

Eric Gans

L'Autre originaire de la poésie

Tous les systèmes religieux au moyen desquels les hommes ont jusqu'ici réglé leur existence sont fondés sur la même grande intuition : celle de l'*origine événementielle* de l'humain. Mais la pensée religieuse dépend d'une forme historique particulière de cette intuition : elle est incapable d'en faire une hypothèse universelle. A notre « ère du soupçon » postmoderne, l'intuition fondatrice se voit donc obligée de battre en retraite sur deux fronts. La science humaine positive et la déconstruction, formes de pensée apparemment antithétiques, sont d'accord sur un point qui est en fait le point essentiel : que l'idée d'une origine événementielle de l'homme relève du mythe « théologocentrique ». Or le seul moyen de détacher l'origine événementielle de la présence théologique c'est d'adopter un modèle *explicitement hypothétique* de la scène originaire. La nouvelle forme de pensée qui en résulte se nomme l'*anthropologie génétique*.

Cette pensée postmoderne est également « poststructuraliste ». Ces deux termes quasiment synonymes mettent toutefois l'accent sur des aspects différents de notre conjoncture intellectuelle. Le moderne est la prolongation de la culture occidentale au-delà de toute limite, dans la confiance que les limites peuvent être indéfiniment repoussées : nulle expérience, aussi violente soit-elle, qui ne puisse être assumée par la culture. Revenue de cet excès, la culture postmoderne, prenant modèle sur l'impensabilité définitive de la violence nucléaire, trouve des limites partout. Elle risque même de s'étouffer si elle n'est débarrassée de sa négativité au moyen d'une hypothèse qui garantira un point fixe de départ.

L'opposition entre le moderne et le postmoderne met en jeu toute une interprétation de la culture et de l'histoire. Celle, en revanche, entre le structuralisme et le poststructuralisme est susceptible d'une expression schématique. La structure telle que la définit Saussure est un *découpage* binaire du champ phénoménal. Sur une feuille de papier, il suffit de tracer une ligne d'un côté à l'autre pour engendrer deux signifiants définis par leur différence qui transforment les données signifiées au verso en une paire de signifiés porteurs chacun d'une unité binaire d'information. Ce que nous nommons le poststructuralisme concentre la désillusion postmoderne sur ce procédé. Découper, c'est trancher, c'est créer des différences arbitraires et potentiellement violentes, c'est donc continuer à jouer le jeu de la guerre désormais impensable. Ce découpage magique ne saurait en fin de compte être garanti que par un acte divin. « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre... » : la dichotomie de la Genèse est le lointain modèle de celle de Saussure.

Or l'anthropologie génétique oppose à la théologie inconsciente du structuralisme non seulement une hypothèse d'origine, mais un nouvel archétype de la structure. Sa structure minimale est générée non par une volonté inexplicable de binarisation, mais par une dynamique de groupe. A la place de la feuille tranchée en deux, elle propose une structure à une seule place signifiante : le cercle humain dont la périphérie (nombreuse) s'oppose au centre (unique). C'est la configuration de tout groupement rituel, de toute constitution communautaire — et de toute œuvre d'art. Autour du centre, lieu de signification, une périphérie composée des témoins indifférenciés de cette signification. Nulle volonté extérieure, nul « contrat social » n'est requis pour effectuer cette opposition génératrice ; elle serait réalisée par le seul dynamisme de la communauté humaine naissante.

Le lieu central confère à l'être qui l'occupe une différence sacrée, absolue qui est la source de toute différence ontologique. Les acteurs périphériques de la scène ne peuvent participer à cette différence qu'en la reconnaissant au moyen d'un premier acte de langage qui serait à l'origine un *geste d'appropriation avorté*. Pour posséder la différence (qui est aussi la « différence » derridienne) du centre sacré, les hommes doivent renoncer à toute forme de possession autre que linguistique, représentationnelle : ou plutôt c'est ce renoncement même qui fait d'eux des hommes.

