ressemble furieusement à un drame. On y voit un évident *oubli du présent comme ouverture* ou, plus précisément, une séparation de l'Être et du possible, qui ne doit son apparente logique qu'à la conception rétrograde, au sens propre, du possible, qui alimente une conception fataliste des mécanismes historiques – et ne permet de reconduire une représentation de la liberté poétique que comme séparation du

monde des formes et du monde des substances – un idéalisme donc –, em-  
pêchant de la vivre.

Chez le premier Mallarmé rétif aux usages communicationnels, la  
langue comme elle est et comme elle va n'est perçue (par une part de lui,  
et bientôt, surtout, par ses premiers thuriféraires et par ses détracteurs)  
que comme un possible qui s'est imposé, comme le tour de force suspect  
d'une puissance immanente d'imposture dans le Langage. Terre de l'ar-  
bitraire du signe, elle renvoie au conditionnel passé et à une vieille lutte:  
celle du hasard mystificateur et de l'Absolu verbal qu'il a mystifié. Elle  
est *ce qui est mais qui aurait pu être autrement*. Elle impose une néces-  
sité tout en faisant signe, par le biais de l'arbitraire, vers un inaccompli.  
Bref, elle renvoie au mauvais temps originel et invite au Livre, mais tend  
encore à faire oublier que le présent est le lieu où ces antagonistes appa-  
remment individués s'altèrent pour s'ouvrir l'un à l'autre – se manifestent  
mutuellement, bref laissent s'interpénétrer leur latence réciproque. Un  
drame affiché pour cacher un tragique et double inaccomplissement de  
l'inachèvement et accomplissement de l'achèvement? Sans doute, et voi-  
là pourquoi les interprétations autotéliques de Blanchot ou de Sartre s'y  
engouffrèrent. Ce drame offusque le pouvoir extraordinaire de la parole  
poétique que le *Coup de dés* saura exhiber – mais sans audience en ce sens.

Quant aux surréalistes, sous forme de rencontre ou de connexion  
verbale et mentale, leur expérience du hasard tient plutôt de la comédie  
dramatique, avec reconnaissance finale d'une accointance, viable dans la  
séparation. Il est *ce qui aurait pu ou pourrait ne pas se manifester mais  
qui se manifeste au contact*. Le drame est toujours là, mais inverse: *l'ac-  
cident* offre la merveille, mais l'éclaircie tend à être ternie par l'usage. Et  
il est donc nécessaire de quitter instamment le lieu déterminé, l'être dont  
on a les coordonnées. De là l'exaltation fébrile qu'illustre exemplairement  
le pouvoir magique de ranimer les expressions figées: le célèbre incipit de  
*Nadja* où Breton donne corps aux fantômes « qui [l]e hant[ent] » (Breton  
1988, 647) ou les *152 Proverbes mis au goût du jour* (1925) d'Éluard et Péret  
où le dicton subit une cure de jouvence (Éluard 1968, 153-161). Quant à l'an-  
ticiper ou la faire durer? Impossible. Cette liberté hasardée s'accomplit  
moins qu'elle ne s'achève dans son éclat. « Beauté [...] convulsive » (Breton  
1988, 753), dit Breton.

Et en effet. Cette participation du hasard au drame créationniste où  
l'Être et le possible s'excluent manque une ontologie du déploiement. Et il  
en est de même de son symétrique « vers » totalisant ou « Livre » escomp-  
té. Désignant le possible non accompli ou le possible accompli mais d'un  
simple point de vue rétroactif, dans les deux cas, le hasard ainsi conçu ne  
tient pas compte du potentiel que son actualisation offre. Il fait l'impasse  
sur son pouvoir de conjonction des temps ou, mieux, aimerais-je dire: de  
coaction temporelle.

Et c'est précisément à ce manque que la modernité poétique re-  
muante des années 30 et, surtout, celle de la guerre et de l'après-guerre, vont  
obliger à répondre, en s'appuyant *et* sur l'intuition du dernier Mallarmé  
*et* sur les révolutions internes à l'entreprise surréaliste. Comment? Eh  
bien, d'abord, en refusant de distinguer la création esthétique de la réalité.  
Ce qu'il reviendra à Yves Bonnefoy de théoriser.

