

**La clameur des belles-lettres :
L'(in)articulation du bruit dans la littérature française**

Emma Childs

Submitted under the supervision of Bruno Chaouat to the University Honors Program at the University of Minnesota-Twin Cities in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts, *summa cum laude* in French Studies.

16 May, 2014

Emma Childs
Honors Thesis
FREN 4110V
Spring 2014

Prof Bruno Chaouat, lecteur principal
Prof Christophe Wall-Romana, lecteur additionnel
Prof Michael Gallope, lecteur additionnel

**La clameur des belles-lettres :
L'(in)articulation du bruit dans la littérature française**

Introduction	3
1. Une surcharge dans la transmission : Explications théoriques d'un bruit figuratif.....	6
2. « Là où le verbe s'arrête » : De l'énoncé à l'énonciation	10
3. Écrits enfantins, ou la récupération d'un registre perdu	21
4. Les manifestations corporelles du bruit dans l'avant-garde : Ritualisation de la violence	41
a. Henri Michaux et Edgard Varèse.....	46
b. Antonin Artaud et Sylvano Bussotti	54
Conclusions.....	64
Bibliographie	67

Introduction

La musique, c'est du bruit qui pense.
Victor Hugo

La création artistique, souvent vue comme un parcours du chaos à l'ordre divin, célèbre la maîtrise de la matière brute. À la recherche des lumières et de la vérité, la civilisation occidentale a historiquement classé tout ce qu'elle englobe dans des catégorisations binaires. Ses définitions du progrès dépend également d'une compréhension de ce dont elle se détache ; le raffinement se distingue par une reconnaissance de la crudité, l'élégance par la grossièreté, la finesse par la rugosité. C'est pourquoi Hugo, en tant que produit de cette métaphysique, définit la musique par son composant le plus bas : le bruit. En qualifiant cet art par un terme inférieur, le raisonnement d'Hugo suggère que la musique est devenue ce qu'elle est grâce à nos efforts d'investissement et de dressage. Pendant qu'il se développe en fournissant des preuves de ses exploits artistiques, ce trajet d'éclaircissement est néanmoins entaché de contre-mesures séditieuses. Que faire étant donné que le terme inférieur, le « bruit », est devenu si « pensé » et cultivé qu'il dépasse son terme supérieur ? Dans la musique du vingtième siècle, cette progression s'avance et se concrétise d'une manière évidente (c'est-à-dire discordante) avec l'atonalité et la dissolution des structures classiques. Cependant, on pourrait également considérer des traces analogues précédentes et plus subtiles dans un des autres arts : la littérature.

La discipline de la littérature, dans une perspective conventionnelle, est déjà une action accessoire ; selon les philosophes des Lumières (notamment Rousseau), l'écriture dépend absolument de la langue parlée. Les classicistes ont cru en « l'Honnête homme »¹ et voulu, par les moyens littéraires, reconstituer ses pensées en mots. À cet égard, l'écriture ne peut que suivre la trace d'une réalité plus noble et reste auxiliaire. Dans un commentaire didactique (et satirique)

¹ Voir *L'Honnête Homme* (1630) par Nicolas Faret.

sur l'acte d'écrire, Nicolas Boileau démontre la manière dont l'expression écrite doit prendre la suite de la pensée et la parole :

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.²

Selon les classicistes, l'écriture (« l'expression ») suit la pensée. Dans ces vers, Boileau déclare que le génie de l'esprit ne peut se manifester qu'en parallèle avec le « respect pour un art noble ».³ Bien que Boileau reconnaisse l'écriture comme étant un « art noble », cette écriture n'est qu'un moyen de faciliter la pensée, de « s'énonce[r] clairement ». De même, en recherchant la maîtrise de l'expression dans les arts, le classicisme a essayé de dompter la langue dans laquelle cet Honnête homme demeure. Réprimée par ces conventions et asservie à la pensée, l'écriture reste dans cet état servile jusqu'aux innovations des artistes qui l'ont libérée.

Cette analyse discutera les déchaînements bruyants de la parole dans la littérature (particulièrement selon la tradition française des belles-lettres). La question du bruit est immensément importante, car selon le modèle classique, sa présence—et elle est clairement avérée, comme on verra—constitue un double scandale. La matière cultivée des formes littéraires se trouve contrainte d'abriter un non-sens, ce qui empêche la représentation juste de la pensée. En retraçant les diverses divergences du système littéraire approuvé, on verra les façons dont ce bruit distancie tout l'usage officiel pour accomplir d'autres objectifs en plus de la communication claire. Grâce aux différents modèles théoriques du poststructuralisme (Derrida, Barthes, Deleuze) et s'inspirant des exemples musicaux parallèles, les analyses qui suivent mettront en question l'invasion du bruit dans la tradition de la littérature française de l'avant-

² Nicolas Boileau, « Chant I », http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/nicolas_boileau/il_est_certains_esprits.html.

³ Marcel Hervier, *L'« Art poétique de Boileau » : étude et analyse* (Paris : Éditions Mellottée, 1949), 129.

garde. En commençant avec un modèle d'un bruit figuratif, on va remettre en cause le rapport supposé être sacré entre destinataire et destinataire dans la littérature pour mieux contester un système de communication binaire. Ma définition du bruit sera influencée en partie par la pensée de Régis Debray, fondée sur la notion que les disruptions de la signification n'ont pas besoin d'être récupérées et peuvent exister dans les marges, dans la zone floue (arbitraire) entre signifié/signifiant. En gros, ce « bruit » constitue de petites pertes dans l'appareil du système de signes. Plutôt qu'un travail prescriptif de sauvetage où le message/signe doit être rattrapé et réinsérer dans un langage pratique, cette analyse servira d'un travail de déchiffrement et de dévoilement.

L'approche qu'on va prendre pour « décoder » ce bruit s'accomplira dans un contexte fortement intermédiaire. Cette analyse liera plusieurs perturbations du système signifiant dans le langage poétique français à plusieurs analogues musicaux. Tout d'abord, on examinera les lieux esthétiques suscitées par l'Ennui de Baudelaire qui posent les fondements d'un bruit viscéral du langage poétique. En second lieu, l'œuvre de Lautréamont sera considérée comme une des premières tentatives de manifester ce bruit autant que possible sans abandonner l'intégrité du signe linguistique. Ensuite, un retour à la matière fondamentale du texte mènera aux analyses concrètes du bruit ostentatoire dans l'œuvre d'Henri Michaux et d'Antonin Artaud. Le choc idéologique qui s'ensuit s'est inspiré de l'interface sonore partagée entre les deux domaines et va dévoiler d'autres démesures expressives, ou le « bruit » poétique. Cette discussion démontrera les manières dont tout l'éventail du langage, même le non-sens improductif qui résiste à tout usage compréhensible, peut se classer comme « art ».

1. Une surcharge dans la transmission : Explications théoriques d'un bruit figuratif

Se lancer à la poursuite d'un bruit collectif dans la littérature française constituerait une recherche vaste et impossible. Donc, avant d'établir des liens plus concentrés et focalisés entre le bruit poétique et ses reflets dans le « bruit musical », on va préciser notre propre définition du bruit. Dans une perspective extrêmement simple (qu'on va bientôt élaborer), le bruit peut constituer une perte radicale de sens dans le système de signes linguistiques.

Tout d'abord, une compréhension des conditions propres de ce système nous sera utile pour comprendre l'effondrement inévitable de ces mêmes conditions. Depuis son fondement en 1653, l'Académie française institutionnalise la langue française pour la garder « pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences. »⁴ Cet objectif a servi de reflet de la puissance de l'État, pour que « les sciences et les arts y fleurissent et que les lettres y fussent en honneur aussi bien que les armes »⁵. Même les temps grammaticaux dans cette dernière phrase (*fleurissent* et *fussent*, subjonctif de l'imparfait) renforcent la légitimité de l'institution. S'établissant d'une façon tautologique, l'axiome exprime linguistiquement son autorité ; ces verbes formels sont rédigés autour de la crédibilité (de l'État) dont ils parlent. Au moyen de son monopole de la publication des œuvres littéraires pendant des siècles, la langue de la cour est progressivement devenue la langue de la diplomatie internationale ; le pouvoir du Roi s'est insidieusement glissé dans toutes les communications officielles. De ce point de vue, la langue s'est transformée en outil ultime de régulation et de culture, un cadre d'expression domestiquée ou même une cage dorée dans laquelle toute pensée est censée demeurer. La langue de Versailles a autorisé (et

⁴ Mission essentielle de l'Académie française, « Article 24 », *Statuts et règlements*, 19. http://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts_af.pdf

⁵ Citation de « Lettres patentes pour l'établissement de l'Académie française » (Paris, janvier 1635, registrées au Parlement le 10 juin 1537), *Statuts et règlements*, 7. http://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts_af.pdf

censuré) tant d'œuvres d'art au moyen de sa diffusion, mais elle a aussi construit une palissade de compréhension étroite autour d'elle-même :

...l'éclat de la Cour sous le « grand Roi » donne à ceux qui la contemplant une sorte d'éblouissement qui rend leurs yeux à peu près incapables d'apercevoir les réalités, assez misérables, du reste du royaume. On parlait si bien à Versailles qu'il semble qu'on ait dû parler ainsi partout, et nous oublions qu'il fallait un interprète à Marseille, ou que Racine en voyage était incapable de se faire apporter un vase de nuit.⁶

Une mesure de déconnexion ridicule surgit entre la personnalité de Racine—un des maîtres du langage théâtral classique—et son besoin inassouvi de cet objet purement banal. De plus, ce vase rappelle la plus basse fonction biologique, ce qui se moque du rôle peaufiné du logos académique. En cela, la langue française, l'« arme »⁷ raffinée de ses sciences/arts, est minée dans son propre royaume. À part la considération de la propagation et standardisation finale de la langue en France, la collision entre Racine et le vase de nuit qui lui manque sert d'exemple idéal où cet outil de l'Académie française—cultivé et purifié sous le regard monomaniacal de quarante membres depuis longtemps—dérape pendant un tout petit instant. Paradoxalement, une conception de la langue française qui adhère seulement aux notions de « l'utilité », même dans le cadre des arts/sciences, a échoué dans son application.

Donc, la langue française ne tient pas seulement à la communication claire, ni à son aptitude à l'usage correct tellement loué par l'Académie française : « [La langue française est un des] instruments de la vertu... Nous n'avons plus qu'à ajouter les choses agréables aux nécessaires et l'ornement à l'utilité ».⁸ Ce qui est essentiel et révélateur dans cette citation n'est pas la mention de la langue française comme « instrument de la vertu », mais le lapsus suivant qui fait gonfler un espace esthétique pour « les choses agréables » et pour « l'ornement ». D'où

⁶ Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900 : Tome VII, La propagation du français en France jusqu'à la fin de l'ancien régime* (Paris : Librairie Armand Colin, 1926), 1, consulté le 28 Mars 2014, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5839163d/f12.image>.

⁷ Citation de l'Académie française, p. 4

⁸ Citation de « Lettres patentes pour l'établissement de l'Académie française » (Paris, janvier 1635, registrées au Parlement le 10 juin 1537), *Statuts et règlements*, 7. http://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts_af.pdf

viennent la littérature, et surtout, la poésie qui se fonde sur la notion de l'excès (ce qui est « ajout[é] », tout ce qui déborde). L'art littéraire rompt avec « l'utilité » et en est indépendant ; une telle admission affirme qu'elle ne doit pas être strictement utile.

À la suite de l'ascendance illustre de la langue française « utile » et immuable, on observe certains individus créatifs qui refusent d'en être héritiers sans y renoncer complètement. Le mouvement positiviste et ses retombées linguistiques / artistiques ont entraîné dans son sillage une certaine mesure d'indignation de plusieurs générations d'intellectuels et d'artistes. Par exemple, même Victor Hugo, enfoncé dans le mouvement romantique, résiste à l'expression figée et idéalisée. Dans sa préface à *Cromwell* (1827), il constate que « La langue française n'est point fixée et ne sera point fixée », comme pour proclamer son évolution inévitable.⁹ Notre modèle de bruit esthétique nouera un dialogue avec cette tendance de la littérature française à résister à l'utilité des formes fixes. Dans des termes généraux linguistiques, ces formes fixes sont les liens vénérés entre le signifié/le signifiant, en tant que signe. *Le Cours de linguistique générale* de Saussure a déjà démontré la nature arbitraire et immotivée entre le signifié/le signifiant. Les fondements de ce bruit figuratif sont déjà mis en place :

L'arbitraire est à l'origine du caractère oppositif des entités signifiantes et signifiées : celles-ci, n'ayant pas une base absolue, sont ce qu'elles sont parce qu'elles sont délimitées par les autres entités avec lesquelles elles coexistent.¹⁰

Notre définition du bruit se nourrira indirectement de cette nature arbitraire du signe car en fait, elle va l'élargir et la faire exploser. Comme on verra, le bruit littéraire-poétique proposé doit sortir de toute dialectique située dans « la langue [française] fixe ». Le langage poétique de Michaux / d'Artaud ne peut pas être « délimit[é] par les autres entités avec lesquelles [il coexiste] » ; ce langage ne concerne plus des référents, des piliers de l'expression écrite standard.