Mais leur participation, ne serait-ce que par l'intermédiaire du signe, à cette différence centrale prétendue absolue fait que celle-ci est « toujours déjà » en procès de se relativiser dans l'histoire. La tension ontologique entre périphérie et centre qui prévient l'assimilation appétitive de celui-ci par celle-là ne peut être que différée et non abolie. L'impossibilité d'assimiler l'objet central n'est « absolue » que dans le contexte collectif. C'est par le langage que se crée la communauté humaine, mais également l'individu capable en principe de s'en détacher. Par son appropriation imaginaire de la scène collective fondatrice l'homme devient membre de la communauté, mais du même coup il s'en sépare ontologiquement. La scène de représentation collective se double d'une scène imaginaire individuelle, « privée », sur laquelle l'objet sacré peut être livré aux assimilations les plus interdites. Le geste d'appropriation que son avortement transforme en signe est en même temps prolongé imaginairement vers l'objet. C'est ce prolongement que nous appelons le *désir*.

L'objet désirable l'est parce qu'il paraît au premier moment sacré, « absolument » inassimilable. Mais l'imagination désirante travaille son objet, le ramène à soi, abolissant à la limite la distance qui les séparait. Il s'ensuit que la catégorie structurelle de la différence, qui implique la stabilité à long terme de celle-ci, n'est pas appropriée à l'analyse des phénomènes qui se rapportent à l'activité de signification et de désir, phénomènes qui tombent grosso modo sous la rubrique de ce que nous appelons le *culturel*. Le travail d'alternance de l'imagination désirante est une dialectique non pas de différence mais d'*altérité*.

Il n'est donc pas surprenant que, dans le cadre de la métaphysique traditionnelle, l'altérité soit une notion problématique qui ne parvient jamais à se dégager de la sacralité pour se constituer en concept. L'Autre est une figure anthropologique ; c'est dans la scène de représentation originaire qu'il faut chercher l'explication de toutes ses nuances et de toute son ambiguïté. Le pro-

blème inhérent à la notion de l'Autre c'est que celui-ci est par rapport au Sujet en position à la fois de symétrie et de différence absolue. C'est la réalité en puissance humaine de l'Autre qui brouille ou fait «différer» la distinction apparemment si claire entre identité et différence. L'être-autre est à la fois identique et étranger ; en tant qu'objet de désir il occupe un lieu à la fois infiniment éloigné et infiniment proche du Moi.

Dans les premières formulations, girardiennes, de l'anthropologie génétique, l'indécidabilité fondamentale de la différence sujet-autre est expliquée par la *mimesis* qui fait de chaque sujet à la fois l'émule et le rival de chaque autre. L'altérité significative fondatrice de l'humain serait engendrée à partir d'une identité proto-humaine essentielle au moyen de l'illusion mimétique du victimage «émissaire». Mais il me semble plus économe de supposer que l'objet central est d'abord saisi comme différent en tant qu'objet *appétitif* avant que ne commence le travail dialectique de l'assimilation. Cette conception de l'origine a l'avantage de fonder une éthique plus positive ; au lieu de se faire illusion dès le départ sur une identité pourtant réelle (celle entre la victime émissaire sacralisée et les autres hommes), l'homme aurait le mérite de *réaliser* le passage d'une différence sacrée apparemment absolue (garantie disons par l'animalité du dieu) à la découverte que l'être sacré est en fait le double du Sujet. L'identité potentielle du central et du périphérique ne se réaliserait que progressivement et «tardivement», dans un mouvement historique d'une durée indéfinie ponctué par des révélations toujours partielles. Au moment où pour la première fois cette réalisation se thématise, ce qui aura peut-être donné lieu par contrecoup au sacrifice humain, l'objet serait devenu l'Autre, c'est-à-dire quelque chose d'analogue au Sujet qui n'est différent de lui que par son occupation du lieu central de la scène du désir, lieu structurellement défini bien que géographiquement arbitraire et déplaçable. L'altérité n'est pas un attribut qui puisse être fixé objectivement. Elle dépend d'une position, d'un acte de poser. L'Autre, c'est celui ou celle qu'on dit Autre, qu'on fait Autre en le disant. La communauté découvre ainsi l'altérité de ses dieux, et en se rendant possesseur du langage de cette découverte, l'individu apprend que c'est l'Autre qu'il désire.