Je rappellerai d'abord, pour bien saisir son point de vue, que l'encore très dramatique Malraux va bientôt parler de l'art comme d'un anti-destin. Créationniste et *nécessiteux* en ce sens, il va faire du Musée mentalisé, dont la stature de Commandeur a commencé à écraser de son ombre la vie de l'art depuis le XIXe siècle, la réponse au tragique fatal de l'histoire humaine, et il va en effet écrire son histoire de l'art ainsi :

comme une circulation spatiale [9]. On ne dit pas mieux, jusque dans le masque de faux féminin qu'on fait porter à son double, le désir de dominer le pouvoir insaisissable de la Muse qu'on refuse d'admettre à sa table. La Muse ou le hasard ? En tout cas, celle qui vous convoque, mais moins pour une confrontation narcissique que pour un pas-de-deux. Don Juan ne sait pas y répondre. Fils pathétique, il préfère la figure du Père, et le mythe–incestueux–de la Nation, qu'avec de Gaulle il va contribuer à renforcer, après le fabuleux incipit des *Mémoires de guerre* qui renvoie les événements historiques aux aléas d'une histoire transformée en Destin [10]. Anti-destin, *Antimémoires*, art sanctuarisé : tout est dit d'une fatalité rejetée comme si elle était un simple hasard, simplement parce qu'on ne la comprend pas.

[9] Sur ce point, cfr. Zubiante (2006).

[10] Pour mémoire : « Toute ma vie, je me suis fait une certaine idée de la France. Le sentiment me l'inspire aussi bien que la raison. Ce qu'il y a, en moi, d'affectif imagine naturellement la France, telle la princesse des contes ou la madone aux fresques des murs, comme vouée à une destinée éminente et exceptionnelle. J'ai, d'instinct, l'impression que la Providence l'a créée pour des succès achevés ou des malheurs exemplaires. » Cfr. De Gaulle (1948).

Or, Malraux ne fait que gloser, sur ce point. Dans les années 1920 et 1930, les témoignages et les romans, autofictionnels ou pas, sur la Grande Guerre s'étaient multipliés dans la même optique. Du *Feu* de Barbusse aux *Croix de bois* de Dorgelès, de *Vie des Martyrs* de Duhamel à *Ceux de 14* de Genevoix, la littérature s'était vue surdéterminée par le donné à reconnaître, par le poids mort d'une réalité qu'elle ne pouvait qu'admettre en comptant les croix – en escomptant le pouvoir incantatoire de ce décompte. Et sans doute, il s'agissait d'exutoires, mais qui ne laissaient pas de place à l'ouverture accidentelle de l'actualité. Par une sorte d'ironie noire, l'accidentel se faisait refaire le visage, et ne pouvait nourrir que rancune, ressentiment, méfiance, au mieux précaution suspicieuse, ou individualisme désabusé. On connaît les chefs-d'œuvre du genre : le *Voyage au bout de la nuit* de Céline et *L'Homme foudroyé* de Cendrars. Mais justement : le Cendrars qui avait fait dérailer la poésie au rythme de ses errances prosaïques en avait fini avec elle, et c'était signifier une impossibilité, désormais, à intégrer le disparate sans le fondre dans un creuset.

163

Le pire, pourtant, c'est qu'en tournant le dos à cette cosmétique légendaire – le choix connu des surréalistes et de la plupart des poètes modernes, Cocteau mis à part, qui continuent à écrire de la poésie –, rien ne s'était passé comme prévu. Le hasard accueilli à bras ouverts avait été mis en demeure de se situer devant le futur. Les errements des titres de revue, entre *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la Révolution* en portent trace.

Rejeter la dépense imaginaire, le refus de la maîtrise du discours, comme suspects de complaisance envers des déterminations louches, psychologiques en particulier, qui se parent de leur ombre pour mieux tenir les rênes, semble aller de soi. C'est la position de Tzara après-guerre, qui estime que pendant la guerre « le Surréalisme [...] hors de ce monde cherchait

une justification à son demi-sommeil béat » (Tzara 1947, 78). L'économie distincte à laquelle elle s'adosse permet néanmoins aux identifications fantasmatiques et autres indifférenciations collusives d'agir en sous-main pour refuser les déplacements historiques et rêver d'intemporalité – qu'on l'appelle France éternelle, Art, Société sans classe ou Paradis.