⁹ Victor Hugo, *Cromwell* dans *Volume 1 of Œuvres complètes de Victor Hugo* (Paris : J. Hetzel, 1880), 35.

¹⁰ Tullio de Muro, Introduction à *Cours de linguistique générale* par Ferdinand Saussure (Paris : Édition Payots et Rivage, 1967), ix.

De plus en plus, on va regarder Michaux et Artaud arriver à échapper au système de référence dans lequel la pensée de Saussure a dû demeurer. À certains égards, les enjeux du bruit dans cette poésie d'avant-garde ont recherché un écrasement radical de tout rapport motivé. Au fond, je propose que le bruit dans la littérature, plutôt qu'un rapport arbitraire entre le signifié et le signifiant, recherche un rapport arbitraire absolu entre destinataire et destinataire.

Mais un signal, par lui-même, n'a pas de signification. Il ne devient signe que par et pour un récepteur... La « chose à communiquer » n'existe pas antérieurement et indépendamment de celui à qui elle est communiquée. Émetteur et récepteur sont modifiés de l'intérieur par le message qu'ils échangent, et le message lui-même est modifié par sa circulation.¹¹

Debray suggère que le contenu d'une transmission ne prend pas de véritable sens sans un moyen fiable d'encryptage. Autrement dit, dès que le message quitte son émetteur, aucun degré d'information ne subsiste sans l'engagement du récepteur. Un modèle envisageable serait un modem électronique ou un serveur de l'informatique, là où des séries de chiffres passent en état de code binaire (01001011, etc). Cet exemple électronique convient admirablement au modèle de Debray. Cependant, puisque la médiologie de Debray s'occupe de l'échange intermédiaire d'information, ses applications peuvent également s'étendre aux autres sphères de « communication » (ou plutôt, transmission). Pour nous, cet échange aura lieu entre les médias du texte et ses parallèles musicaux. Entre ces deux pourvoyeurs, le signal et son signe risquent de disparaître en bruit blanc, dans les limbes de la littérature. Sans l'intervention de l'émetteur/le récepteur (l'engagement du poète/lecteur), le signal n'est plus le signal ; le bruit de la transmission devient la matière de base de laquelle on distingue des signes.

Notamment, l'œuvre de Michaux et Artaud n'essaient pas de récupérer un message gravé dans le marbre ni « la langue fixe ». C'est pourquoi le rapport entre le destinataire et le destinataire (entre ces deux pôles d'émetteur/de récepteur) est arbitraire ; ils sont « modifiés de l'intérieur par le message qu'ils échangent, et le message lui-même est modifié par sa

¹¹ Régis Debray, *Manifestes médiologiques* (Paris : Éditions Gallimard, 1994), 61-62.

circulation ». La mutabilité du signe—au cas où il est partiellement distinguable du bruit de la transmission—fournit un *telos* vers un nouveau degré de liberté interprétative. En traitant du bruit de la transmission, nous sommes confrontés à un non-sens qui refuse une lecture facile et qui essaie de nous écraser dans sa transmission. À cet égard, nos analyses du bruit se trouveront toujours face à une résistance textuelle qui est : éclatante chez Baudelaire, assourdissante chez Lautréamont, pesante et volumineuse chez Michaux, et corporellement violente chez Artaud. En dépit de ces défis, un tel modèle de bruit comme absence radicale du signal—maintenant réorienté entre les pôles du langage poétique et la musique—va reconsidérer et puis « ré-humaniser » le rôle bruit dans la littérature. On hésite à désigner le bruit comme une fonction humaniste (car il est souvent sauvage et destructif, comme on verra). En même temps, en ne s’occupant plus de l’utilité du langage, ce bruit de la transmission effectue une rupture paradigmatique. En résumé, le bruit force un retour drastique (et presque corporel, humain) à la matière du langage lui-même en mettant en état de perte, en faisant vaciller¹² notre assurance de la langue écrite des belles-lettres.

2. « Là où le verbe s’arrête » : De l’énoncé à l’énonciation

Avant que de nous précipiter dans une discussion des déviances de la norme littéraire au vingtième siècle, on va revenir en arrière vers un poète qui a initialement posé les jalons d’une poétique du bruit. En réagissant contre la fonction régulée du langage poétique, la première grande voix à protester ouvertement contre le réalisme et le « positivisme »¹³ de son siècle a été celle de Charles Baudelaire. Si l’appellation *positivisme* « se réclame de la seule connaissance

¹² Voir la citation de Barthes, cité à p. 38

¹³ Ce mot, revoyant souvent aux doctrines d’August de Comte dans son *Cours de philosophie positive, le Catéchisme positiviste* (1852), peut aussi être compris au sens plus large du terme. Kieran Egan indique qu’il existe depuis Platon un argument entre la poésie et la philosophie, qui a conséquemment « resurgi » dans la modernité entre les sciences et les humanités. Kieran Egan, *The Educated Mind : How Cognitive Tools Shape Our Understanding* (Chicago : University of Chicago Press, 2007), 115-116.

des faits, de l'expérience scientifique, [...] et] affirme que la pensée ne peut atteindre que des relations et des lois (et non les choses en soi) »¹⁴, c'était Baudelaire qui a cherché à rétablir la poésie comme la chose en soit la plus essentielle. Dans son *Notice sur Edgar Poe*, Baudelaire constate que « La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale : elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même ». Le poète aspire donc à un certain mysticisme de l'art selon cet esthétique (plutôt qu'un réalisme de l'art). Écrivain du mal, Baudelaire a insidieusement déchainé le monstre de l'Ennui dans sa littérature et a fait « éclater »¹⁵ l'énoncé poétique, *sans* transgresser les standards de la forme classique. En considérant uniquement les détails minutieux des vers, il est généralement reconnu que ce poète n'a pas rompu avec la versification traditionnelle. Toutefois, je ne serais pas complètement d'accord avec Killick lorsqu'elle proclame que Baudelaire a cherché à garder « l'unicité de l'idée et de la forme ».¹⁶ Plutôt on va constater que l'entrée subtile du bruit dans la poésie baudelairienne a suscité un passage à l'acte, de l'énoncé à l'énonciation, dont les effets se répercutent à travers l'esthétique des générations littéraires à suivre. Son œuvre, dont la notion la plus célébrée est celle de l'Ennui, adopte une philosophie du luxe (au lieu d'une philosophie de productivité). Ce qui est essentiel n'est pas seulement cet Ennui pesant, mais les actes qu'il provoque :

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
 Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
 Il ferait volontiers de la terre un débris
 Et dans un bâillement avalerait le monde

C'est l'Ennui !--L'œil chargé d'un pleur involontaire,

¹⁴ *Grand Robert de la langue française* : gr.bvdep.com

¹⁵ On discutera de cet éclatement dans les pages suivantes.

¹⁶ Rachel Killick, "Baudelaire's versification: conservative or radical?" dans *The Cambridge Companion to Baudelaire*, éd. Rosemary Lloyd (Cambridge : Cambridge University Press, 2005), 51-52. Ma traduction.
 « Baudelaire's ideal... is a poetry where the form does not draw attention to itself either by its patent carelessness or by its self-advertising virtuosity. Rather, the poet must be the guardian of unicity of idea and form, exploring the fundamental rhythms of the human psyche through the rhythms of language as refined through the poetic structures of line and stanza. »

Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
-- Hypocrite lecteur, -- mon semblable, -- mon frère !¹⁷

Il n'est pas sans conséquence que Baudelaire préface son recueil de poésies le plus reconnu (et le plus infâme), *Les Fleurs du mal* (1857), en nommant ce « monstre délicat ». Cette force destructive rôde parmi les âmes des hommes et hante le langage de Baudelaire—ce qui est toujours labyrinthique, ayant plusieurs dimensions phoniques et sémantiques à considérer. Par exemple, Baudelaire semble se moquer de la logique probe des positivistes, tout en la détruisant. Cet Ennui tellement sournois « ne pousse ni grands gestes ni grands cris » arrive quand même à « avaler[er] le monde » et d'en faire « un débris ». Si l'Ennui n'exerce aucune force démontrable, de telles suites seraient irréalisables. En d'autres termes, le poète établit un précédent qui aurait pu former la base d'un syllogisme cohérent, mais il la brise sur-le-champ. Ce bouleversement du motif est imité dans un des petits effets sonores où Baudelaire établit un schéma expressément pour le miner :

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
[plu] [plu] [plu∪z]

L'Ennui provoque un accroc dans la texture du vers, un désaccord qui perturbe la logique paisible et le raisonnement net de la pensée réaliste. D'une manière simple, ce motif frise les limites de l'énoncé traditionnel. *Presque* un passage à l'acte, on aborde timidement une tentative à l'énonciation ; on avance de *plus* en *plus* en *plu*[z] avant de retirer. Ingénuement effectué, ce genre de hoquet imperceptible est seulement un des couches dans le projet de Baudelaire ; il persiste à les démontrer encore plus avec d'autres traits phoniques. Dans cette strophe pénultième (commençant avec « Il en est... »), Baudelaire adhère aux rimes riches de forme embrassées (A-B-B-A), comme pour insister sur la belle cohérence et l'ordre classique des sons

¹⁷ Charles Baudelaire, "Au lecteur" dans *Les Fleurs Du Mal*, Project Gutenberg, EBook #6099.

finaux de chaque vers. En même temps, la rime la plus riche (entre *immonde* et *monde* : consonne, syllabe, consonne) encadrant toute la strophe sonne faux ; sa rime est sournoise, car elle constitue une duplication dérisoire. À cet égard, Baudelaire nuance un effet frauduleux dans une structure qui serait autrement classique et immaculée ; le langage poétique suscite un certain malaise chez le lecteur, un retentissement inouï, mais néanmoins fortement impliqué. Il n'est pas sans conséquence que cette technique déroutante conduise à l'énonciation sinistre de l'Ennui au début de la strophe suivante (« C'est l'Ennui ! »). Par ailleurs, l'Ennui est le sujet dont Pascal discute en 1669 dans ses écritures sur le *Divertissement* :

Ce n'est pas cet usage mol et paisible et qui nous laisse penser à notre malheureuse condition (...) mais c'est le tracas qui nous détourne d'y penser et nous divertir.

.....

Raison pourquoi on aime la chasse mieux que la prise.

.....

De la vient que les hommes aiment tant le bruit et le remuement.¹⁸

Dans l'étendue du corpus de la littérature française, Baudelaire est un des premiers à épouser ouvertement ce « tracas » dans les détails de son langage poétique. En s'inspirant de l'Ennui, il initie le dévoilement d'un « bâillement »¹⁹ inquiétant et sonore dans la poésie, un espace métaphysique où la cohérence d'un usage « mol et paisible » ne soulagera pas les malheurs de l'Ennui. Le champ lexical du gouffre/abîme/abysses²⁰ qui obsède l'œuvre de Baudelaire s'ouvre pour signaler cet aspect de l'interminable et l'incurable ; pour plusieurs de ses sujets poétiques, c'est bien la « chasse » qui les occupe, plutôt que la prise. Par exemple, la soif amoureuse jamais inassouvie des lesbiennes—l'Ennui de l'amour traditionnel—dans les « Femmes damnées » les pousse aux frontières brutes d'un orage cruel :

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.
Ombres folles, courez au but de vos désirs;

¹⁸ Blaise Pascal, *Divertissement* n° 4/7, édition électronique © www.penseesdepascal.fr, Laf. 136, Sel. 168.

¹⁹ Dans « Au Lecteur », p. 7

²⁰ Dans ce poème à suivre, « Femmes damnées – À la pâle clarté », on rencontre de nombreuses références : *abîme béant, profond comme le vide / [s]'anéantir dans [la] gorge profonde / Descendez le chemin de l'enfer / Plongez au plus profond du gouffre / cavernes.*

Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage,
Et votre châtement naîtra de vos plaisirs.²¹

Au moyen de cette condamnation, le poète célèbre (quasi-sadiquement) le sort irrésolu des femmes, leur « divertissement » infini en enfer. Notez que leur état misérable dans ce « bâillement » de l'abysse n'ont pas d'effet bâillonnant : elles sont accompagnées d'un « bruit d'orage ». Puisque « Au lecteur » établit que l'Ennui « ne pousse ni grands gestes ni grands cris », il serait logique de voir une contradiction dans ces effets. Cependant, l'univers baudelairien se nourrit de ces variétés de ces contradictions. Les conséquences de la liaison lesbienne suscitent un bruit existentiel, tandis qu'un amour « productif » des relations hétérosexuelles s'alignerait par une vision du monde plus harmonieuse. Donc, l'Ennui est une force latente et silencieuse qui peut—et même est censée—provoquer une cacophonie de grands gestes et grands cris. Les suites ne sont pas du tout complètement silencieuses (car elles se révèlent dans la matière du langage, selon l'analyse fournie ci-dessous), mais elles ne resteront plus figuratives, comme on verra.