Ce qui nous conduit à parler de la poésie.

On sait bien que le sens premier du mot, c'est le *faire, how to do things with words*. Pour l'hypothèse originaire, ce qu'on fait d'abord avec les mots, c'est la paix parmi les hommes sous l'égide d'une signification unanimement reconnue. Le poète est celui qui, sensible à l'*irritation* provoquée par le travail oscillatoire du désir de l'Autre où il éprouve l'homologue imaginaire de la crise originaire, parvient à fixer ce travail dans un langage qui suscite chez son récepteur ce même mouvement cathartique entre irritation et fixation, aliénation désirante et représentation stabilisante. La représentation poétique est stable, mais l'expérience qu'elle provoque ne l'est pas ; comme dans tout acte de réception esthétique, la distance formelle garantie par l'œuvre provoque un désir qui nous pousse à dissoudre cette permanence dans le travail temporel de la lecture.

Le poète fabrique avec des mots la scène d'une expérience d'altérité. Mais le privilège de la poésie dite lyrique, c'est qu'on peut dire plus simplement que le poète fait exister l'Autre. La configuration de la scène de représentation originariaire est reproduite plus directement dans le poème que dans aucun autre genre littéraire. La centralisation de l'Autre désirée par le Moi-poète désirant situé à la périphérie de la scène est homologue au processus de la signification originariaire. En célébrant l'Autre désirable, le poète devient le porte-parole d'une collectivité implicite centrée sur cette Autre par qui il pourra se targuer d'avoir été « choisi ». Il ne participe à sa signifiante que de façon seconde, comme celui dont le désir le fait l'autre de l'Autre, même si dans certaines circonstances il insistera sur la liberté de son acte de garantir la signifiante par l'écriture.

Toutes les formes littéraires découvrent à leur manière que ce qui oppose la périphérie au centre est une différence de lieu plutôt qu'une différence d'être, ou en d'autres termes que le sacré est en fin de compte de même nature que l'humain. Alors que le drame met en scène l'*agon*, la lutte pour le centre provoquée par l'effritement de la distinction ontologique qui le protégeait de la périphérie, la poésie ne conteste pas cette distinction topographique mais découvre qu'elle est habitée non par une différence ontologique stable mais par une altérité. A la place de l'*agon* elle met en scène l'Autre, objet agonistique du désir.

On peut dire un peu vite que la source rituelle du poème est la prière adressée à la divinité, la sommant d'agir ou d'apparaître. Mais l'identité du véritable interlocuteur de la prière est aussi ambiguë que celle du destinataire du signe originariaire. On ne sait pas dans quel sens Dieu entend les prières, mais il est certain que les autres fidèles les entendent. De même, le poète a beau s'adresser à sa bien-aimée, feindre une intimité avec elle d'où tout tiers est exclu, ce sont nous, ses compagnons de la périphérie, qui lisons son œuvre. L'Autre unique ne peut être conçue comme la véritable lectrice du poème que dans la mesure précise où elle perd la distinction imaginaire que lui confère le désir. (Le poète qui envoie réellement son œuvre à la bien-aimée pour la séduire obéit donc à un jeu paradoxal : celle-ci lit en mortelle un texte qui ne s'adresse à elle qu'en tant que divinité. Et si elle se laisse fléchir, ce sera plutôt en conséquence de cette flatteuse divinisation textuelle ; la fade rhétorique de séduction mise en œuvre par les poètes n'a sûrement jamais séduit personne...)