Comprend-on désormais pourquoi Bonnefoy est et n'est pas mallarméen, est et n'est pas surréaliste, est et n'est pas valéryen ? Parce que, le plus théoricien de sa génération, il comprend, pour elle et pour les poètes modernes qui l'ont précédée hors école, comme Jouve notamment, qu'il faut d'un même élan reconnaître et déplacer le donné pour dissiper la dramaturgie créationniste et accueillir le hasard comme une brèche inhérente à l'actualité fatale, voir dans celle-ci la promesse d'une ouverture dont le hasard qui l'habite nécessairement est la clef :

Le vrai lieu est donné par le hasard, mais au vrai lieu le hasard perdra son caractère d'énigme. (...) Je dis que le désir du vrai lieu est le serment de la poésie. (...) tout l'esprit doit veiller pour le hasard décisif. (...) La vérité de parole est une proximité. Quand les réalités essentielles sont transparentes d'être si clairement le seuil du vrai lieu, et d'autant plus opaques pourtant, d'autant plus étranges qu'elles en dérobent toujours, par le hasard de leur dispersion, le pas prochain mais secret. (...) La poésie (...) opère la transmutation de l'abouti en possible (Bonnefoy 1992, 130-132).

Compris comme l'indéterminé nécessaire à toute détermination, le hasard désigne désormais la réalité telle qu'elle s'offre à l'émotion poétique – qu'on entende par là l'expérience sensible, l'état ou l'élan qui préside à la création, ou encore l'expérience de la lecture appelée de ses vœux par Michaux. *Sur-prise*, il recouvre une unité travaillée de l'intérieur par sa dislocation, un éclatement qui renvoie à l'unité. Et au sens moral comme au sens pictural du terme, il offre un *modèle* susceptible de nourrir la vertu désignative et créatrice ou recréatrice du langage.

L'ennemi n'est plus le Temps, en effet. C'est la structuration qui cherche à échapper à l'entropie (comme geste, elle l'engage nécessairement). C'est la production qui cherche à nier la mise en ordre (car elle isole le signifiant du signifié). C'est le rêve de l'anti-destin, à quoi s'oppose une écriture assimilatrice neutralisant le pouvoir entropique et activant la force régénératrice de l'actualité irrécusable autant que des contingences qui la travaillent.

Autant dire que, vu sous cet angle, le hasard n'est plus pensé comme une chose distincte. Formant système avec son contraire, il advient en situation, s'élabore, est part d'un ensemble dynamisé, bref n'apparaît qu'avec des déterminations et participe de l'élaboration d'un ordre en mouvement. Et bien sûr, comme tel, il défie la parole :

Tu te retournes, tu te creuses,  
le temps luit, dont les éclats te jouent.  
Et si tu parviens assez bas, passés les signes illisibles,  
et les monstres se raréfient,  
sablier renversé, folle graine,  
mots effacés, d'autres en larves,  
multiples caprices de la Roue,  
... interne énergie qui va,

trône vacant dans la parole,  
imprononçable au-delà. (Frénaud 1986, 60)

Mais cela veut dire surtout qu'il participe de l'exister global, ne prend forme que par le réseau de relations qui l'y relie, et qu'à ce titre le travail d'assimilation censé le reconnaître en est aussi comptable. En d'autres termes, la perception que nous avons du hasard et de la nécessité détermine leur forme et leur pouvoir, entropique ou régénérateur, car elle en participe. Ils ne peuvent apparaître sans elle. Et bien sûr qui dit perception dit sensibilité, et dit mots qui les subsument, car on sait bien que la structuration verbale de la perception et de la sensibilité les ordonne autant qu'elle en témoigne. Ainsi, tout revient à une appréhension et à une appréciation de la réalité, à une valeur attribuée au donné factuel. La philosophie le sait depuis longtemps: «le hasard suppose [...] l'intervention d'un jugement de valeur déclarant ce qui est raisonnable, intéressant, beau, utile, équitable, etc.» (Lalande 1985, 409-410). Il tient à une lecture finalisée des événements; son rapport antinomique avec la nécessité relève d'une conception téléologique de la nature et des faits, il suppose une vision du monde et n'existe que par l'appréciation qui le génère pour part. Voilà pourquoi Lorand Gaspar, poète et scientifique, le réhabilite à côté de la nécessité. Tous deux ne sont que les noms donnés, pour l'identifier, à une réalité dont, en profondeur, les tenants et aboutissants échappent – mais dont il nous échoit, du coup, de la reconnaître comme un complexe:

Ailleurs l'imperfection, l'erreur, les contraintes, cet illisible que nous nommons hasard maintiennent le mouvement qui modifie et se modifie, qui invente. À la clarté modique du sensible, la vie tâtonne, s'épanouit, se trompe, reçoit des coups et en distribue, se glisse subitement dans une faille. Ce sont là, bien sûr, métaphores puériles pour l'observateur discipliné qui examine son objet et rien que sa face mesurable, et rien que son fonctionnement lorsqu'il est animé d'un mouvement. Mécaniques les changements, l'accroissement de la complexité, mécanique la seule et fastidieuse finalité reconnue: produire d'autres vies. Interdit, dépourvu de sens dans l'ordre raisonnable du savoir tout questionnement métaphysique sur la nature non chiffrable de ce mouvement.

