

## COLLOQUE

# Pays de la Langue, Pays de la Poésie

PAU 27-28-29 Novembre 1996

Ce colloque, organisé dans le cadre des activités du Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, n'aurait pu se tenir sans les encouragements et le soutien logistique de :

- **Monsieur Claude Allaire,**  
Directeur du Laboratoire de Recherches,
- **Monsieur Christian Manso,**  
Doyen de la Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines,
- **Monsieur Jean Mouyen,**  
Directeur du Département d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines,
- **Monsieur Jean Salles-Loustau,**  
Inspecteur Général de l'Education Nationale, coordinateur pour l'occitan,
- **Madame Graciete Besse,**  
Professeur, coordinatrice pour le portugais.

et le concours matériel et financier de :

- **La Mairie de Pau,**
- **Le Conseil Régional d'Aquitaine,**
- **Le Ministère de l'Education Nationale.**

Je tiens à remercier tout particulièrement Hélène Azéma, Secrétaire du Département d'Espagnol, d'une aide toujours efficace et d'un dévouement sans faille ainsi que Geneviève Gosselin-Vidal, qui avait la charge matérielle du Laboratoire de Recherches en langues et Littératures Romanes lors du colloque.

**Annick Allaire-Duny**  
Coordinatrice pour le domaine hispanique  
Responsable du Colloque

## La langue comme choix esthétique

Bernardo SCHIAVETTA

Les écrivains, en général, écrivent dans leur langue maternelle, voire dans la forme particulière que prend cette langue dans le pays où ils sont nés : ainsi, l'on n'écrit pas en anglais, mais en américain. Pour la plupart donc, la question d'un choix de langue ne se pose pas, ou bien (dans le cas des langues culturellement minoritaires ou politiquement opprimées) elle se pose toujours dans le même sens : celui de la fidélité à une langue maternelle, mais aussi paternelle, *patriotique*.

Pourtant, certains grands écrivains ont changé de langue : Nabokov, Beckett, Conrad, Potocki, Tzara, et bien d'autres. Parmi eux, certains étaient des prosateurs, d'autres des poètes. Leurs mobiles étaient divers, sans doute. Nabokov, par exemple, en abandonnant le russe, a préféré l'anglais au français pour des raisons somme toute de rentabilité éditoriale, de *marché*, et il a bien fait. Toutefois, pour un écrivain qui change de langue, les enjeux ne sont pas les mêmes selon qu'il soit prosateur ou poète. La poésie n'a pas de marché. Elle a néanmoins un public, toujours très réduit, mais qui n'est pas le même d'un pays à l'autre. Cela est particulièrement vrai aujourd'hui, car la poésie n'est plus aussi internationale, aussi mondialisée que la prose. Au contraire, les constellations de courants poétiques sont assez différentes d'un pays à l'autre. En effet, si l'on met à part la prépondérance (par ailleurs très relative) de la poésie en «vers libre», nous ne voyons se développer actuellement aucun mouvement d'un rayonnement international comparable à ceux du surréalisme ou de la poésie concrète.

En ce qui me concerne, j'ai longtemps écrit et publié en espagnol une poésie qui résulte de l'exploitation de contraintes formelles très rigoureuses, et si je me suis mis à l'écrire depuis peu en français, c'est parce ce type très spécifique de poésie peut s'intégrer dans un courant littéraire de langue française, que l'on peut désigner comme les «littératures à contraintes», et qui n'existe pas dans les pays de langue espagnole.

### Mon choix de langue résulte donc d'un choix esthétique

Pour commencer à l'expliquer, je rappellerai l'une de mes réponses à un entretien publié par ABC en 1990 : «je suis pas le poète d'un pays en particulier, mais un poète de la langue espagnole»<sup>1</sup>. Pessoa affirmait que son pays était la langue portugaise. Cette phrase, dont j'ignore la signification profonde, l'avais-je reprise à mon compte, l'appliquant tout simplement à l'espagnol ? Faisais-je par ailleurs un choix opportuniste, comme celui de choisir la langue des conquérants, le castillan plutôt que le guarani ou le quechua, le castillan plutôt que l'espagnol d'argentine ?