Ce flottement inavoué de l'identité du destinataire poétique n'est pourtant pas de mauvaise foi. Il reflète l'unité primordiale entre *désignation* et *communication*. Le signe s'« adresse » d'abord à son référent, est d'abord geste d'appropriation envers lui. Les autres participants de la scène ne sont visés qu'à travers la médiation du centre ; c'est l'objet sacré qui permet aux hommes de *se* comprendre au moyen du signe. Le poème lyrique préserve l'altérité essentielle de ce rapport périphérie-centre dans sa structure même. La construction d'une scène imaginaire avec des mots renoue le lien primordial entre le désir « privé » et la signification « publique » qui est médiatisée par lui.

La poésie qui ne fait ostensiblement que transcrire la scène imaginaire du désir centrée sur l'Autre désirée est le plus « naturel » des genres. A la différence du théâtre, dont l'existence requiert un poids institutionnel considérable, ou même de la narration, dont la composition « spontanée » n'est guère

possible que dans le domaine du folklore, le poème est à la portée de n'importe qui. Mais par un tourniquet dialectique prévisible, ce genre « naïf » est celui qui se tourne le plus facilement vers l'autoréflexion. La facilité avec laquelle l'œuvre poétique transforme le personnel en universel suscite inévitablement l'obstacle des autres sujets linguistiques doués d'une capacité égale. Le poète est donc le premier des écrivains à soupçonner la relation invisiblement concurrentielle ou « marchande » qu'entretient chaque scène imaginaire avec toutes les autres. D'après notre modèle de la signification, l'essentiel n'est pas de découper, mais de centrer, et il n'y a au centre qu'une seule place à remplir. L'*agon* poétique, qui se passe dans les coulisses plutôt que sur la scène elle-même, n'en est que plus producteur sur le plan théorique : à la limite le poète ne peut garantir la signification de son œuvre qu'en la proposant comme modèle, ou en d'autres termes comme hypothèse, de la scène originaire elle-même.

Dès ses débuts, la poésie lyrique affirme la supériorité révélatrice de la scène imaginaire individuelle par rapport à la scène publique de l'épopée. C'est le désir, toujours personnel, qui fonderait la seule intuition signifiante vraiment sûre ; Sapho fait observer contre Homère que les héros n'auraient pu se mesurer à Troie si Hélène n'avait désiré. La seconde grande étape de l'évolution poétique a lieu avec l'essor de l'amour courtois au Moyen Age. Le christianisme ayant appris aux poètes que Dieu aussi est un Autre, l'expérience « naïve » de l'altérité dans le désir s'assimile désormais à celle du sacré. Le poète du *dolce stil nuovo* comprend que son désir en tant qu'expérience de signifiante est lui aussi significatif, qu'il le fait entrer en scène comme un être privilégié par l'Autre. Le salut qui unit le chrétien à une divinité incarnée fournit une nouvelle garantie de la signifiante encore secrètement concurrentielle de l'âme individuelle.

Mais c'est le poète romantique qui, pour la première fois, se penche sur la nature même de la scène originaire. L'intensité de l'évolution qui mène de Lamartine à Mallarmé, de l'évocation de la scène comme lieu de rencontre avec l'Autre à la reconstitution de l'Autre à partir de la scène vide (« rien n'aura eu lieu que le lieu »), reflète le bouleversement éthique opéré par le remplacement du rituel par le marché comme modèle dominant de la scène de représentation à l'ère bourgeoise. Ce qui incite le poète à entreprendre cette recherche anthropologique, c'est le besoin de justifier une altérité qu'il concevait naguère comme une différence allant de soi. Afin de définir son désir en des termes qui puissent résister d'abord à la concurrence romantique, ensuite à la critique, disons « parnassienne », du Moi romantique, le poète du XIX^e siècle est poussé à rechercher les éléments fondamentaux, la configuration minimale de ce désir. L'altérité, prise dans la circulation accélérée du système d'échange, ne se laisse plus naïvement fixer ; sa problématisation est déjà visible chez Vigny voire chez le doux Lamartine lui-même.