Étrange toutefois ce phénomène nommé émergence. Chaque niveau d'organisation nouvellement apparu est doué habituellement de possibilités neuves, inédites aux niveaux inférieurs. Les règles de fonctionnement, la logique interne de la nouvelle structure ne peuvent être généralement déduites de l'analyse des constituants. La combinaison des éléments, l'intégration des mêmes ensembles, sans qu'il y ait jamais le moindre changement d'essence décelable, donnent naissance à un ordre nouveau chargé de propriétés et d'une signification nouvelles. (Gaspar 1978, 24-25)

On aura entendu le médecin humaniste qu'est Gaspar: coexistant avec la vie, il est le nom du «potentiel», la fenêtre ouverte d'une situation qui a besoin des cadres pour s'ouvrir. Il est l'indéterminable ici et maintenant, justement en tant qu'inaperçu qui peut accéder (et faire accéder) à la perception. Il est, disons, devenu l'ouvert de la fatalité, aussi bien au regard du passé que du futur: venu d'hier, il est le possible qui s'est accompli; nous requérant, il est le possible qui s'accomplit avec nous.

Nous sommes loin de la poésie ? En son centre plutôt. Ce qui ressort d'une telle démystification, c'est que l'appréhension du calcul et de ce qui lui échappe importent plus que leur réalité. Les déterminations, accueillies ou décidées, ne signifient pas plus absence de liberté que l'indétermination ne signifie liberté. L'action émancipatrice du *poiein* revient au regard qu'il offre – qui ouvre ou ferme une situation en fonction de la représentation qu'il en donne. Le hasard peut être accueilli en son ouverture ou comme un fait, c'est-à-dire comme engageant ou comme fatal. Il faut moduler ce que nous en disons en lisant Frénaud. Il est, avec la nécessité qui le redouble, moins un défi qu'une épreuve : l'occasion pour la liberté de s'exercer.

Et c'est là que la poésie est capitale, comme reconstitution de la langue précisément. La situation *ouverte* de celle-ci au moment où le poète la saisit inclut par définition un hasard déterminable : elle offre une prise ; il ne s'agit que de l'accepter. On peut rendre cette langue à son potentiel générateur, justement parce que le jeu des déterminations ne se ferme qu'en fonction de *l'usage qu'on fait de ses mots*. Celui-ci doit être mi-ouvert, mi-clos. Ni l'idéologie que Bonnefoy ne cesse de pourfendre, ni le fétichisme de l'imaginaire.

Dès lors, le problème de l'origine, hasardeuse ou non, du discours ne se pose plus – pas plus que les oppositions d'école qu'elle tend comme des pièges mécanistes à l'histoire littéraire. Peu importe, en vérité, que le sujet soit choisi ou imposé par les circonstances. L'essentiel est qu'un dispositif l'accueille dont la cohésion soit ébréchée.

Si fervent soit-il de mathématique langagière, Queneau est tout sauf un héraut de l'autotélisme. Et son ironie, inquiète du calcul des probabilités il est vrai, ne part de coordonnées d'architecte que pour *éprouver* la liberté qu'elles offrent et les ouvertures qu'elles ménagent. Témoin sa trilogie de recueils aux titres évocateurs : *Fendre les flots*, *Battre la campagne*, *Courir les rues* – mais déjà *Chêne et chien*, dont le calembour en guise de pied-de-nez psychanalytique à la généalogie vaut interrogation sur la fonction libératoire du *jeu* poétique. Où l'arbitraire du signe devient une assomption du hasard. Paul Valéry, déjà, avait beau vouloir croire à l'esprit de géométrie à l'ancienne et à l'arithmétique euclidienne par fétichisme de l'intelligence analytique, il avait beau identifier la création littéraire à une opération de l'esprit, en 1934, il avait concédé qu'elle s'originait dans un « vers donné » et déclaré :

Le hasard, qui est heureusement bien dissimulé, ou compensé par les grands nombres, dans la perception que nous avons du monde physique (ce qui nous permet de formuler des lois) est, au contraire, substantiel, si je puis me permettre cette expression, dans le monde de la conscience. Il tire à chaque instant de nous ce que nous ne savions pas contenir : les idées, les suites les plus bizarres, parfois les plus heureuses... Les poètes le savent bien ! (Valéry 1993, 105)