Ce penchant vers le bruit commence à se concrétiser notamment dans les poèmes en prose de Baudelaire, surtout dans le recueil *Le Spleen de Paris*. Ce genre hybride possède une certaine gratuité, « c'est-à-dire ne visant pas à raconter une histoire ni à transmettre une information, mais recherchant un effet poétique ».²² La valeur intrinsèque de la poésie se débarrasse encore une fois de toute charge d'utilité ; chez Baudelaire, elle essaie de se transformer en prose sans gagner un rôle de narration ou de documentation. Cette mesure de gratuité se reflète parfaitement dans l'(anti)morale de *Le mauvais vitrier*, là où tout aspect didactique est perdu dans l'ambiguïté d'une histoire quasi-allégorique qui ne communique

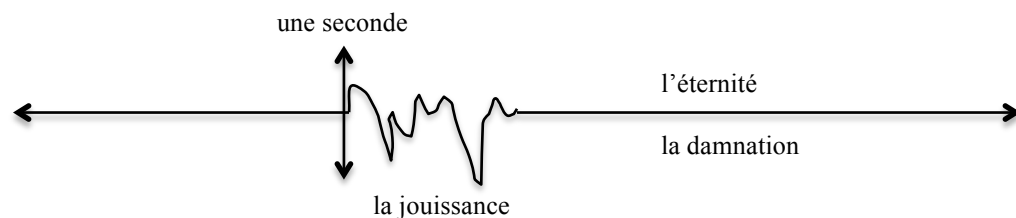
²¹ Charles Baudelaire, « Femmes damnées – À la pâle clarté » dans *Les Fleurs Du Mal*, Project Gutenberg, EBook #6099.

²² Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris : Nizet, 1959).

aucune moralité. Après avoir été frappé par « une si folle énergie » et avoir été poussé à commettre son escroquerie malicieuse, le narrateur admet :

Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ?²³

Ce poème immoraliste nous invite à parler de la morale, car il contient dans cette petite épigramme un vocabulaire de valeur marqué : « on peut souvent [] payer cher » pour de telles plaisanteries malicieuses. Toutefois, Baudelaire enlève encore le sens rationnel de l'équation ; il nous présente la situation du jeu, fait avancer sa pièce du jeu, reconnaît les suites et les conséquences logiques, puis bouleverse tout l'échiquier avec sa dernière phrase, trahissant le fait qu'il adhère pendant tout ce temps à d'autres règles du jeu. Comme dans l'autre motif qui était ostensiblement stable ([plu...plu...]) mais ne le reste plus ([plu↘z]), le calcul de la morale constitue l'absence profonde d'un tel calcul. Baudelaire méprise toute association logique de la tradition judéo-chrétienne lorsqu'il dévalue *l'éternité de la damnation* en faveur d'*une seconde de jouissance*. À travers ces deux paires d'entités, son acte destructif suscite une rupture dans le tissu de la moralité occidentale :



Le narrateur se contente d'un seul moment de désordre, risquant à sa place une condamnation infinie. Dans la perspective traditionnelle de l'église, il faut souffrir pendant toute la vie pour gagner le salut éternel.²⁴ Cependant, Baudelaire détourne cette formule : en rejetant la voie droite et la tension étroite d'une conditionnalité horizontale, il préfère l'instantanéité intense

²³ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (Paris : Librairie Générale française, 2003), 82.

²⁴ « Or, tous ceux qui veulent vivre pieusement en Jésus Christ seront persécutés », 2 Timothée 3.12, Version Louis Segond, 1910.

et l'excès d'un « bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre ». ²⁵ Ce « palais de cristal », pur et intact, est rien de moins que la langue française institutionnalisée ; c'est le vacarme de sa destruction qui constitue le vrai moment de transgression et de jouissance. Rompre avec de belles constructions (telles que la « fragile marchandise » du vitrier) représente aussi l'explosion des constructions de la langue française. ²⁶ La bonne grammaire, la syntaxe correcte, le vocabulaire approuvé, la phonologie fixe, la morphologie régulée : ce sont autant de moyens d'encadrement à l'angle droit qui dictent la capacité de dire, (d)écrire, voir, exprimer le monde. L'effondrement de ces belles constructions, comme celui des vitres, provoque la fragmentation et la multiplication des frontières nettes ; la fracturation de la fonction de rectitude du langage, de ce véhicule parfait, fait voler en éclat la poésie.

Le langage utilitaire de l'Académie française, ouvragé et réglé avec précision pendant tant d'années, est en réalité un « véhicule » à deux sens. D'abord, comme outil de l'État, ce genre de langage sert d'agent de sa propre utilité avec un « cri perçant, discordant, [qui] monta... à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. » ²⁷ La voix du vitrier est bien discordante et perturbatrice, mais elle s'exhibe pragmatiquement pour promouvoir ses biens. En second lieu, les vitres (et l'expression linguistique construite qu'ils représentent dans cette antimorale) constituent aussi un « véhicule » au sens plus fondamental. Tournant en dérision la « pauvre fortune ambulatoire » (qui voyage, allégorie de langue française profitable et durable à travers l'histoire), le narrateur contrarie les biens du vitrier. ²⁸ Au moment où ce trajet horizontal de son progrès est perturbé par la chute verticale du pot de fleurs, Baudelaire remet en question l'intrusion de la logique réaliste dans l'art littéraire. Il est ironique qu'un microcosme de vie

²⁵ *Le Spleen de Paris*, 82.

²⁶ *Ibid*, 82.

²⁷ *Ibid*, 81.

²⁸ *Ibid*, 81.

devienne une arme nuisible contre la langue française authentique (qui, en tant qu'« arme », suppose la défense de la grande vitalité des arts et des sciences. Il est également ironique que ce pot de fleurs, un objet de kitsch si prosaïque, assaille les vitres fines. Dans cet étrange bouleversement, l'objet malicieusement jeté dans le feu de l'instant détruit l'objet artisanal, aiguisé et confectionné pendant les longues heures du jour de travail. Avec cette rupture violente, le narrateur fait balbutier l'éloquence de la langue fabriquée. Dans une autre perspective, il suscite une éruption brutale sous la forme d'ondes sonores.²⁹

En somme, Baudelaire s'attaque à une figure du travail et, métaphoriquement, utilise la matière de la langue pour attaquer sa productivité. Le poète refuse de maintenir les usages de la communication pragmatique ; sa littérature n'a plus le seul objectif de rendre « la vie en beau » et essaie d'éviter toute application sincèrement productive.³⁰ Ce poème en prose aspire maintenant à

aller au-delà du langage, et il se sert du langage ; briser la forme, et il crée des formes ; échapper à la littérature, et le voilà devenu un genre littéraire catalogué. C'est cette contradiction interne, cette antinomie essentielle qui lui donne le caractère d'un art icarien, tendu vers un impossible dépassement de soi-même.³¹

En dépit des intentions ultimement inachevées du genre, cette description saisit la façon dont la poésie luxueuse de Baudelaire joue aux bords précaires entre le plaisir de création et la destruction. Cette poésie possède bel et bien un aspect « icarien » qui la contrecarre pour toujours. En tant que « genre », ses objectifs sont déjà déçus ; comme des papillons fragiles, ses ambitions nobles volent trop près du feu séduisant de l'anarchie. De la même manière que le narrateur a fracassé les vitres à quatre côtés, le poème en prose veut faire éclater les dimensions régulières de l'énoncé. En brisant ces forces régulatrices, le poème en prose aspire à exp(loser), à mettre en jeu d'autres angles de considération, à « créer d'autres formes ». Le vacarme décrit des

²⁹ La figure à page 15 imite ces formes d'onde.

³⁰ *Le Spleen de Paris*, 81.

³¹ Bernard, 13.

biens brisés du vitrier est évidemment une métaphore textuelle du bruit, mais je suggère que le renversement esthétique de Baudelaire s'étend au-delà d'une simple représentation situationnelle. Ce qui constitue le vrai bruit figuratif de Baudelaire, c'est l'aspiration vers une fragmentation du genre dont le luxe provoque un débordement du langage strictement utilitaire.

Cependant, cet objectif reste parfaitement entravé, car la destruction des quatre angles de chaque vitre produit *a priori* encore plus d'angles brisés et *encore plus* de plans à briser. Ce jeu d'*anéantissement* absolu est toujours déjoué. Poussées par « rien, par caprice, par désœuvrement », les motivations de Baudelaire se fondent sur l'idéal du *nihil*, le néant. Il est donc extrêmement paradoxal que, en agressant les aspects productifs du véhicule littéraire, le poète provoque une moquerie amplificatrice de sa propre matière artistique : la langue française. En s'attachant au « désœuvrement » radical³², cette « grande action d'éclat » de Baudelaire contre le vitrier incite quand même la multiplication (sinon la production) d'autres discours et de nouvelles branches poétiques. Après avoir taillé la langue française en pièces, Baudelaire laisse la porte ouverte aux autres innovations de ses descendants ; il y a bien une métaphore du bruit destructif dans ce poème en prose pour nous démontrer ce que la poésie (l'art) fait à la langue.

Jusqu'à ce point, notre simple définition du bruit est ce qui se trouve entre deux pôles de média. Comme le dirait Debray, ce bruit consiste dans une transmission écrasante (et il serait inutile d'y chercher un signal, car avant l'intervention du récepteur, toute la crudité de cette transmission est le signal même). Chez Baudelaire, l'application d'un tel modèle est problématique ; son œuvre n'est pas sortie du système de signification classique et donc

³² Sens traditionnel: oisiveté. Sens littéral et étymologique : le « non-œuvre », ou même « contre l'œuvre » selon son préfixe *dé* qui signifie un effet de privation. Le terme « œuvre » lui-même a initialement apparu en 1250 en forme des mots *uevre*, *œvre*, *ovre*, au XII^e; lat. *opera* (n.); *opera* en latin vient de *operor* (v.), ce qui veut dire 1. « se consacrer/se vouer », 2. « travailler (dur)/peiner », 3. « accomplir/servir ». Donc, ce *désœuvrement* dont Baudelaire parle s'agit d'être essentiellement opposé au dévouement, au travail, et aux accomplissements. *Le Grand Robert de la langue française* (<http://gr.bvdep.com.ezp1.lib.umn.edu/>), *Latdict* (<http://www.latin-dictionary.net/>).

s'intéresse encore, par nécessité, au signe linguistique. En dépit de cet accroc, les enjeux du bruit baudelairien s'alignent quand même sur le modèle de Debray en considérant la motivation de ces mêmes enjeux à échapper à l'énoncé. La poésie de Baudelaire est souvent perçue comme précurseur de la modernité, mais au-delà de toute perspective chronologique, son œuvre nous est importante parce qu'elle a préparé le terrain des avant gardes. Cette poésie, comme on a vu, ne se satisfait plus d'énoncer ou de décrire le bruit et plutôt cherche à le reconstituer dans ses énonciations. Bien que la versification baudelairienne ne rejette pas la tradition, on a observé des éléments légèrement percussifs et rythmiques ([plu, plu, pluz], ainsi que des petites dissonances dissimulées dans la forme classique (la tricherie de la rime entre *monde/immonde* en tant que « duplication dérisoire », cité ci-dessus p. 13).

En dehors des poèmes en vers, il y a d'autres exemples des tentatives vers l'énonciation de bruit chez Baudelaire. En fait, *Laquelle est la vraie ?* nous démontre des énoncés descriptifs d'un bruit : le craquement du pied à travers le couvercle du sépulcre, un cri interne de mortification et de rage d'y rester pour l'éternité. Notamment, ce poème en prose laisse manifester aussi de petites énonciations percussives (« C'est moi-même qui l'ai enterrée... C'est moi qui l'ai enterrée », « 'C'est moi, la vraie Bénédicte, c'est moi, une fameuse canaille !' » « 'Non ! Non ! Non !' », , ...).³³ Ce sont des anaphores, au sens poétique, mais elles préfigurent le moment de « frapp[er] si violement la terre du pied » comme pour passer indirectement à l'acte. Comme on verra, le vingtième siècle va accomplir ce but. À l'autre extrême de la lignée française, Beckett semble s'intéresser aussi à cette rupture entre l'énoncé et l'énonciation, à cette juxtaposition entre la matière raffinée de la langue et le désaccord qu'elle articule néanmoins. Dans cet extrait, Beckett assimile l'anecdote de la rencontre entre Racine et le vase de nuit insaisissable par la langue de la Cour :

³³ *Le Spleen de Paris*, 180-81.