Elle devient thématique chez Baudelaire qui redécouvre en poésie la vieille culpabilité du désir. Les hommes sont tous frères, les femmes ne sont qu'une variété d'hommes ; comment alors rendre compte de mon désir qui situe un de ces êtres semblables à moi dans le centre originaire qui se révèle de plus en plus être un lieu de violence ? Le Moi désirant s'avoue bourreau et retourne sa violence contre lui-même, puis tente de prévenir l'accusation en devenant

« impersonnel », à la limite en refusant de naître. Dans des textes comme « Ses purs ongles », « A la nuit accablante », « Mes bouquins refermés », « Un coup de dés », Mallarmé présente une scène vide — chambre, salon, paysage maritime, voire « sein brûlé » — comme le lieu d'une violence préalable exercée contre l'Autre pour que ce lieu puisse être marqué, violence dont il suggère parfois la nature collective (« Des licornes ruant du feu contre une nixe »). On a l'impression d'atteindre les limites de l'œuvre poétique en tant que procédure rigoureuse de découverte anthropologique.

Mais si la poésie ne meurt pas avec Mallarmé, c'est que ce minimalisme rigoriste, loin de conduire au rétrécissement irréversible de la thématique du désir, est au contraire l'instrument d'une libération. Le poète post-mallarméen, c'est-à-dire celui de la modernité proprement dite, se sent débarrassé du soupçon radical de l'altérité qui avait fait table rase de l'imagination désirante de son précurseur. Ce soupçon tend plutôt à se retirer du contexte culturel pour se concentrer dans l'idéologie socialiste, tandis que le marché évolue dans le sens pressenti par Mallarmé lui-même dans les brouillons de son « Livre » : vers ce que nous appelons la « société de consommation », système qui semble être en passe de devenir le modèle de la dynamique sociale dans les pays socialistes eux-mêmes.

Car si d'une part la scène minimale écarte toutes les contingences, de l'autre elle les contient toutes en puissance. Après un siècle d'autocritique, l'homme découvre au fond de son désir la violence de la scène originaire. Mais cette violence plus potentielle que réelle apporte également une garantie de paix pour tout désir. Le parallèle entre la littérature et le système de consommation est éclairant. Le ressentiment infini qu'inspire *la* différence se dissout dans la prolifération dynamique *des* différences engendrées par un système d'échange à dominante « symbolique ». Bien entendu, ces différences sont en fait des *altérités*, des postulations en l'occurrence éphémères de centralité. Le secret de la survie de la poésie est le même que celui de la survie du marché : l'exploration ouverte, ici littéraire, là commerciale, des possibilités illimitées de l'altérité désirable.

A la différence de la poésie du XIX^e siècle, celle du début du XX^e ne suit donc plus une évolution dirigée ; elle part dans tous les sens. C'est l'espoir du modernisme de pouvoir « tout dire ». Tout ce qui est dans l'imagination humaine, tout ce qu'on peut y faire surgir par les moyens générateurs les plus artificiels, est susceptible de devenir Autre. Mais aujourd'hui on a plutôt envie de s'écrier : « A la fin je suis las de ce monde moderne ! » Toutes ces altérités nous procurent le sentiment d'un trop-plein qui est l'antithèse de la belle austérité mallarméenne. Pour revenir à la limite nucléaire qui définit notre époque : si la violence maximale n'est plus concevable, comment alors être sûr que toutes ces petites violences « symboliques » soient innocentes ? La société de consommation perd sa valeur de modèle de la création culturelle dans la mesure où, entrée dans l'ordre des choses, elle ne *signifie* plus — et en fait le terme « société de consommation » ne s'entend plus guère. Nous nous attendons au progrès technique, nous savons que sans lui le ressentiment mettrait vite fin au monde. Mais si nous nous mettons d'accord pour séparer la scène personnelle de nos désirs effectifs de celle, de plus en plus dérisoire, de la signification publique, que la poésie cesse donc de prétendre que « mon » désir est

le modèle du désir de tous ; qu'elle remplace ce pauvre « objet de désir » par un nouveau genre d'Autre.