Confronté à l'air froid des glaciers et aux souffles brûlants des étés montagnards, le travail de du Bouchet va dans un sens inverse, mais symétrique. L'intensité de l'expérience sensorielle requiert une présence qui ne peut qu'être discrète. Clignements d'œil face à la réverbération, reprise de



souffle dans une marche à l'oxygène raréfiés imposent des brisées entre les mots, blancs graphiques ou sémantiques qui sont des façons de court-circuiter autant que de réactiver la relation au hasard de la houle sensible dont elle vit :

Comme, au-dessous de la figure  
de l'air  
épars, dans les terres sur elles retournées,  
paille, elle, que le vent cherche, toujours.

S'arrache, comme j'avance – s'arrache à ses  
lointains, le nouveau sol ajouré.

Jusqu'à ce sol habité sous le pas,  
qui tarit – sous le pas seulement.

Comme le regard  
de ce que j'ai pas vu – et en avant.

Sous le pas, seulement, accueillant au jour. (Du Bouchet 1991, 124-125)

En l'occurrence, chaque actualisation formelle reconfigure le réseau des relations qui la précède et fait bouger la place en laquelle s'origine le texte : l'essentiel est bien ici ce que Gaspar appelle « l'émergence ». Le mixte de décrochements et de linéarité favorise une régénération potentielle de chaque élément discursif et, partant, de la perception. Il y a là-dessous cette idée que chaque particule contient le tout du monde, donc, potentiellement, est susceptible de le réinventer, de reconstruire ses possibles. Et en vérité, c'est bien ce qui se passe à la lecture : l'espace est *loué* au lecteur, entendons le mot dans les deux sens.

On pourrait encore penser à la façon dont Jaccottet hasarde dans ses proses des termes qu'il corrige, pour trouver une justesse. Ses repentirs déplacent le propos, et il faut alors un recentrage, mais celui-ci n'est jamais total, si bien que *nous œuvrons avec lui* dans une zone excentrique autant que concentrique, entre esthétique du glissement et esthétique de la dérive :

Vert et blanc : couleurs heureuses entre toutes les couleurs, mais plus proches de la nature que les autres, couleurs champêtres, féminines, profondes, fraîches et pures, couleurs moins sourdes que réservées, couleurs qui semblent plutôt paisibles, rassurantes...

Ainsi de vagues images venus du monde réel ou de vieux livres, se mêlaient-elles à plaisir dans mon esprit. Des figures féminines s'y distinguaient à peine des fleurs ou des feuilles dont leurs robes ou leurs chevelures étaient ornées [...]

Curieuses fêtes, drôles d'idylles, puisque l'on ne peut danser avec ces fées-là, ni un seul instant les tenir par la main !

Ces sceaux de cire, s'ils cachettent une lettre, faut-il que je les rompe pour en lire le contenu ?

Couleurs fermes, opaques et tranquilles ; rien qui frémisses, rien qui batte de l'ail, rien même qui vibre. Comme si le mouvement n'existait plus, ou pas encore, sans qu'il s'agisse pour autant de sommeil, moins encore de rigidité, de figement.

(Jaccottet, 1990, 30-31)

Nous n'en finirions pas. Et d'images accueillies en « désécriture », pour reprendre un concept cher à Bonnefoy, nous rencontrerions chez maint moderne la même vocation à un laisser-faire et à une reprise en main. Déjà l'épreuve de Mallarmé – et celle, aussi, des *réflexions* surréalistes.

Ici, la création poétique est devenue la réalisation du potentiel créateur et métamorphique de l'énergie matérielle dont les mots ne sont qu'une forme. Le donné, nourri du temps qui le traverse en sa halte même, a ses latences. Et il ne peut apparaître comme tel que parce qu'il est repris dans un dispositif qui lui offre son actualité inachevée, parce que le mot est devenu un aiguillage qui dépend de l'élan (rythmique, connotatif, affectif) jamais semblable, à commencer par celui de la lecture, qui mène à lui. Poétique, l'écriture l'est en ce qu'elle nous invite à voir dans chaque mot, chaque phrase commençante, ou finissante, à la limite chaque phonème, chaque situation créée, une détermination ouverte, et se voue à la laisser telle au moment où l'énoncé se fige, dont il s'agit donc de suggérer qu'il est lourd de toutes les virtualités, et qu'aucun remplissage ne saurait le combler.