Donnez un vase de nuit, dis-je. J'ai beaucoup aimé, enfin assez aimé, pendant assez longtemps, les mots vase de nuit, ils me faisaient penser à Racine, ou à Baudelaire, je ne sais plus lequel, aux deux peut-être, oui, je regrette, j'avais de la lecture, et par eux j'arrivais là où le verbe s'arrête, on dirait du Dante. Mais elle n'avait pas de vase de nuit.³⁴

Les allusions (à Baudelaire, à Racine, au vase de nuit) restent étrangement pertinentes à l'itinéraire littéraire baudelairien qu'on vient de retracer. Dans l'espace de cet extrait, l'éclat du palais de cristal (Baudelaire) s'aligne d'une façon rétrospective avec « l'éclat³⁵ [de la langue de la] Cour » cité dans l'anecdote de Racine et le vase de nuit. Mais ces deux « éclats » auxquels Beckett fait référence ne sont que des énoncés ; il continue pour désigner l'objectif d'arriver « là où le verbe s'arrête ». Beckett veut insinuer que l'excès luxueux de Baudelaire (« J'ai beaucoup aimé ») en contraste avec l'état privé de Racine (« Donnez-moi un vase de nuit ») ont inspiré cette recherche d'un au-delà du verbe. Il est évident que Beckett joue avec deux images principales. Premièrement, on perçoit un instrument lié au besoin (le vase). Deuxièmement, il y a la situation amoureuse qui sous-tend tout l'extrait (et absorbe tout le livre, intitulé *Premier amour*). Cette toile de fond signifie, contrairement au vase de nuit, un excès qui déborde ainsi qu'une insinuation de la jouissance. (Le signifiant « jouissance »³⁶ peut être compris de deux manières différentes : celui d'un plaisir extrême, et celui de l'orgasme.)³⁷

Pourquoi toute cette digression vers l'esthétique de Beckett après notre discussion du bruit chez Baudelaire ? Parce que le langage de Beckett semble incarner « là où le verbe s'arrête », tout en illustrant le rejet de l'énoncé en faveur de l'énonciation. Comme Baudelaire, Beckett préfère l'engagement de l'énonciation (l'acte) à l'énoncé désengagé et éteint (un

³⁴ Samuel Beckett, *Premier amour* (Paris : Les Éditions de minuit, 1970), 44.

³⁵ Après avoir examiné *Le mauvais vitrier*, un tel « éclat » rappelle forcément non seulement au rayonnement de la Cour, mais à son explosion et sa fragmentation ultime, mise en jeu par Baudelaire.

³⁶ Les deux conviennent dans cet extrait, et on discutera de cette même multiplicité de signification à propos de Barthes et *Le Plaisir du texte*, p. 33

³⁷ Pour pousser plus avant les correspondances dans l'extrait, il faut admettre que le vase fait penser au pot de fleurs lancé dans *Le mauvais vitrier*, car il aussi s'agit également d'un objet rudimentaire. Dans ce contexte enjambé, chacun contient des éléments constructifs, naturels, et régulés (un microcosme des fleurs, la semence qui engendre la vie) en même temps qu'il possède un côté de déchets (la merde qui sert de fertilisant, l'excrément et le sperme).

substantif—qui, selon sa formation grammaticale d'un passé composé—veut dire « déjà dit/énoncé »). L'énoncé n'est pas exactement disparu dès sa déclaration ; il est vrai que sa production des ondes sonores fait onduler d'autres vibrations conséquentes. C'est *l'acte même* de le dire qui intéresse nos poètes, son *énonciation*, qui produit du sens selon son exécution et non seulement selon son contenu lexical. Comme le fait Baudelaire, Beckett renvoie à un type de bruit performatif dans son extrait, perceptible seulement en le lisant. Son discours n'est pas complètement un passage à l'acte, mais il démontre de sa propre manière ce que le langage artistique veut (et peut) faire à la langue. La distinction sémantique entre l'excès (Baudelaire) et le manque (Racine) agite un hyper-accomplissement (« enfin assez aimé... »). Ces trois idées contradictoires—mais thématiquement connexes—créent un contrepoint à trois ; dans le déroulement de l'extrait, elles se poursuivent. En conclusion, en état d'excès, ce « bruit » baudelairien essaie d'échapper aux limitations de l'énoncé, mais ne rompt pas encore avec le système du signe traditionnel.

3. Écrits enfantins, ou la ré[coup]ération d'un registre perdu

Comme on l'a observé, la poésie baudelairienne se fonde sur tout ce qui dépasse les limites d'une littérature productive. Par définition, l'excès ou le « bruit » poétique qui *joue* dans les marges s'oppose au travail et possède une dimension enfantine. L'enfance constitue un thème majeur qui obsède les écrivains depuis Baudelaire, tels que Proust (*À la recherche de temps perdu*), les surréalistes (le culte de l'enfance), et Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*), et ainsi de suite. Mais pourquoi ces tentatives de retrouver un registre perdu entraînent-ils si souvent à un bruit, à des ondulations sonores dans la littérature ? La réponse facile serait que ces artistes veulent reconstituer ce registre perdu. Cependant, en traitant les manifestations poétiques et bruyantes de ce « registre perdu » (de Lautréamont en particulier), on verra que ce n'est pas

seulement sa récupération qui vaut la peine d'être considérée. Plutôt, les *Chants* de Lautréamont communique une transmission irréfrenée de bruit dans la littérature et résistent aux simples efforts de récupération. Selon Debray et comme nous l'avons établi, le bruit de la transmission est l'essentiel ; notre objectif n'est pas de faire une fixation sur le redressement du signal (le signe linguistique) dans le vacarme brut de la transmission. La théorie de Debray exige le décryptage du bruit plutôt que sa récupération ou son domptage :

La transmission d'une idée n'est pas idéale, la transmission d'une forme n'est pas formelle, la transmission d'un résultat dans une science n'est pas scientifique : elle met tout de suite en jeu des dispositifs et des rapports de domination.³⁸

En mettant en jeu les « dispositifs et [les] « rapports de domination », ce bruit de transmission signale déjà (et deux fois) l'enfance. D'abord, la transmission encourage en partie le jeu—c'est-à-dire la non productivité du signe linguistique, et le luxe et l'excès du langage poétique dont on déjà discuté dans l'œuvre de Baudelaire. Deuxièmement, la transmission doit opérer entre deux pôles, entre l'émetteur et le récepteur ; ce sont les dispositifs et les rapports de domination. Debray proclame qu'il *doit y avoir* une inégalité dans la procédure de la transmission, ce qui inclut l'état mineur de l'enfance par rapport aux états plus hauts, majeurs :

...la transmission ne se déroule pas à l'horizontale, entre deux pôles situés à la même hauteur. Ces derniers sot d'emblée dénivelés par un rapport institutionnel d'inégalité, qui donne précisément au messages son indice de crédibilité. Dieu n'est pas à la même hauteur que Moïse, ni Moïse que le peuple hébreu ; le prix Nobel de chimie qui signe un article dans *Nature* n'est pas sur le même plan que le chercheur lambda en bout de ligne (et vice versa) ; ni le professeur que l'élève, ni la fille que le père : ça monte ou ça descend, mais pas selon les même coefficients.³⁹

Donc, par définition, un état d'enfance (d'infériorité, de minorité) est déjà intégré dans les mécanismes de la transmission, du bruit, pour qu'il fonctionne ; la disparité (entre l'excès et le manque, l'état majeur et l'état mineur) lui est essentielle. Ces conditions ressemblent à la théorie du supplément de Derrida, qui dirait que l'état inférieur, mineur est l'essentiel. Pour mieux connaître les suites de cette disparité dans la transmission du bruit, on va approfondir la

³⁸ Debray, 63.

³⁹ Ibid, 66.

théorie du supplément. Tout d'abord, il faut noter que Derrida conteste la nature présumée complète des êtres dans l'univers des Lumières. Rousseau, en soutenant *a priori* que « l'homme est naturellement bon »⁴⁰, accorde à l'humanité une nature fondamentale qui ne peut être que positive⁴¹. Pour Rousseau, l'écriture déjà est un « supplément dangereux » parce « l'art d'écrire n'est qu'une représentation médiate de la pensée ».⁴² Cependant, Derrida parle du supplément en des termes fortement positifs (plutôt qu'en des termes grevés de réprobation) :

Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissante une autre plénitude, le comble de la présence. C'est ainsi que l'art, la *technè*, l'image, la représentation, la convention, etc., viennent en supplément de la nature et sont riches de toute cette fonction de cumul.⁴³

Derrida défend l'écriture et propose que le membre rejeté, « marqué », du système lui devient inhérent. La notion du supplément de Derrida « met en lumière » la matière essentielle de l'espace « négatif » pour distinguer les formes qu'elle encadre et définit. En revenant aux enjeux de la langue écrite, on peut bien la concevoir comme un supplément, ou le terme marqué (positif, selon Derrida) le plus radical. Une représentation par excellence, la langue écrite consiste littéralement en une série de marques (de signes qui signifient). Cependant, en tant que philosophe du logocentrisme, Derrida admet l'impossibilité de la substitution directe dans ce système ; la représentation ne peut pas être la présence complète, ni le signe la chose même.⁴⁴ La théorie du supplément secoue les bases de classification de l'ordre établi, mais ne parvient pas à le supplanter. Cette dernière caractéristique ressemble étrangement à ce dont Sartre parle : « La poésie [en tant que supplément] peut fouler aux pieds de l'ordre établi, mais elle ne peut se

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou de l'éducation* – deuxième tome, IV (Paris: Lebigre frères, Librairies, 1832), 181.

⁴¹ On hésite à prononcer ce dernier adjectif, car dans ce cas on est déjà tombé dans la grille systématique d'une totalité logique de valeurs absolues et de dichotomies nettes. Derrida note que « Rousseau inscrit la notion de nature en tant qu'elle *devrait* se suffire à elle-même ». Ibid.

⁴² Jean-Jacques Rousseau, cité dans Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1967), 208.

⁴³ Au contraire, Rousseau affirme que c'est la société qui corrompt nos âmes. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1967), 208.

⁴⁴ Derrida, 208. « Si [le supplément] représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence. »

substituer à lui »⁴⁵. En d'autres termes, la poésie se heurte à une limite. Le bruit dans la poésie de l'avant-garde est motivé par l'idée qu'il est possible de traduire l'expérience immédiate de la primauté de la parole ou du cri. Survenue du système de signes (cet « ordre établi ») dans la langue écrite, elle veut utiliser la même matière de cet ordre établi pour le dépasser, pour réaccéder une oralité et vocalité au-delà du langage dompté. À certains égards, la poésie constitue un excès qui indique en même temps une pénurie ; à cause de sa nature représentative, elle supplée pour signaler ce qui lui manque. Donc, une double « nécessité fatale » et paradoxale a (ou *tient*) lieu dans la poésie comme supplément :

Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoind, une instance subalterne qui *tient-lieu*. En tant que substitut, il ne s'ajoute pas simplement à la positive d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide.⁴⁶

Selon Derrida, la présence du supplément est donc indiquée par son absence (par « la marque d'un vide ») en même temps qu'elle embellit et définit l'espace dans lequel elle s'encadre ; elle indique sa présence par l'absence. Si l'écriture occupe ou « *tient-lieu* », elle marque aussi un vide d'expression et signale d'une façon directe ce qui n'est aucunement énoncé par la langue. Mais selon les poètes de l'avant-garde, le bruit constitue un effort de supprimer le supplément, de traduire directement l'expérience, sans la médiation du langage. Cette poésie veut retrouver la « présence » dont Derrida parle, et non seulement la marquer ou la signaler. Le rôle du bruit comme supplément est donc problématique dans la littérature. Les conséquences du supplément se rapportent à la fois à un état simultané de manque et d'excès (ce qui s'aligne parfaitement avec les conditions de l'enfance, comme on verra). Selon Derrida, le supplément (comme écriture) est primaire ; il signale l'excès par le manque, le marque du vide. Selon la poésie de l'avant garde, le supplément (comme poésie) sera la tentative de manifester une

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 53, cité dans Georges Bataille, *La littérature et le mal* (Paris : Éditions Gallimard, 1957), 29.

⁴⁶ Ibid.

authenticité, de transposer directement le cri ou l'oralité de la langue parlée ; il signale le manque (ce qui a été perdu) par l'excès du langage poétique. Ce qui est important, c'est la différence oppositionnelle entre ces deux perspectives. Entre ces deux pôles, le bruit dans la poésie et l'écriture trouve un espace de transmission. Comme le souligne Debray, ce qui est important, c'est l'inégalité entre l'émetteur et le récepteur ; en ce qui concerne le supplément, la résistance entre la position derridienne et la position des poétiques de l'avant-garde soutient ces conditions du différend dans lesquelles la transmission debraysienne du bruit a lieu. Ces théories du supplément en concurrence sous-tendent notre discussion du bruit dans la poésie de Lautréamont.

On commencera encore une fois avec l'inégalité dont l'enfance fait partie, avec ces aspects simultanés de manque et d'excès. Est-ce que l'écriture, en tant que supplément, essaie de marquer cette enfance d'une façon représentative, ou de la reproduire ? D'abord, examinons la tonalité « mineure » évoquée par la poésie.⁴⁷ Cette classification désignée par Sartre possède (évidemment et intentionnellement) deux sens: celui de la musique et celui de l'individu non-adulte. Selon l'analyse économique de Georges Bataille, ce jeu de mots convient admirablement à une certaine taxonomie, distinguée à la fois par le manque et par l'excès (exactement comme le rôle du bruit littéraire comme supplément). Ce premier aspect (le manque) se dévoile dans le simple fait du troisième ton de la gamme mineure. Étant un demi-ton inférieur, il aspire mais n'arrive pas à retrouver sa position élevée tandis que les autres membres de la gamme restent inchangés. De la même façon, l'enfance suppose *de facto* un état humain inachevé et incomplet. Toutefois, ce second composant du système économique (l'excès, thème qui occupe tout notre discours sur l'enfance) est quand même vraiment présent dans l'état « mineu[r] » de la littérature *et* la musique.

⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 59, cité dans Bataille, 28.