Non et encore non. Bien au contraire, dans ma phrase il y avait plutôt, paradoxalement, le refus non seulement de l'espagnol d'Espagne, mais également le refus de l'espagnol des autres pays, dont celui de l'Argentine, mon lieu de naissance.

C'était un mouvement de dés-identification.

C'était le choix de l'espagnol d'aucun pays : un espagnol neutre, purement littéraire.

Et cela deviendra plus tard, c'est-à-dire maintenant, le choix d'une autre langue, *sans choisir pour autant un autre pays* : j'utilise le français, mais je ne suis pas un écrivain «d'en France».

Ce choix s'inscrit dans une ligne très ancienne et fondatrice, dont les modèles sont, parmi d'autres, Homère et Milton. Modèle, la langue homérique, qui est un grec de nulle part, une langue artificielle, mélange de dialectes divers, pleine de mots inventés. Modèle, également, Milton, que l'on blâmait d'écrire en anglais comme dans une langue morte.

Oui, je dis bien comme une langue morte. Oui, je dis bien dans une langue artificielle. Car je ne suis pas le poète d'une langue parlée, quotidienne, vivante, naturelle. Je ne suis pas le poète d'une langue vraie, de la langue de mon peuple, de mon pays, de la langue de mon Moi.

Je suis un poète de l'écrit, et l'écrit diffère radicalement de l'oral. L'écrit est le lieu par excellence de la réflexion et de l'artifice, non celui de la spontanéité. J'écris, mais je ne m'exprime pas dans ce que j'écris, ou du moins je ne m'exprime pas d'emblée. Il y a sans doute, nécessairement, quelque chose de mon individualité dans mes textes, mais je les *compose* comme des objets esthétiques, sans chercher à être authentique ou sincère, *car je ne cherche pas à être moi-même par l'écriture*. Ainsi, l'émotion n'est pas mon moteur, mais seulement un effet possible de la *lecture* de mes textes.

De tels propos peuvent choquer certains parce qu'ils contredisent une esthétique triomphante, omniprésente. Le fait d'écrire dans une langue à la fois maternelle et patriotique, se trouve profondément lié à toute une série de préjugés, qui font partie d'une certaine esthétique acquise, celle de l'expression du Sujet et de sa subjectivité.

Cette esthétique est tellement installée dans les esprits, qu'elle n'est jamais remise en question. Pire encore, elle n'est plus perçue comme un événement

historique : elle semble être évidente comme une vérité a-historique, absolue.

En matière de littérature, chose simplement humaine, je ne crois pas aux évidences a-historiques.

## Histoire de l'esthétique de l'expression du Sujet

Platon a élaboré une théorie métaphysique de la Mimésis artistique qui la condamne : car si le monde n'est qu'une copie des Idées, l'Art ne peut produire que des pâles copies de copies. Aristote, par contre, ne croit pas aux Idées platoniciennes. Il élabore ainsi une esthétique de la Mimésis qui ne méprise ni l'Art ni le Monde.

Loin de l'anecdote des raisins et du voile peints par Zeuxis et par Apelle, la mimésis aristotélicienne n'est pas celle d'une réplique de la réalité. Pour Aristote la représentation réaliste («objective» dirions-nous aujourd'hui) relève de l'Histoire, qui est une science, alors que la Poésie, par contre, représente le monde en le transfigurant, et cela principalement sur deux registres : le registre haut de l'Épique et du Tragique, le registre bas du Comique. Caricaturée ou idéalisée, il s'agit donc d'une représentation transformée par l'art, mais elle n'est pas «subjective» au sens actuel du mot.