\*

Alors oui, le rapport de la poésie au hasard ne cesse d'être tributaire d'une axiologie dramatisante que pour tomber dans une ontologie aux airs tragiques. Ses antinomies historiques (avec la nécessité, les déterminations, la délibération, la compréhensibilité formelle, la normalité), fondées dans la mythologie créationniste, n'offrent plus d'échappatoire. Constituant, avec eux, une situation dont sa reconnaissance ou sa non-reconnaissance est partie prenante, il valide le vieux « nous sommes embarqués » de Pascal. En d'autres termes, chacun est ici responsable du hasard, au sens où sa configuration (dramatique, opposée aux déterminations, ou ouverte, ouvrant ces déterminations) nous est imputable. Mais par là, il offre aussi une vraie liberté, puisque la détermination que nous lui attribuons peut le transformer en potentiel vital. Ici, un possible est définitivement fermé par toute situation, mais un potentiel subsiste à qui le souhaite de déterminer à sa guise cette situation. Et assurément, c'est à cette injonction que, face à une Histoire dont les formes monstrueuses qu'elle prit obligèrent à ouvrir les yeux, la modernité poétique, en sa diversité, essaya de répondre.

## Bibliographie

- Aragon, L. (1990). *L'œuvre poétique*, tome V, 1953-1959, Livre Club Diderot, Paris: Messidor.
- Id. (1972). «Préface à une mythologie moderne», *Le Paysan de Paris* [1926]. Coll. Folio. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1968). *Œuvres complètes*. Coll. L'Intégrale. Paris: Editions du seuil.
- Bonnefoy, Y. (1992). «Paul Valéry», *L'Improbable* [1959, Paris: Mercure de France], *L'Improbable et autres essais*, coll. Folio/Essais. Paris: Gallimard.
- Id. «L'acte et le lieu de la poésie», *L'Improbable*, *op. cit.*
- Bouchet, A. du (1991). *Ou le soleil* [1968. Paris: Mercure de France]. *Dans la Chaleur vacante* suivi de *Ou le Soleil*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1999). «Deux interviews d'André Parinaud», *Œuvres complètes*, tome III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Id. (1992). *Le Revolver à cheveux blancs*, [1932. Paris: Edition des Cahiers Libres], *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Id., *Nadja* (1988). [1928] *Œuvres complètes*, tome 1. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Char, R. (1983). «Partage formel, xxx», *Fureur et mystère* [1948]. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Claudé, P. (1967). *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Collot, M. (1989), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Couté, G. (2018). *Poèmes et chansons*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris: Editions Libertaire.
- Desnos, R. (2003). *A la caille, Destinée arbitraire* [1975], in *Œuvres*, collection Quarto, Paris: Gallimard.
- Dumas, M-C. (2003). *Notule*, in Desnos, R. *Œuvres*, collection Quarto, Paris: Gallimard.
- Éluard, P. (1968). *Œuvres Complètes*, I. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Frénaud, A. (1986). «Comme la terre, l'homme», *Nul ne s'égare*. Paris: Gallimard.
- Gaulle, Ch. de (1954). *Mémoires de guerre. Tome I, L'Appel 1940-1942*. Paris: Plon.
- Gaspar, L. (1978). «L'ordre improbable», *Approche de la parole*. Paris: Gallimard.
- Hamel J-F. (2014). *Camarade Mallarmé*. Paris: Éditions de minuit.
- Jaccottet, Ph. (1990). «Blason vert et blanc», *Cahier de verdure*. Paris: Gallimard.
- Lalande, A. (1985). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. [1926], Paris: PUF.
- Mallarmé, S. (1945). «*Le vierge, le vivace,...*», *Poésies*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Michaux, M. (1988). *Postface, Plume*, in *Plume précédé de Lointain intérieur* [1938. Paris: Gallimard, coll. Poésie/Gallimard. Paris: Gallimard.