Dans une perspective classique, il est vrai que la gamme mineure représente un petit défaut ou échec par rapport au trajet de la gamme majeure (conçue comme état naturel, organique, en accord avec les sphères célestes des Grecs de l'Antiquité). Bien qu'elle échoue en comparaison avec la gamme majeure (notamment à l'égard de son troisième ton affaîssi) la gamme mineure ne doit nullement être interprétée comme « surnaturelle ». En effet, elle est plutôt « polynaturelle » ou polyvalente ; même dans l'étendue de la tonalité traditionnelle, la gamme mineure se scinde en plusieurs formes :

The image displays three musical staves, each representing a different form of the minor scale. Each staff is labeled at the top and includes fingerings below the notes.

- Gamme mineure naturelle:** The notes are G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G. Fingerings: T, 2M, 3m, 4J, 5J, 6m, 7m, 8ve.
- Gamme mineure harmonique:** The notes are G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G. Fingerings: T, 2M, 3m, 4J, 5J, 6m, 7M, 8ve.
- Gamme mineure mélodique:** The notes are G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G. Fingerings: T, 2M, 3m, 4J, 5J, 6M, 7M, 8ve.

The number 48 is located at the bottom right of the third staff.

À cet égard, la minorité « musicale » incarne un degré de multiplicité et d'excès, ce qui jure avec la musique des sphères de Pythagore : « Les pythagoriciens affirment que la musique [céleste, mathématique] est une combinaison harmonique des contraires, une unification des multiples et un accord des opposés. »⁴⁹ Les Grecs n'avaient pas les mêmes gammes que la musique classique occidentale ; ils ignoraient toute classification de majeure/mineure et plutôt fondaient les compositions musicales sur la gamme dorienne. Cependant, ce qui est notable, c'est que Platon a condamné certaines permutations excessives de cette gamme de base⁵⁰ ; certains des

⁴⁸ <http://matthieugilot.files.wordpress.com/2014/02/gammes-mineures.jpg>

⁴⁹ Théon de Smyrne.

⁵⁰ Au fond, Platon a préféré le mode dorien: « Cet homme me paraît être un musicien très accompli qui tire une harmonie sublime non de la lyre ou des instruments dont on joue pour se distraire, mais de sa vie réglée sur le ton le plus pur : et dans l'accord de ses actions et de ses discours je ne reconnais ni le mode ionien, ni le phrygien, ni celui de Lydie, mais le mode dorien, le seul qui soit vraiment grec. » *Lachès*, 188d. <http://www.remacle.org>

sept modes⁵¹ qui provenaient du mode dorien étaient présumés faire resurgir des attitudes indésirables chez qui écoutaient. De même, notre « multiplicité » de la minorité musicale moderne ne s’aligne pas avec la théorie pythagoricienne des contraires universels, car elle déclenche des pluralités incongrues dans la représentation musicale. Bien que cette gamme mineure ait lieu et se résolve dans l’harmonie tonale, elle a trois formes possibles et donc possède la possibilité d’une « dissonance » interne qui s’ensuit de ces décalages. Platon, dans ses méditations sur sa République idéale, admet la nécessité de la musique dans sa Cité et en profite, mais en même temps il évite à tout prix cet excès de multiplicité :

Donc, repris-je, nous n’aurons pas besoin, pour nos chants et nos mélodies, d’instruments à cordes nombreuses, qui rendent toutes les harmonies.

Il ne me semble pas, dit-il.

Et par suite nous n’aurons pas à entretenir des fabricants de triangles, de pectis⁵² et autres instruments polychordes et polyharmoniques.

Non, apparemment.⁵³

Quoiqu’elle ne soit pas strictement un instrument au suffixe « poly », la gamme mineure et ses diverses formes risquent la multiplicité, menaçant les idéaux de l’unicité platonique.

Puisque la pensée occidentale des Lumières est fondée noir sur blanc autour de cette mentalité binaire, tout aspect « mineur » tombe en catégorisation binaire. D’où vient l’analyse de Bataille.

Lorsqu’il proclame que « la littérature est l’enfance [ou la minorité] enfin retrouvée », il nuance

une multiplicité sous-jacente.⁵⁴ En somme, l’enfance en musique (la minorité de la gamme) est

dépourvue d’un certain statut adulte (complet, universellement admis, équilibré) parce qu’elle a

trois formes différentes et changeantes. Aujourd’hui, les formes différentes de la gamme mineure

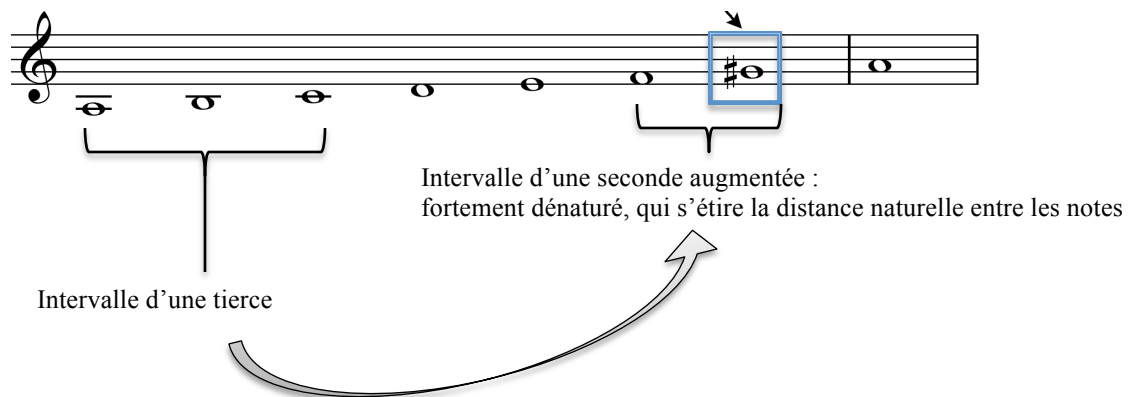
⁵¹ Les modes musicaux des anciens Grecs sont : Dorien, Hypodorien, Phrygien, Hypophrygien, Lydien, Hypolydien, Mixolydien, Hypomixolydien.

⁵² Selon les spécifications de l’édition : « Polychorde équivaut à polyphone. Dans le langage technique musical les deux termes étaient synonymes. » <http://www.remacle.org>

⁵³ Platon, *La République*, III, 399c-d.

⁵⁴ Bataille, 10.

sont les produits dérivés des modes classiques. Je pense surtout à la forme de gamme mineure harmonique⁵⁵ qui, en elle-même, possède des intervalles d'une certaine démesure :



En défigurant la régularité de l'intervalle entre le sixième et le septième ton de la gamme, cette forme mineure dépasse et déborde l'état naturel d'une autre gamme mineure même. Cet intervalle d'une seconde augmentée a l'apparence d'une seconde, mais ressemble à une tierce. D'où vient un autre aspect de multiplicité dans cette gamme ; la défiguration des intervalles crée une certaine duplicité aux oreilles. Dressé contre l'assiduité du vitrier appartenant à « l'ordre établi » et « sa position majeure » de travail et de productivité, il faut aussi définir « comme mineure la position du poète ».⁵⁶ Ou plutôt, une telle action n'est aucunement « dressé[e] », car enfantins, les actions du narrateur dans *Le mauvais vitrier* échappent à tout dressage social : « Pourquoi ? Parce que... ».⁵⁷ Aucun motif rationnel n'est fourni. De même, la gamme mineure harmonique défigure tout dressage de régularité dans son organisation et joue avec nos attentes.

En matière de musique, la « minorité » parfaite (au sens esthétique) serait la gamme chromatique de l'atonalité libre, là où tous les tons sont également présents et accessibles. Dans

⁵⁵ Cette désignation « harmonique » ne veut pas dire que cette gamme est plus « harmonieuse » que les autres ; le titre indique le fait que, sans d'autres modifications à la gamme, elle contient *a priori* tous les tons élémentaires d'une tonalité mineure. Elle est « harmonique » parce que l'accord V, l'accord le plus important qui se fait des tons 2, 5, et 7, est déjà en place. Ironiquement, l'état stable de l'accord V fait susciter des déformations dans le déroulement consécutif des notes de la gamme, comme vient de voir.

⁵⁶ Bataille, 28.

⁵⁷ *Le Spleen de Paris*, 80.

l'œuvre de Schoenberg, cet espace des limbes entre la fin de la tonalité et l'institution de la dodécaphonie a eu lieu entre 1908 et 1920. Dans *Das Buch der Hängenden Gärten* (1908, *Le livre des jardins suspendus*) la motivation de résoudre vers un centre tonal est écrasée et les formes musicales sont suspendues en l'air, capables de se métamorphoser sans le dressage d'un cadre harmonique. En négligeant tous les règles de la tonalité et tous les moyens d'opérer dans un tel système organisé, la composition devient donc une forme de dissidence. Dans la perspective de la musique classique, si la dissonance devient la norme, on a rencontré une délinquance extrême, une sauvagerie de son. L'atonalité libre est une véritable pulvérisation de la gamme organisée dont le langage musical devient radicalement fragmenté et débarrassé de toute résolution. On voit de nouveau le manque engendrer l'excès dans ce cadre artistique ; grâce à la perte de la motivation tonale traditionnelle, il y a maintenant la possibilité de la dépense libre de n'importe quel ton. En même temps, c'est la peur de cette perte harmonique qui a motivé sa conservation tenace depuis si longtemps. En fait, Derrida dirait que ce premier système (l'atonalité) a défini ce dernier système (la tonalité) ; avant sa naissance, l'éventualité de l'anarchie musicale a sculpté des mesures préventives. Dans chaque cas, (la nécessité de/la peur de) la perte pousse ces deux langages musicaux. Ces qualifications, basées sur la demande invite une analyse quasi-économique qui ne les réduit aux chiffres ni aux figures, mais aux conditions motivées par le besoin. La description économique de Bataille traite les deux parts de l'activité humaine, ce qui, par extension, comprend l'art :

La première, réductible, est représentée par l'usage du minimum nécessaire, pour les individus d'une société donnée, à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productive... La seconde part est représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions des monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de a finalité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes... dans chaque cas l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens.⁵⁸

⁵⁸ Georges Bataille, « La notion de dépense » publié originalement dans *La critique sociale* 7 (1933), faisant partie de *La Part maudite* (Paris : Les Éditions de minuit, 1967), 28.

Cette démarche présente bel et bien une hiérarchie binaire ; si l'activité humaine en question ne se classe pas dans une catégorie, elle se classe dans l'autre. Cependant, il faut reconnaître la façon dont l'analyse de Bataille peut sortir de la dichotomie traditionnelle et entrer en dialogue avec une interprétation derridienne possible. Lorsque Bataille identifie la perte comme force motivante des membres de la liste de cette deuxième part, il n'est point spécifique : « dans chaque cas » peut également signifier les fonctions de la première part. En cela, « l'usage du minimum nécessaire » et « la conservation de la vie » cherchent à éviter la perte, tandis que ce deuxième côté de l'activité humaine court après la perte autant que possible. Dans cette équation économique, la nature fondamentale du second terme (soit marquée, stigmatisée, ou selon Bataille, « maudite », *La part maudite*) détermine les conditions du premier terme ; l'élément inférieur joue les rôles du plus bas dénominateur commun. Comme dans une équation mathématique des fractions, c'est le plus petit élément qui détermine les autres manipulations (d'addition, de soustraction, de multiplication) et donc est la force de définition ultime.

La chaîne qu'on vient d'établir entre l'activité artistique et l'enfance se fonde sur cette série des relations supplémentaires dans laquelle le manque et l'excès jouent en état de compétition mutuelle. Une considération plus focalisée sur l'écriture de Lautréamont et ses suites surréalistes amènera inévitablement à la question du bruit dans cette « équation ». Dépouillé de toute inclination ou conservation classique, le corpus poétique d'après l'enfance baudelairienne subit un effet parallèle de la perte. La vraie question à considérer sera si ce supplément dans la poésie supprime (en tant qu'écriture, comme une force dominatrice) ou si ce supplément laisse manifester et laisse retrouver un registre perdu.

D'abord, notons que la tradition de l'avant-garde est vraiment un de ces « monuments somptuaires » de la seconde part ; les conditions élaborées ci-dessous par Bataille illustrent les

termes négatifs auxquels les surréalistes adhéraient et sur lesquels ils ont fondé leur mouvement. La qualité commune de la perte « la plus grande possible » se manifeste dans l'éclat des formes établies, dans l'explosion « du palais de cristal crevé par la foudre ». L'écrasement des frontières traditionnelles fait surgir une plénitude de multiplicités, ce qui convient à une conjoncture où la perte vaut autant que la création, où le manque radical vaut autant que « la récupération » d'un registre perdu :

[L]es surréalistes, héritiers de Rimbaud et de Lautréamont, font de la poésie l'instrument de leurs révélations ; derrière l'incendie des mots, on entrevoit l'Être : ce sont des terroristes... quand les mots se brûlent et tombent en cendres, il ne reste que le néant...⁵⁹

En tant qu'enfants terroristes, les poètes surréalistes incarnent l'activité paradoxale de s'efforcer de retrouver ce qui était perdu en faisant perdre, en faisant anéantir. On peut voir l'origine de ces obligations artistiques dans les *Chants de Maldoror* par Lautréamont, qui prennent la forme d'un poème en prose. On sait très peu des origines de Isidore Ducasse sauf le contexte littéraire qu'il nous laisse à dessein spécifique et les indices intentionnellement fabriqués : *Je ne laisserai pas de Mémoires*.⁶⁰ Cependant, il est évident que Lautréamont cherche à établir par son œuvre une certaine descendance littéraire. Jean-Luc Steinmetz nous indique que Ducasse, dans cette même déclaration de *Poésies I* « pense vraisemblablement aux *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand publiés posthumes en 1848-50 ». ⁶¹ Parmi son œuvre, Lautréamont supprime ses propres informations biographiques pour se donner des racines dans une tradition littéraire plus majestueuse et réalise une identité indépendante de l'existence quotidienne et banale. En écrasant les traces terrestres de sa courte vie pour s'inscrire dans la tradition littéraire, il détruit pour retrouver une certaine enfance (et appartenance) dans un héritage plus illustre.