En effet, la poétique aristotélicienne ne se fonde pas sur la Lyrique, qui s'écrit à la première personne. Les objets littéraires sur lesquels Aristote a réfléchi, appartenaient, comme je viens de le rappeler, à la poésie épique et à la poésie dramatique (tragédie et comédie). Dans ces deux grands genres, aucun moi ne s'exprime à titre subjectif, personnel : l'Épique s'écrit à la troisième personne, la Dramaturgie se joue dans le dialogue de voix diverses. Pour cette raison, la poétique d'Aristote est plutôt une mimésis du Monde qu'une mimésis de la subjectivité de l'artiste. (Il faut dire que dans l'Antiquité la Lyrique était bien un genre de la première personne grammaticale, mais elle ne représentait pas nécessairement le moi réel du scripteur-auteur. La question de savoir si l'homme antique connaissait une subjectivité

semblable à la nôtre a été souvent posée, mais, quoiqu'il en soit, il est assez évident que le Moi lyrique antique était largement fictionnel).

Aristote, ailleurs dans son œuvre, et plus particulièrement dans sa réflexion sur la Rhétorique, laisse sans examiner le fait acquis selon lequel l'*intention* d'une Mimésis précéderait la *production* du discours oratoire. C'est déjà une idée de l'*expression* qui finira par s'appliquer subrepticement non seulement à l'oratoire, mais également à ce que nous appelons, de nos jours, la littérature.

Autrement dit, Aristote admet implicitement que le contenu à exprimer détermine la forme du discours. Ceci aura des prolongements dans la Rhétorique postérieure, et notamment dans le traité *Ad Herennium*, dans les œuvres de Cicéron ou de Quintilien, mais aussi au-delà, surtout lorsque la Rhétorique deviendra de moins en moins un art oratoire et de plus en plus un Art Poétique.

Ainsi, en Rhétorique, l'ordre canonique des «parties du discours» (les parties de l'élaboration du discours oratoire) est le suivant :

- *inventio*, (le fait de trouver les idées du discours),
- *dispositio* (planification du discours),
- *elocutio* (mise en style des idées du discours),
- *memoria* (mémorisation du discours) et
- *actio* (récitation du discours appris par cœur).

Cet ordre admet donc la priorité chronologique de l'*inventio* : on trouve en premier lieu les idées directrices du discours. Les autres parties sont donc *postérieures* et dérivent de la première.

#### ***D'abord le contenu, ensuite la forme.***

Cela n'est pas contestable dans le cas de l'oratoire, qui est l'art de gagner les procès judiciaires. Cela devient plus problématique dans le cas des œuvres littéraires. En effet, un poète peut très bien vouloir, par exemple, écrire un sonnet sur des rimes en yx, bien avant de vouloir dire quelque chose de précis dans son poème<sup>2</sup>.

#### ***D'abord le contenu, ensuite la forme.***

Cela continue à nous sembler évident de nos jours...

Je disais qu'Aristote n'avait pas introduit le concept de la mimésis d'une subjectivité. Ce sera quelque chose qui manquera pendant des siècles et des siècles. La pratique étant souvent en avance sur la théorie, ce moi personnel, chaud et frémissant, apparaîtra d'abord dans la pratique, un bon demi-millénaire après Aristote : il est assez généralement admis que le premier moi véritable de la littérature est celui des *Confessions* de St. Augustin.

Ensuite, la formulation théorique d'une mimésis de la subjectivité n'apparaîtra que beaucoup plus tard, à la fin du XVIIIe siècle, chez les romantiques allemands, et tout premièrement<sup>3</sup> chez Karl Philipp Moritz, dans son traité : *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788).

Moritz change le sujet du verbe : ce n'est pas l'œuvre qui imite le Monde, c'est l'artiste qui imite le Monde, il est créateur comme la Nature est créatrice. A terme, l'œuvre finit par opérer la Mimésis non pas du Monde, mais de l'artiste, de son monde spirituel et émotionnel, dont l'œuvre devient le symbole : «dans l'esthétique romantique, l'accent tombera non plus sur le rapport de représentation (entre l'œuvre et le monde) mais sur le rapport d'expression : celui qui relie l'œuvre à l'artiste»<sup>4</sup>.

C'est, finalement, tant de siècles après Aristote, une esthétique fondée sur la Lyrique, mais une Lyrique où le moi littéraire n'est plus fictionnel. Il correspond désormais soit au moi réel de celui qui écrit, soit à sa subjectivité s'exprimant sous le masque de l'œuvre.