- Ponge, F. (1967). *Le Parti pris des choses* [1942, Paris: Gallimard], coll. Poésie/Gallimard, 1967, p. 32.
- Queneau, R. (1973). « Écrit en 1955 », *Bâtons, chiffres et lettres* [1965], coll. Idées. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (2012). *Mallarmé, la politique de la sirène*. Paris: Fayard.
- Rimbaud, A. (1972). Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Correspondance, *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Rougemont, D. de (1939). *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon.
- Tzara, T. (1947). *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel.
- Valéry, P. (1993). « Indications d'une politique de l'esprit », *Vues* [1948] Coll. La petite vermillon. Paris: Editions de la Table ronde
- Zubiare, J-P. (2006). « Logique d'un parcours: Malraux écrivain d'art ou les paradoxes de l'altérité », *Revue André Malraux Review*, volume 33, n° 1, « Figures de l'altérité ». Norman (USA): University of Oklahoma

# Alea.

Anno 8  
Marzo 2021  
ISSN: 2385-1945

## Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy  
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino  
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino  
redazione@philosophykitchen.com  
ISSN: 2385-1945

[www.philosophykitchen.com](http://www.philosophykitchen.com)  
[www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen](http://www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen)

### Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore  
Alberto Giustiniano — Caporedattore  
Mauro Balestreri  
Veronica Cavedagna  
Carlo Deregibus  
Benoît Monginot  
Giulio Piatti  
Claudio Tarditi

### Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa  
Fabio Oddone — Webmaster  
Sara Zagaria — Traduzioni

### Comitato Scientifico

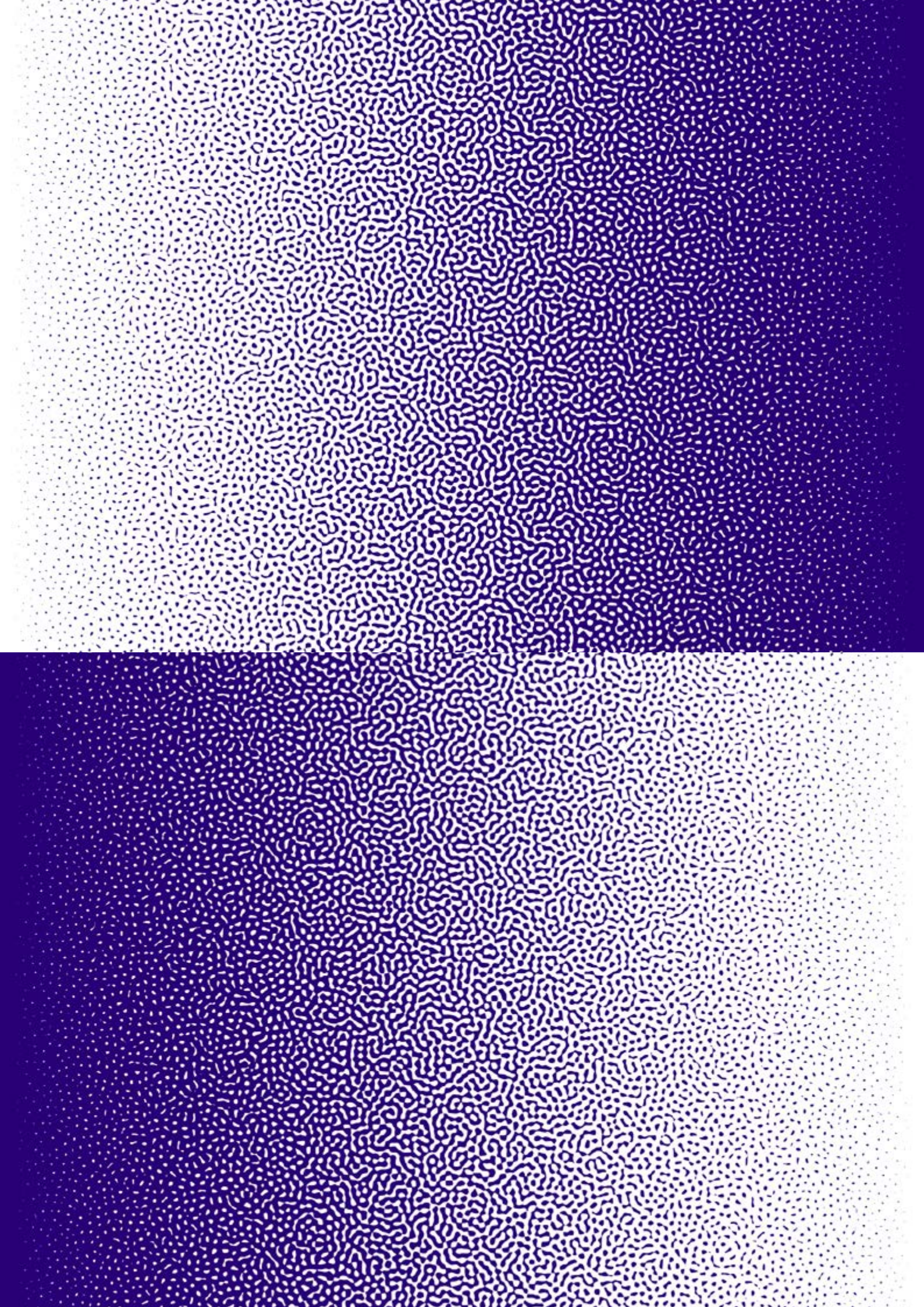
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études  
en sciences sociales)  
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)  
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)  
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)  
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)  
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)  
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)  
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)  
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)  
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)  
Barry Smith (University at Buffalo)  
Achille Varzi (Columbia University)  
Cary Wolfe (Rice University)