⁵⁹ Jean-Paul Sartre, « Des belles-lettres considérées comme un assassinat », *Saint Genet: comédien et martyr* (Paris : Éditions Gallimard, 1952), 568.

⁶⁰ Lautréamont, *Poésies I*, cité dans Marcelin Pleynet, *Lautréamont* (Écrivains de toujours) (Paris : Seuil, 1967), 11.

⁶¹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes* (Paris : Librairie Générale Française, 2001), 353.

Philippe Sollers traite les *Chants* comme travail d'enfantement, mais un travail qui possède quand même un aspect orphelin, où « la naissance du scripteur continue à l'intérieur de cette langue adressée à quelqu'un de continuellement naissant ». ⁶² En même temps que Lautréamont crée sa propre identité par l'art poétique, il se prive de tout effet constructif. Les *Chants* ne sont pas le produit d'un art édifiant parce que leurs énonciation se poursuit vers « l'intérieur de cette langue » ; ils (se) *retranchent* et donc signalent par ce repli un effet de perte. La langue poétique de Lautréamont, extrovertie et fantastique, soutient quand même une intimité monstrueuse vers l'intérieur. Dans cette œuvre, l'aspect de manque/de perte coexiste avec l'excès. ⁶³ Selon la théorie du supplément et ses applications jusqu'à ce point, l'inférieur, la « minorité » en état constant de manque (soit d'âge, soit des gammes musicales, soit d'appartenance à une lignée poétique) reste le terme essentiel. Dans la huitième strophe du *Chant premier (1868)*, les termes de l'enfance s'alignent avec le bruit. La strophe dévoile d'une manière qui rappelle des contes de fées, mais qui néanmoins se dénature rapidement en cauchemar :

Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques. L'ombre des arbres, tantôt vite, tantôt lentement, cour, vient, revient, par diverses formes, en s'aplatissant, en se collant contre la terre. Dans le temps, lorsque j'étais emporté sur les ailes de la jeunesse, cela me faisait rêver, me paraissait étrange ; maintenant j'y suis habitué. ⁶⁴

La première proposition de la phrase, décevante et trompeuse dans ses descriptions pittoresques, dégénère promptement en des images perturbantes dont les « formes jaunes » communiquent le malaise ou même la maladie. Le lecteur est non seulement « plongé » dans cette nouvelle strophe, mais aussi dans des méandres fiévreux d'« amères réflexions » où des grondements naissent imperceptiblement. De la même manière qu'on tressaute des rêveries

⁶² Pleynet, 85.

⁶³ Même le nom « Maldoror » implique quelque chose qui manque : être en *mal d'aurore*. Décomposition du nom suggéré par Pleynet, 65.

⁶⁴ Lautréamont, 51.

agréables et pittoresques aux hallucinations inquiétantes, le récit s'appesantit dans « les temps » de l'enfance (« sur les ailes de la jeunesse ») et puis se ballote encore dans le présent (« maintenant j'y suis habitué »). Ces palpitations subtiles dans l'action narrative, tirant le lecteur d'un coup sec, reflète le mouvement de l'ombre des arbres, ce qui implique des mugissements d'un vent. Jusqu'à ce point, un tel « vent » n'est pas mentionné. Est-ce qu'on y a songé ? Non, car en fait, la prochaine phrase affirme cet instinct :

Le vent gémit à travers les feuilles ses notes langoureuses, et le hibou chante sa grave plainte, qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent.

Ce qui est important, c'est que même avant son apparition, ce « vent » nous fait déjà trembler et « dresser les cheveux » en lisant le début de la strophe. Lautréamont effectue un vrai éclatement du signifiant (« Le vent ») dont les ondulations se répandent et débordent les paramètres du *logos* ; en lisant, on ressent les pressions du vent avant qu'il ne soit mentionné car on est fouetté figurativement entre l'enfance et l'âge adulte, entre la réalité et le fantasme. Comme énonciation autoréflexive, cette strophe contient son propre commentaire. Lautréamont nous dit *Voilà ce que j'évoque* tout en l'évoquant par le langage poétique, ce qui, en gros, décharge un affect sonore dans cette diffraction de sens. Si Baudelaire a recherché la pulvérisation du langage poétique, c'est Lautréamont qui l'a poussée jusqu'à ses ultimes limites. Ayant provoqué l'effet d'un bruit bouleversant, il concrétise après coup ses sources dans la rafale d'une tirade vertigineuse. Presque une délinéation sonique de l'arche de Noé, la vocifération qui suit énumère les diverses protestations des bêtes.

Alors les chiens, rendus furieux, brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines ; ils courent dans la campagne, ça et là, en proie à la folie. Tout à coup, ils s'arrêtent, regardent de tous les côtés avec une inquiétude farouche, l'œil en feu ; et, de même que les éléphants avant de mourir...les chiens...se mettent à aboyer, tour à tour comme un enfant blessé...comme un chat blessé... comme une femme qui va enfanter...comme un moribond atteint de la peste...comme une jeune fille qui chante un air sublime... contre [les étoiles de chaque point cardinal]...contre les montagnes... contre l'air froid...contre le silence de la nuit...contre les chouettes... contre les lièvres... contre le voleur... contre les serpents... contres leurs propres aboiements qui leur font peur à eux-mêmes... contre les crapauds... contres les arbres... contres les araignées... contre les corbeaux... contre les rocher du rivage... contres les feux... contre le bruit sourd des

vagues... contre les grand poissons... contre l'homme qui les rend esclaves...Leurs hurlements prolongés épouvantes la nature.⁶⁵

Cette rhapsodie effrayante constitue la description la plus bruyante possible sans sortir de la forme correcte de la langue française. Comme un tohu-bohu apocalyptique, la tirade est violente parce qu'elle s'attaque à la création et menace figurativement sa propre élocution ; « [les chiens aboient] contre leurs propres aboiements ». À la fin, le long hurlement va se dévorer comme un trou noir ; dans une action de perte absolue, ce hurlement détruit ses propres sources. Il faut reconnaître que tout le hurlement se déclenche dans une réaction en chaîne. Le courant du « vent » atmosphérique du langage poétique qui nous écœurait dès la première phrase est aussi celui qui a révolté les chiens. Donc, en criant « contre les arbres », ce hurlement essaie d'anéantir la même matière qui l'a premièrement rendu sensible et audible. (Il faut rappeler « l'ombre des arbres », la force vacillante qui a initialement indiqué la présence du vent énervant.) Cette pulsion vers le néant, exprimée par un malaise sous-jacent dans le fil narratif, indique la pulsion de mort (*thanatos*) de Freud. C'est ainsi que les chiens,

harassés de courir çà et là, presque morts, la langue en dehors de la bouche, se précipitent les uns sur les autres sans savoir ce qu'ils font, se déchirent en mille lambeaux avec une rapidité incroyable ; ils n'agissent pas ainsi par cruauté.⁶⁶

Encore on perçoit, dans ce moment chargé d'une férocité électrique, une vacillation entre deux pôles (« çà et là »). On a déjà remarqué d'autres manifestations de ce type d'oscillation dans la strophe (le récit poétique qui tressaille entre les temps narratifs et des actions, l'agitation vite/lent de l'ombre des arbres, etc.). Cependant, sa présence ici est l'exemple le plus clair d'incarnation de la tension entre le manque/la plénitude qui caractérise l'enfance et qui indique son entrée dans le langage poétique. Le jeu fort/da de Freud (ce qui veut dire « Loin/Voilà ! ») implique – dans sa totalité – une poussée *ainsi qu'*une traction, un évanouissement *et* un retour.

⁶⁵ Lautréamont, 52-53.

⁶⁶ Ibid, 53.

Tel était le jeu complet, comportant une disparition et une réapparition, mais dont on ne voyait généralement que le premier acte, lequel était répété inlassablement, bien qu'il fût évident que c'est le deuxième acte qui procurait à l'enfant le plus de plaisir.⁶⁷

Dans ce « jeu complet », le manque encouru est ce qui définit la présence. Bien que la réapparition calculée par l'enfant lui cause « le plus de plaisir », les conditions de ce plaisir dépendent du manque ; le manque (étant compris selon la théorie du supplément comme terme « inférieur ») reste quand même le terme déterminant. Grâce à cette dernière lecture approfondie, c'est évident que l'affect poétique de Lautréamont incarne une oscillation similaire entre ces deux états interdépendants, ce qui—selon Debray—permet un espace pour la transmission du bruit. Par définition, les pressions poétiques qui s'ensuivent ne se tiennent pas aux faits ou événements explicites de la strophe, ni apparaissent dans son « phéno-texte ». Plutôt, ces pulsions se révèlent dans le déroulement du « géno-texte », ou la production de signification infinie.⁶⁸ Même si le poète trahit une finitude vitale des pulsions de la vie/de la mort, leur coexistence dans le géno-texte organise

un espace où le sujet n'est pas encore une unité clivée qui s'estompera pour donner lieu au symbolique, mais où il *s'engendre* comme tel par un procès de frayage et de marques sous la contrainte de la structure biologique et sociale.⁶⁹

Il faut bien comprendre que ce « sujet » chez Kristeva c'est l'enfant qui brise avec le sémiotique (le moment *thétique*) pour entrer dans la langue maternelle (« la structure biologique et sociale »). Le procès « de frayage » du géno-texte se manifeste, par exemple, à travers les nombreuses répétitions de Lautréamont (devenues presque physiques dans leur insistance) :
comme... comme... comme... contre... contre... contre... En défilant sans se préoccuper des

⁶⁷ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », tiré de *Essais de la psychanalyse*, traduction de l'allemand par S. Jankélévitch, (Paris : Éditions Payot, 1968), 14-15. Version électronique complétée le 6 octobre 2002 à Chicoutimi, Québec : http://psychanalyse.com/pdf/AU_DELA_DU_PRINCIPE_DE_PLAISIR_FREUD_LIVRE_A_TELECHARGER_ESSAI_57PAGES.pdf

⁶⁸ Ces deux derniers termes viennent de la pensée de Julia Kristeva dans ses « Préliminaires théoriques » de *La Révolution du langage poétique* (Paris : Seuil, 1974), 83-84. Le géno-texte, comme « seul transport des énergies pulsionnelles » comprend « le surgissement du symbolique », tandis que le phéno-texte est « la base sous-jacente » du géno-texte dont les fonctions comprennent la « compétence » et la « performance ».

⁶⁹ Kristeva, 83.

stipulations admises de la syntaxe, ce babil enfantin fait sauter les frontières de la communication claire. Cette diatribe névrotique fait exploser les frontières correctes du phéno-texte, qui ne peut plus tenir comme « compétence » démontrable ni comme « performance » communicative⁷⁰. Emportés par la démesure des pulsions destructives et par l'excès narratif, les lecteurs se trouvent parmi le même hurlement d'horreur qui est en train de s'épanouir dans le texte. Les vers en prose engendrent le silence par leur propre vacarme assourdissant, qui empêche le lecteur de commenter, qui refuse tout moment de répit. À cet égard, Lautréamont cherche à noyer le sens du phéno-texte, non pas en le détruisant complètement, mais par une déformation radicale qui vise à l'enfance :

Un jour, avec des yeux vitreux, ma mère ma dit : « Lorsque tu sera dans ton lit, que tu entendas les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humain à la figure pâle et longue » ...Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini. Je ne puis, je ne puis contenter de ce besoin ! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne...je croyais être d'avantage ! ... Qui donc sur la tête me donne des coups de barre de fer comme un marteau frappant l'enclume ?⁷¹

Lautréamont a encore besoin des limites du phéno-texte, car il n'est pas encore sorti du royaume des signes (= signifiants + signifiés) de la langue maternelle. Son « bruit », selon la définition de Debray, s'accomplit entre les deux pôles du géno et phéno-texte. En fait, pour mieux transgresser la structure « biologique et sociale » (comme le dit Kristeva) de ce même phéno-texte, le poète s'enfonce encore plus loin dans une réflexion cauchemardesque de l'enfance. Les « yeux vitreux » de la mère rappellent forcément des frontières nettes du cadre familial. Dans le contexte évident de cet extrait, l'adjectif en question fait référence à un regard « dont l'éclat est terni », mais son sens étymologique a des racines dans le mot « vitre » (ou verre, comme dans *Le mauvais vitrier*).⁷² Lautréamont revient à l'enfance comme pour

⁷⁰ Kristeva, 84.