Lequel ? Le poème aujourd'hui comme hier se construit autour d'une irritation provoquée par la non-assimilabilité de l'Autre ; la seule « évolution » dont la poésie est capable dépend comme toujours de l'irritabilité allométrique des poètes. Certains textes nous permettent toutefois de deviner une tendance essentielle de la poésie postmoderne. Je citerai donc pour conclure quelques vers d'un poème de *Gisants* (1985) par Michel Deguy :

*Je crois que quelque chose comme air de résurrection
est au travail avec la mort et que c'est au poème
dont le dire emporte plus que ce qu'il enrôle
prenant les choses par les hétéronymes
de l'autre chose qu'il désire
à dire de la poésie que ce que vous lierez
en son nom sera lié sur la terre*

Ces vers ne comportent pour ainsi dire pas d'« images ». Le poème est devenu objet de réflexion, mais non plus dans le sens traditionnel de l'« art poétique », même de celui qu'on pourrait trouver encore chez Verlaine ou Mallarmé. Le poème n'est ni objet-à-construire ni même anti-objet-à-déconstruire (« Rien cette écume », « chose envolée ») ; il n'est ni ce qui « présente » l'Autre ni ce qui le désigne par la nécessité de son absence. Le poème est plutôt devenu son propre Autre, le centre de la scène de représentation qu'il construit lui-même. Mais son solipsisme est par là même un acte explicitement *éthique*, un « dire » qui en se disant s'adresse à autrui. Le dire poétique « emporte » les objets pour en faire des figures plutôt que de les « enrôler », comme le voudraient les naïfs, dans un beau spectacle d'être. Cependant, le seul « objet » dit par ce poème est la poésie elle-même, dont les « hétéronymes de l'autre chose » désiré que nous pourrions appeler les « altérités » sont du même coup « liés sur la terre ».

La poésie, si j'ai bien compris, aurait donc pour but non plus de nous faire voir ce qui est « lié au ciel » au moyen d'analogies et d'analogies terrestres qui dévalorisent leur objet en le transcendant, ni de célébrer son objet particulier comme si « mon » désir lui fournissait une garantie suffisante, mais de « tuer » toutes les figures « poétiques » afin de les faire ressusciter dans la vie réelle — « sur la terre » — en tant que liens porteurs de sens. La poésie devenue son propre Autre n'use plus de sa technique figurale pour centrer un objet de désir quelconque ; au contraire, la figuration est devenue acte ouvert de connaissance. Ainsi, au lieu de rechercher comme Mallarmé les conditions minimales de la scène poétique, ou d'ouvrir cette scène à l'instar des modernes et à tous les mouvements du désir et du métadésir, le poème postmoderne se consacrerait à affirmer la productivité de l'utilisation spécifiquement poétique de cette scène, de ce qui peut être décrit en un mot comme « l'altérisation », la création d'une sorte d'*Entfremdungseffekt* qui produit par contrecoup un rapprochement potentiel d'expériences — rapprochement qui est d'une productivité telle qu'elle doit rester, ou peu s'en faut, sans exemple. Rapproche-

ment, métaphore, « comme » qui aspire à être tout le contraire du côtoiement fortuit du parapluie et de la machine à coudre.

La poésie se verrait alors comme la dernière ligne de défense contre la *désaffection* du monde, comme le moyen d'épaissir des signes devenus transparents en démontrant que la scène de la représentation a encore aujourd'hui le pouvoir — à condition de ne pas en abuser — de nous les faire paraître désirables. Aujourd'hui que la langue « pratique » aura absorbé grâce aux réalisations publicitaires tous les moyens traditionnels de la poésie, celle-ci ne serait plus à la limite une œuvre mais une « vision » qui se poserait sur l'ensemble du langage, se ressuscitant continuellement de sa chute inévitable dans le langage désirant. Mais il me semble que la leçon de ce texte de Deguy c'est que même les métaphores les plus dégradées par le commerce peuvent être moyens de connaissance et de partage. Il suffit qu'avec l'encouragement du poète nous fassions l'effort d'y retrouver le rapport originnaire à l'Autre qui est le lieu de naissance de la poésie.