Or, cette esthétique romantique de l'expression subjective considérera nécessairement que l'intention, l'émotion ou l'inspiration irrationnelle précèdent toujours la production du discours. Ainsi, paradoxalement, au moment historique même où le triomphe du Romantisme accélère l'étiollement de l'ancienne Rhétorique, l'ordre rhétorique des parties du discours reste malgré tout inchangé.

## *D'abord l'émotion et ensuite la forme*

L'émotion, surtout, brisera les chaînes de l'artifice, créera des formes nouvelles, etc. etc. etc. L'émotion est ce que le moi ressent, et le moi est vrai, il est sincère, il est authentique, il est celui d'un individu qui appartient à une nation, à une langue. L'émotion s'exprimera donc *naturellement* dans une langue nationale et dans une langue vraie, comme, par exemple, la langue naturelle d'un William Wordsworth. Paradigmatiquement, dans la littérature grecque moderne, on abandonnera ainsi l'utilisation de la langue spécifiquement littéraire (*katharévousa*) au profit de la langue parlée.

Si l'on est sincère, si l'on exprime ce que le moi ressent, la forme ne peut jamais précéder l'expression, l'expression doit créer chaque fois sa propre forme, en toute liberté...

Très à la mode depuis la Révolution Française, cette dernière idée, la Liberté artistique, découle nécessairement d'une poétique du moi. Et elle se développera jusqu'à ses dernières conséquences, qui sont celles de la destruction totale des formes et même des structures de la langue, avec la Modernité iconoclaste des avant-gardes, dont le point d'aboutissement ultime est Dada.

Mais l'iconoclastie totale est intenable, car elle abolit l'écriture, et les poètes n'aiment pas se taire. Alors, pendant quelques décennies on répète Dada, et ce sera le surréalisme et plus tard le lettrisme. Or, la répétition des gestes iconoclastes a lassé autant le public que les auteurs. Et la Modernité iconoclaste des avant-gardes, qui croyait être l'incarnation du Futur, le Futur pour toujours, a fini par devenir aujourd'hui obsolète.

On est ainsi arrivé à l'actuelle postmodernité, qui n'est autre chose que la vieille esthétique romantique, bien lasse de ses excès avant-gardistes, enfin assagié et embourgeoisée dans les best-sellers et la plupart des Concours.

Hormis les Parnassiens, personne n'avait quitté vraiment l'esthétique romantique de l'expression

subjective. Aujourd'hui on parle du sujet, de la question du Sujet, mais c'est toujours du moi, chaud et frémissant, dont on parle. Cette poétique romantique postmoderne est celle de la majorité des lecteurs, des universitaires et des écrivains.

On est tellement dans l'*illusion* du vrai du moi, que l'on donne la Palme de Cannes à un mongolien qui interprète le rôle d'un mongolien, et le Lion de Venise à une fillette qui interprète le rôle d'une fillette. Cher Diderot, que le paradoxe du Comédien est bien oublié ! Cher Oscar Wilde, que la décadence du Mensonge est totale !

Alors, *sine Ego nulla salus* ? Sans Moi, point de salut ?

Non, car il y a eu une autre esthétique poétique, une autre Modernité.

Cette autre Modernité, à laquelle j'appartiens, a été inaugurée par un essai d'un auteur américain très tourné vers l'Europe. Il s'agit de *La Philosophie de la composition* d'Edgar Allan Poe, où celui-ci explique (ou feint d'expliquer) comment il a écrit son poème *Le Corbeau*. Il aurait cherché à produire un certain «effet», un effet poétique, préméditant chaque détail de forme et de contenu pour l'obtenir. Le thème du deuil de la femme aimée y serait notamment *le résultat du choix de l'effet le plus pathétique possible*, et non l'expression d'un deuil personnel. Il y a chez Poe un renversement radical de l'optique romantique, car l'émotion n'est pas l'origine, mais l'effet du poème. Ceci correspond sans doute à un retour partiel à l'esthétique «épico-dramaturgique» antique, mais il opère, de manière bien plus originale, un renversement radical de l'ordre rhétorique d'élaboration des parties du discours : Poe commence par élaborer sa *dispositio*, et son *inventio* ne vient qu'en deuxième lieu. Par ailleurs, ce n'est plus l'expression de celui qui écrit, mais la quête d'un effet *sur le lecteur* qui est le moteur du texte.