⁷¹ Lautréamont, 53-55.

⁷² *Le Grand Robert de la langue française* (<http://gr.bvdep.com.ezp1.lib.umn.edu>.)

confronter le canevas du phéno-texte, d'où il entend les traces du registre perdu. Cependant, ce n'est pas les mots de la mère qui incitent de telles retrouvailles dans les marges du géno-texte, mais plutôt les aboiements inarticulés des chiens entendus au loin. Selon Kristeva, « avant même que des intonations phrastiques ou des constructions holophrastiques soient formées, [une] capacité phonatoire »⁷³ (similaire aux aboiements) s'accomplit chez les enfants :

On a pu constater que, très tôt, les enfants commencent à prononcer des sons bien articulés et excédant de beaucoup le registre de leur langue maternelle... [Il s'agit donc d'indiquer] une intense « activité » pulsionnelle, une exploration de l'appareil vocal et des parties du corps morcelé en vue de les articuler dans une unité.⁷⁴

Ayant reconstitué les hurlements des chiens dans le fil narratif qui précède ce premier extrait, Lautréamont semble avoir déjà essayé de récupérer ce registre perdu « de [sa] langue maternelle » par la première tirade déchaînée de spasmes « phonatoires ». Étant « une exploration de l'appareil vocal », le long fil narratif à travers toute la strophe contient des énonciations variées et répétées ; le poète scrute les limites du phéno-texte maternel. Plus important encore, Lautréamont mime (« *comme* ») et s'attaque (« *contre* ») à l'« unité » de ce phéno-texte dans sa tirade.⁷⁵ En enchaînant violemment les membres, les animaux, les êtres de la création dans son récit, il les arrache à l'ordre naturel et les consume dans un autodafé narratif.

C'est cette qualité de consommation et de fragmentation (voire multiplicité) qui nous ramène enfin aux racines théoriques de cette longue discussion. Lautréamont ne cherche pas simplement à recouper un registre perdu ni sa reconstitution dans la poésie ; plutôt, il cherche à la morceler, comme le font les chiens. Même le personnage du poète / Ducasse / Lautréamont, par l'indécision et le mystère de sa courte et intense vie, présente une identité morcelée. De manière plus subtile, Lautréamont chante l'explosion et la fragmentation du phéno-texte via ses poèmes en prose pour amplifier l'espace du géno-texte. D'un certain point de vue, la tête est la

⁷³ Kristeva, 233.

⁷⁴ Ibid, 223.

⁷⁵ La tirade en question est celle qui est citée ci-dessous, p. 26

force régulatrice du corps qui décide la manière de « communiquer », de « performer » comme le fait le phéno-texte. Dans ce cas, « les coups de barre de fer » signalent non seulement un bruit choquant, mais aussi la destruction du phéno-texte au profit du géno-texte. Il est clair que Lautréamont « éprouve le besoin de l'infini » dont l'épanouissement peut être accompli dans ce géno-texte, accessible par l'enfance. Pour accomplir l'excès de cette transgression artistique, le poète doit cependant retomber en des expressions « enfantines » dans la mesure où elles exigent en même temps un manque extrême : « la soif insatiable de l'infini ». Autrement dit, les conditions de l'enfance établissent deux pôles opposés entre lesquels s'accomplit la transmission bruyante. L'inégalité entre le manque et la plénitude incite un mouvement (voire une transmission, un bruit) :

le commentateur se trouve, dans un double mouvement, d'une part amené à poser la multiplicité des sens qu'il rencontre comme il poserait l'indéfini des nombres, et d'autre part, sous peine, ceci fait, de se voir réduit au silence...⁷⁶

Ce « double mouvement » indique, bien entendu, une « multiplicité de sens » bruyante et l'excès de l'enfance, mais il indique aussi la mue qui a lieu pour les enfants (masculins). La mue a lieu quand l'enfant (seulement le mâle) passe à un stade d'adulte. À cet égard, cette analyse de Pleynet possède elle-même une « multiplicité de sens » : *remuer* (le double mouvement) veut littéralement dire *muer* deux fois, chaque mot ayant leurs racines étymologiques en *mutare* (latin), ce qui veut dire transporter, muter changer.⁷⁷ Pour Quignard, le stade de la mue sert de représentation ultime d'un registre toujours perdu, le point vers lequel on ne peut jamais rebrousser chemin :

C'est la trace sonore, dont le premier fredon et non terrestre, liquide, amniotique. On ne peut se défaire...de cette nuée sonore autant qu'on demeure sous le régime de l'émotion. Autant qu'on est vivant. Le plaisir éprouvé lors de l'audition d'une musique tonale est régressif. On cherche à se rapprocher de la norme sonore qui a réglé l'oreille avant même la naissance, de la gamme primitive qui nous a déchiffrés enfants, et qui a cherchait à réconcilier, à accorder en nous l'épouvante des sons.⁷⁸

⁷⁶ Pleynet, 107.

⁷⁷ *Le Grand Robert de la langue française* (<http://gr.bvdep.com.ezp1.lib.umn.edu>.)

⁷⁸ Pascal Quignard, *La Leçon de la musique* (Paris : Hachette, 1987), 53-54.

En rapprochant ce commentaire avec les *Chants* et avec la pensée de Kristeva, il est évident que ce registre perdu (loin du corps maternel « non terrestre, liquide, amniotique ») se cramponne au *chora*, ou l'organisation de pulsions avant l'entrée dans la langue. Le retrait de Lautréamont dans l'enfance lui permet l'accès aux immensités du sémio-amniotique via le géno-texte bien qu'il ait déjà perdu ce registre privé par la mue. J'oserais dire que le poète cherche, et parvient, à rendre « l'épouvante des sons » dans ses *Chants*. Lautréamont cherche à assouvir cette « soif infinie » en y cédant et en s'y assimilant : « Faute que nous puissions apaiser jamais le premier cri, nous cherchons à équilibre en nous, à consonner avec lui, à harmoniser ce hurlement déclencheur de la pulmonation. »⁷⁹ L'argument principal de Quignard, c'est que certains registres évocateurs de l'art (soit l'art écrit, soit l'art musical), font resurgir la pression de cet état perdu, en nous capturant dans son champ gravitationnel. Dans la vie quotidienne, on se considère comme étant au-delà d'une telle privation traumatique (« Ça m'étonne... je croyais être d'avantage ! »).⁸⁰ Puisque nous, les « humains à la face pâle et longue », n'atteindrons jamais plus ce registre éphémère, il est fétichisé dans l'art. Les points communs entre la littérature et la musique remettent perpétuellement en jeu le manque et l'excès.

En liant notre théorie du bruit d'une manière concentrée aux *Chants*, il devient évident que Lautréamont accentue plusieurs pôles dissymétriques pour manifester le bruit (l'excès et le manque, l'enfance et l'âge adulte, le phéno-texte et le géno-texte). Le langage poétique de Lautréamont nous fait passer d'un pôle à l'autre, ce qui suscite un mouvement (une transmission) bruyante. Il serait prosaïque de dire que son art remplit un besoin ou que l'excès de ces vers en prose satisfait cette « soif de l'infini ». Au contraire, à la fin de ces ruminations sur Lautréamont,

⁷⁹ Ibid, 54.

⁸⁰ Lautréamont, cité ci-dessous, p. 28

ces derniers « pôles » sont ce qui définit et autorise des dépassements artistiques (tels que le hurlement intégré dans la strophe) ;

Le supplément, ce sera toujours **remuer**⁸¹ la langue ou agir par les mains d'autrui. Tout est ici rassemblé : le progrès comme possibilité de perversion, la régression vers un mal qui n'est pas naturel et qui tient au pouvoir de suppléance qui nous permet de nous absenter et d'agir par procuration, par représentation, par les mains d'autrui. Par écrit. Cette suppléance a toujours la forme du signe. Que le signe, l'image ou le représentant deviennent forces et fassent « mouvoir l'univers », tel est le scandale.⁸²

Dans sa « minorité », le supplément « nous permet de nous absenter et d'agir par procuration » ; via l'absence, il se manifeste paradoxalement « par représentation, par les mains d'autrui ». De même, l'absence du registre perdu dans l'art constitue une force de suppléance, qui remplit les conditions de l'excès de l'art poétique par sa propre absence. Derrida dit expressément que cette suppléance, en tant que signe, s'accomplit dans l'art « écrit ». Cependant, en notant comment ces signes peuvent « mouvoir l'univers » artistique, ce remuement s'étend aux considérations sonores ainsi qu'écrites. En éprouvant une si grande « soif » pour la signification « infinie », Lautréamont a deux fois clivé le supplément. La première fois : en manifestant son art dans le cadre des signes de la langue écrite. La deuxième fois : en cherchant à « mouvoir [l'unité] de l'univers » du phéno-texte, à faire sauter ses frontières. Ce mouvement consiste en un état avant « la mue », du remuement qui s'accomplit dans la poésie de Lautréamont.

Effectivement, le poète cherche à manifester (ou *recupérer*) ouvertement l'activité pulsionnelle du registre perdu, d'abord par la pulvérisation du langage poétique (sa *recouperation*, son morcellement), et puis par sa représentation aux lecteurs. À cet égard, Lautréamont pose les jalons de la poésie surréaliste ; il crée en détruisant. On a déjà évoqué cet état paradoxal dans la question principale de notre analyse (page 30). En tant que série de marques, est-ce que l'écriture comme supplément supprime la parole (comme une force

⁸¹ C'est moi qui mets ce mot en gras.

⁸² Derrida, 211.

dominatrice, qui conserve l'oralité qu'elle signale) ? Ou plutôt, est-ce que l'écriture poétique de Lautréamont essaie de manifester le registre perdu par une démesure de l'excès, par l'éclatement et morcellement du phéno-texte au profit du géno-texte ? A la fin, la réponse définitive à cette question n'est pas importante ; plutôt, ce sont ses deux possibilités jamais en concurrence qui créent un espace de transmission et de mouvement (*remuement*). Entre l'émetteur (le poète) et le récepteur (nous les lecteurs), Lautréamont crée une disparité pour que le bruit de la transmission s'accomplisse ; comme l'on a établi, le message dans cette transmission ne peut être décrypté que selon l'inégalité. En tant que supplément à l'écriture, quelque chose d'excessif dans l'état inférieur à la communication claire, elle fait ressentir le « jeu des dispositifs et des rapports de domination ». ⁸³ Ce bruit est quelque chose d'actif et de performatif, survenu du mouvement de l'énoncé à l'énonciation, survenu du passage à l'acte. Un tel modèle de bruit performatif s'aligne avec la violence faite au langage poétique qui suivra chez les poètes de l'avant-garde après Lautréamont, notamment Henri Michaux et Antonin Artaud.

4. Les manifestations corporelles du bruit dans l'avant-garde : Ritualisation de la violence

Les traces du bruit qu'on a examinées jusqu'à ce point frisent la théorie de Debray, mais leur application reste encore floue. Il est temps d'observer à présent plusieurs exemples concrets, au sens littéral, en examinant le sujet de la littérature incarnée. Roland Barthes aborde cette réalité corporelle de la littérature dans *Le Plaisir du texte*, où il propose un rapport physique au texte à travers la lecture. Au-delà de cette expérience charnelle qu'on éprouve en lisant, Barthes affirme que le texte lui-même est capable d'exercer sa propre force :

Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi. ⁸⁴

⁸³ Debray, cité ci-dessus, p. 21

⁸⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris : Édition du Seuil, 1973), 30.

Ce moment calculé de plaisir nous permet de reconnaître les idées de notre corps, tels qu'elles deviennent manifestes dans le corpus du texte et s'enracinent dans ce même texte. Selon les méditations de Barthes, *le plaisir* possède dans ce contexte un sens extrêmement spécifique ; il s'agit d'une expérience logique qui « contente, emplit...qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle ». ⁸⁵ En même temps, Barthes déborde le concept de *la jouissance*, qui

déconforte..., fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. ⁸⁶

D'une certaine manière, le langage constitue donc une consolation (le plaisir) pour une perte tragique (la jouissance), ressenti lors de la mue et la séparation d'une tessiture perdue (comme le dirait Quignard ⁸⁷). Dans notre analyse du bruit, c'est la jouissance qui porte la plus grande signification; on pourrait presque dire que cette jouissance met non seulement en crise le rapport du lecteur au langage, mais qu'elle le met aussi en « cris » comme pour remplir le registre à jamais inaccessible aux adultes (mâles ⁸⁸). Il est vrai que le corps du texte devient un instrument capable de faire résonner (logiquement, par le plaisir) des éléments d'une lecture confortable. Soit dit par parenthèse, il s'agit du texte de jouissance ⁸⁹, par sa capacité de faire perdre cette appartenance confortable à une culture, qui permet de décharger d'autres pulsions irréductibles au langage. Il est cette face irrécupérable et incorrigible qui invite l'entrée du bruit dans le langage artistique de l'avant-garde. Sous la tutelle d'André Breton, les surréalistes ont critiqué la subsomption du réel sous le rationnel ; ils ont voulu pousser l'art au-delà d'un art contemplatif jusqu'à un art actif. Les *Manifestes du surréalisme* par Breton démontrent cet aspect révolutionnaire et performatif par lequel l'esthétique mise en mots devient un appel à

⁸⁵ Ibid, 25.