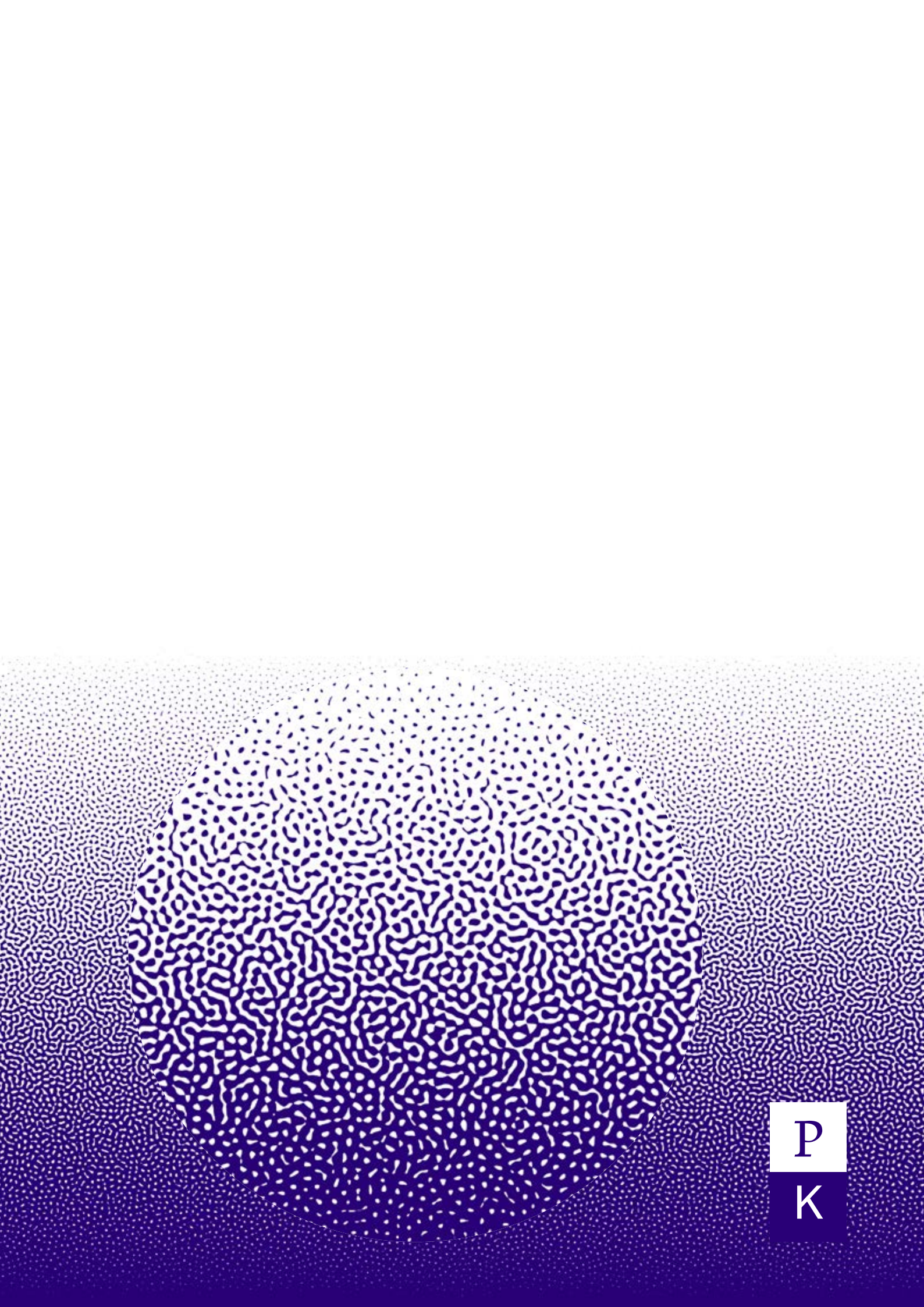
### Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

*Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.*







P

K