***D'abord la stratégie, ensuite le contenu.***

Dans les *Scolies* de sa traduction du *Corbeau*, Mallarmé fait allusion à une anecdote qui courait à propos de Poe : il aurait avoué n'avoir écrit son essai que comme une pure boutade, mais Mallarmé affirme sans ambiguïté que cette anecdote importe peu, *car la théorie esthétique de Poe est vraie en soi*.

Par ailleurs, l'idée de l'impersonnalité parnassienne<sup>5</sup> du grand Leconte de l'Isle avait sans doute préparé le jeune Mallarmé à accueillir la thèse de Poe, à l'approfondir, et à la faire définitivement sienne. Il dira à son ami Cazalis que son poème *L'Azur* a été écrit selon la méthode de Poe : «Toutefois, plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m'a léguées mon grand maître Edgar Poë. Le poème inouï du *Corbeau* a été ainsi fait»<sup>6</sup>. Ensuite, toute l'œuvre de Mallarmé sera guidée par cette esthétique, qu'il résumera plus tard par la formule : «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots»<sup>7</sup>, formule où l'héritage de Leconte de l'Isle et de Poe se trouvent réunis ; d'une part la «disparition élocutoire du poète» correspond à l'impersonnalité parnassienne, et d'autre part «l'initiative aux mots» est un avatar de la stratégie de l'«effet» sur le lecteur de *La Philosophie de la Composition*.

Dans cette formule de Mallarmé, le refus de la mimésis du Moi (ou, plus exactement, de la mimésis du Moi réel de celui qui écrit) se trouve lié au renversement de l'ordre rhétorique des «parties du discours» : Mallarmé commence par élaborer son *elocutio*, son *ornatus*, et son *inventio* ne vient qu'en deuxième lieu. Plus secrètement, l'auteur devient le premier lecteur d'un projet de texte, texte qui demeure longtemps énigmatique.

***D'abord les mots et ensuite le contenu.***

Telle sera également la position de Raymond Roussel dans la prose : les «procédés» décrits dans *Comment j'écris certains de mes livres*. Ainsi, l'écart de sens entre les deux célèbres phrases paronomastiques : «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard» et «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard»

aurait produit la fiction : *Les Impressions d'Afrique*. Cette tradition rousselienne sera par ailleurs reprise par Jean Ricardou dans sa théorisation sur certains auteurs du Nouveau Roman, et elle aura des prolongements dans l'œuvre de quelques jeunes auteurs d'aujourd'hui.

***D'abord le procédé, ensuite le contenu.***

Telle est également la poétique de la contrainte implicite dans la Littérature Potentielle de l'OULIPO créée par Raymond Quenau et François Le Lionnais, dont le rayonnement actuel est considérable, autant parmi les auteurs oulipiens qu'au-delà.

***D'abord la contrainte, ensuite le contenu.***

Je pense toutefois que la meilleure définition de cette tradition est celle de Paul Valéry (dont les positions esthétiques dérivent directement de Mallarmé) : «les belles œuvres sont filles de leur forme -qui naît avant elles»<sup>8</sup>.

*D'abord la forme, ensuite le contenu* (dans la genèse de l'œuvre).

Mais aussi : *d'abord la forme, ensuite l'émotion* (dans la réception de l'œuvre).

Telles sont les formules de ce que l'on peut appeler (pour reprendre le terme oulipien) l'esthétique des «littératures à contraintes» qui non seulement opèrent la disparition élocutoire de l'écrivain, mais qui donnent surtout l'initiative aux formes.

**L'esthétique des "littératures à contraintes"**

Donner l'initiative aux formes revient à renverser l'ordre rhétorique, élaborant en premier la *dispositio* et/ou l'*elocutio* du texte, dont l'*inventio* devient le résultat. Celui qui écrit découvre le sens de son projet de texte. Il est à la fois scripteur, auteur et lecteur, mais de manière radicalement différente du transcripteur surréaliste d'écritures automatiques, où il n'y a pas d'élaboration *consciente* du projet du texte.

Dans le cadre de cette esthétique, le refus de la mimésis du moi, du moi réel de l'auteur, n'est nullement une pièce rapportée. Bien au contraire, ce refus dérive directement du renversement de l'ordre rhétorique : si le contenu est produit par la forme, il n'est pas produit par l'expression d'un moi réel. Ne pouvant correspondre à une idée ou émotion originaire, les valeurs de sincérité et d'authenticité, propres au domaine du vrai, ne sauraient lui être applicables. Le contenu du texte est ainsi devenu purement fictif, fictionnel. Seuls de tels textes sont « authentiquement artificiels », c'est-à-dire littéraires sans mélange de confession, de courrier du cœur, d'auto-psychothérapie, de pamphlet...

Une subjectivité, bien entendu, est enracinée dans un individu qui appartient à un pays et à une langue maternelle. Une littérature qui refuse la mimésis du moi, n'a ni langue ni pays qui lui soient propres.

En ce qui me concerne, comme poète ou prosateur, je me place entièrement dans cette tradition des littératures à contraintes, qui n'existe pas en langue espagnole, malgré quelques exemples très isolés, comme celui de l'*Introduction à l'œuvre de Herbert Quain* de Borgès. En France, par contre, cette tradition littéraire est parfaitement vivante et très diverse, sans former une école unique : elle correspond, certes, à la production des auteurs de l'Oulipo, mais aussi à celle de beaucoup d'autres auteurs indépendants, non oulipiens, qui pratiquent actuellement non pas *une*, mais *plusieurs* littératures à contraintes.

Mon ami Jan Baetens et moi, nous avons entrepris de publier des inédits de tous ces auteurs ainsi que des études sur le passé et le présent de cette tradition littéraire. Nous le faisons dans le cadre de *FORMULES*, revue des littératures à contraintes<sup>9</sup>.

Grâce, entre autres, à notre site Internet, FORMULES trouve déjà des échos dans les pays

francophones et chez les universitaires qui s'occupent de littérature française dans le monde entier. L'existence de notre revue aurait été impensable en espagnol, faute d'auteurs et de public.

En fait, en changeant de langue, j'ai tiré toutes les conséquences d'un choix esthétique. Pourtant, je n'ai pas choisi un pays, la France. J'ai choisi plutôt sa culture, culture où ma tradition esthétique, née dans l'œuvre de l'américain Edgar Allan Poe, a trouvé sa voie et son épanouissement.

Dans l'écriture que je pratique toute langue est étrangère.

La langue française est mon *no man's land*.

#### NOTES

- 1 - ABC du 8 juin 1990, interview avec Tulio H. Demicheli et Antonio Astorga, p. 59.
- 2 - Voir Schiavetta, B. « *Le Sonnet en yx de Mallarmé comme mise en œuvre de son "Étude sur la Parole"* », Mémoire de D.E.A.. Université de Paris III, 1995-1996.
- 3 - Je suis ici la thèse de Tzvetan Todorov (*Théories du Symbole*, Seuil, 1977).
- 4 - Todorov, op. cit., pp. 185-186 (coll. Points).
- 5 - L'impersonnalité parnassienne dérive sans doute de l'aspect « néoclassique » de l'inspiration Leconte de l'Isle et rejoint la Mimésis épico-dramaturgique d'Aristote. Mais il serait réducteur de dire que Leconte de l'Isle était seulement un néoclassique.
- 6 - Mallarmé, S., *Correspondance, Lettres sur la poésie*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 161.
- 7 - Mallarmé, S., *Œuvres Complètes*, éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, coll. La Pléiade, p. 336.
- 8 - Valéry, P., *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1974, p. 1022 (souligné par Valéry).
- 9 - Éditée par L'Age d'Homme, elle commencera à paraître en Octobre 1997.