⁸⁶ Ibid, 25-26.

⁸⁷ « Faute que nous puissions apaiser jamais le premier cri, nous cherchons à équilibre en nous, à consonner avec lui, à harmoniser ce hurlement déclencheur de la pulmonation. » Cité ci dessus, p. 38

⁸⁸ Ce qui est notable, étant donné que tous les poètes de cette analyse sont des hommes.

⁸⁹ « La jouissance » à ses deux sens, veut aussi impliquer l'orgasme, les deux ayant quelque chose à voir avec l'expérience de la perte, quelque chose qui nous échappe mais qui incite un plaisir extrême.

l'action, à une certaine violence. Ces *Manifestes* possèdent une dimension politique de réforme artistique, mais cette réforme se fonde en détruisant. Étant contre la raison, les droits et la logique de la civilisation occidentale, le mouvement surréaliste a cherché à « casser » tous ces jouets du langage⁹⁰ domestiqué (et donc, a fait perdre ses entraves, telle que l'intégrité de la syntaxe, de la morphologie, aussi bien que tous les outils d'une communication droite). De cette manière, les principes esthétiques des *Manifestes* ont nourri des manifestations violentes de bruit dans l'écriture.

Or la transmission est un processus collectif *violent*. Il y a du conflit, bruit et fureur, non autour ou après, dans les circonstances, mais dans le processus même l'informant *de l'intérieur*.... Toute transmission est un combat, contre le bruit, contre l'inertie, contre les autres transmetteurs, et même, surtout, contre les destinataires.⁹¹

En traitant le texte comme un organisme à part entière, comme un corps, les surréalistes lui ont permis de rendre concrètes ses pulsions refoulées et à produire des forces contre d'autres corps. La transmission du bruit agit contre nous les lecteurs, en tant que destinataires/récepteurs qui doit décrypter le bruit. Les pleurs et grincements de dents ; le martèlement du sang ; la respiration saccadée : ce sont autant de composants incarnés du bruit qui résulte de cette transmission dans la littérature et se font ressentir pendant la lecture. En tant qu'arythmie, ces pulsions immodérées impliquent la perte caractéristique de la jouissance ; elles attaquent ce qui a été, les bords lisses de la langue domestiquée. De plus, elles sont violentes parce qu'elles exercent une certaine brutalité contre le corpus de la langue maternelle, contre les « assises historiques, culturelles, psychologiques » bien régulées.

L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère (je renvoi à Pleyne, sur Lautréamont et sur Matisse) : pour le glorifier, pour l'embellir, pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu ; j'irais jusqu'à jouir d'une *défiguration* de la langue, et l'opinion poussera les hauts cris, car elle ne veut pas qu'on « défigure la nature ».⁹²

⁹⁰ « En vain [la société occidentale se retourne] alors sur les outils pour forcer leur résistance inerte : [elle] ne réussit qu'à les casser et à se changer en violence informée ; la société se constitue ailleurs avec ses interdits et ses ustensiles. » Sartre, 246.

⁹¹ Debray, 63.

⁹² Barthes, 60-61.

Il faut reconnaître que ce « corps de [la] mère » n'est rien d'autre que la langue maternelle et le corpus de sa littérature. En portant ce corps « à la limite de ce qui peut être reconnu », la mutilation de la langue maternelle semble inévitable ; devenue concrète dans l'art, cette déformation est nécessaire comme dans la production sonore de la voix, procédure qui exige aussi le déplacement et la mutation des ondes acoustiques. En revenant brièvement (encore une fois) à Lautréamont, il nous sera utile d'approfondir cette ellipse évoquée par Barthes à propos de Pleynet.

Étant donné que nous naissons dans une langue, dans une culture et dans une histoire déterminées, comment prétendre utiliser cette langue, cette culture, cette histoire sans, d'une façon ou d'une autre, parler à travers ceux qui les ont portées jusqu'à nous ?⁹³

La réponse, selon Pleynet et dans le cas de Lautréamont, est « l'inceste » ou la profanation de cette « *face maternelle* ». Ce n'est pas sans conséquence que les conditions de cette face maternelle ressemblent si fortement « aux assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur » dont Barthes parle.⁹⁴ En réagissant contre toute pratique de l'art domestiqué et dompté, les surréalistes ont aspiré à réanimer l'inconscient, ce registre supprimé par la civilisation. La solution pour « parler à travers » la *face maternelle*, comme l'affirme Barthes, c'est de [la] glorifier, pour l'embellir, pour [la] dépecer, [la] porter à limite de ce qui peut être reconnu ». En poussant la langue aux frontières de la compréhension, on verra plusieurs écrivains de l'avant-garde (Michaux, Artaud) appréhender ces objectifs. Leur réponse, souvent violente, est de manipuler la matière classique de leurs arts pour les rendre inabordables et distanciés du dressage de la civilisation. En noyant toute interprétation maternelle/tonale⁹⁵, le bruit seul peut « parler à travers » les rênes de la civilisation occidentale qui a dompté l'expression pendant si longtemps.

⁹³ Pleynet, 115 et 117.

⁹⁴ Barthes, cité ci-dessous, p. 33.

⁹⁵ « A certains égards, une langue est maternelle comme une gamme est tonale. » Quignard, 53.

Contre l'Europe des Lumières, le surréalisme préféra fonder son esthétique dans l'ombre des pulsions de l'instinct, ce qui menait souvent à la glorification des cultures dites « primitives » ou « sauvages ». Cette fixation sur l'exotique n'était pas l'objectif principal des surréalistes du mouvement qui visaient le refoulement des tabous. Même en dehors du contexte d'un sujet « primitif », Breton explique les façons dont les artistes doivent accomplir de tels buts en se réappropriant la langue. On pourrait même dire « ré-possession », pour renforcer le fait que les techniques surréalistes se distinguent du simple objectif de « récupérer » le registre perdu. Et (comme l'insinue la *récupération* de Lautréamont), les surréalistes—en voulant posséder encore une fois ce qui a été perdu—font resurgir une certaine violence dans l'art. Le mouvement surréaliste prend comme source d'inspiration l'œuvre de Lautréamont, mais leur mouvement doit le dépasser. Maintenant devenu capable de faire la violence par ses aspects incarnés, le texte peut bien accomplir une « re-possession » interdite de la langue maternelle (en un sens corporel) ; c'est pourquoi il y va de l'inceste.

Pour moi, [l'image surréaliste] plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.⁹⁶

Puisque ces nouvelles techniques poétiques dérobent la langue maternelle à tout usage pratique fondé sur la découverte logique et la communication claire, elles impliquent une certaine cruauté. Ces effets recherchés par Breton sont déroutants non seulement à cause de leur nature « sensationnelle », mais bien plus à cause des traces inquiétantes de la réalité laissée pour compte. Fondées à moitié sur le vestige de l'ordre classique, ces images surréalistes l'évoquent pour l'abîmer, pour le ridiculiser, pour démontrer le vide sémantique qui s'ensuit. Les

⁹⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924) dans *Manifestes du surréalisme* (Paris : Gallimard, 1962), 50.

équivalents musicaux de l'avant-garde exigent les mêmes « contradiction[s] » (maintenant soniques), « d'ordre hallucinatoire » suscitées par la superposition du non-sens au-dessous de la composition classique. Afin qu'il reste un dispositif démontrant la démesure de cette surimpression, les artistes dépendent d'un point de référence maternel/tonal ; « A certains égards, une langue est maternelle comme une gamme est tonale. »⁹⁷

De la même manière que Barthes identifie un rapport incarné avec le texte, en revenant à la matière sonore elle-même, plusieurs musiciens de l'avant-garde permettent à leur art de manifester toute la tessiture de l'expression littéraire. Notamment, ces techniques de composition résistent à toute rhétorique traditionnelle dans leur organisation communicative ; les phrases musicales ne sont plus formées comme des phrases. D'où vient l'entrée du bruit. En mettant en parallèle quelques exemples concrets du bruit dans la musique d'avant-garde et des exemples tirés de la littérature, on comprendra mieux les enjeux et les buts de cette veine d'expression qui fait retour à la matière sonore, au corps sonore. Mais surtout, ces comparaisons vont répondre à la question plus urgente de savoir comment ce bruit, en sortant des confins de la communication claire, peut encore s'imaginer relever de la littérature.

a. Henri Michaux et Edgard Varèse

Inspirée des principes surréalistes et futuristes, la musique d'Edgar[d]⁹⁸ Varèse (1883-1965) reflète une disparité entre le non-sens (le bruit) et le cadre classique (la musique tonale) en faisant correspondre les deux jusqu'à l'inconfort (ce qui « déconforte », selon Barthes, p. 42) et au malaise. Poussant à l'extrême les possibilités de l'art, Varèse produit une musique « qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique ».⁹⁹ En cela, son œuvre se base sur les techniques qui rendent le langage musical étrange à lui-même, qui s'éloignent des usages

⁹⁷ Quignard, 53.

⁹⁸ Son prénom vacille entre Edgar et Edgard, changements selon l'orthographe du compositeur même.

⁹⁹ Breton, cité ci-dessus, p. 44

pratiques (classiques) tout en y faisant sans cesse référence. À cet égard, les objectifs artistiques de Varèse sont similaires à ceux des surréalistes ; Breton lui-même souligne la nécessité d'un rapport avec les normes du langage, pour que la distanciation de ses nouvelles techniques produisent leur véritable effet. Par dessus tout, les compositions de Varèse combinent des éléments des vestiges de la gamme tonale avec d'autres innovations qui la minent. Notamment, sa composition *Ecuatorial* contient des composants de chaque ordre :

Ecuatorial is the first piece in the history of music of the 20th century in which the fusion of acoustic and electronic sounds was attempted, [ce qui effectue le] crossing of the border – between tone and noise, between instrumental and electronic sound, between music and speech, between dynamics and rhythm, between harmony and tone color, etc.¹⁰⁰

Ces fusions font d'*Ecuatorial* l'exemple parfait des manières dont Varèse a pu intégrer deux matières—qui gardent quand même leur indépendance perceptible—pour souligner leur disparité inquiétante. Dans cet espace superposé de deux « dialectes » musicaux, Varèse accomplit son but : « la libération du son et d'ouvrir largement à la musique tout l'univers des sons. »¹⁰¹ Son œuvre, étant sortie de la gamme tempérée bien avant la Première Guerre mondiale, intègre après ce stade d'autres techniques fortement liées à l'émancipation spatiale de la musique (plutôt que « l'émancipation de la dissonance » de Schoenberg).¹⁰² Alors que Schoenberg avait ôté toute obligation de résolution exigée par la norme classique, Varèse a ôté les exigences territoriales/matérielles des tessitures, des lignes mélodiques, et des phrasés ; sa composition est tombée dans les failles de la matière sonore. Là, Varèse s'enfonce pour se réjouir dans la perte¹⁰³ de toute forme prescrite. « Qu'est-ce que la composition sinon

¹⁰⁰ Ivanka Stoianova, "Edgard Varèse: Ecuatorial", *Melos*, vol. 48, no. 4, 1986, 59.

¹⁰¹ Edgard Varèse, *Écrits*, édités et compilés par Louise Hirbour (Paris : C. Bourgeois, 1983), 8.

¹⁰² J. Peter Burkholder et Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, Sixth Edition, Volume 3 : Twentieth Century (New York : W. W. Norton, 2010, 417.

¹⁰³ Il faut bien entendre par cette phrase la nature incarnée de la matière artistique dont Barthes parle, en tant que la jouissance et en tant qu'état de perte radicale.

l'ordonnance de la matière sonore ? »¹⁰⁴ Pour Varèse, ce qui importe n'est pas de savoir comment cette matière *devrait* être ordonnée. Ce n'est pas la normativité, mais les possibles agencements de la matière sonore. Varèse est quelqu'un qui donne corps à la matière sonore, pour jouer avec ce nouveau corps, pour la « porter à la limite de ce qui, du corps, *peut* être reconnu »¹⁰⁵ (et non pas à la limite de ce qui *devrait* être reconnu). Dans ses partitions musicales, il ne reste plus d'organisation linéaire ni d'accords clairs ; tout geste est étalé de manière brute à travers la portée musicale dans des éclaboussures, des taches¹⁰⁶, et des « masses sonores ».

Ecuatorial, mm. 25-28

Ondes

Orgues

Trompettes

Trombones

Piano

Timbales
Caisse claire
Caisse claire, ténor
Grosse caisse
Temple-blocks
Cymbales

¹⁰⁴ Edgar Varèse-André Jolivet, « Lettre à André Jolivet », 29 août 1936, dans *Correspondances 1931-65* (Genève : Contrechamps, 2002), 149.

¹⁰⁵ C'est moi qui mets ce mot en italique. Citation de Barthes, citée ci-dessous, p. 34

¹⁰⁶ Ces « taches » musicales ressemblent, dans leur nature spatialisée, au style tachisme utilisé par Michaux dans les peintures suivantes.

En considérant la texture de la pièce d'un point de vue visuel, il est clair que Varèse construit des globules selon les types d'instruments, pour créer ces « masses sonores ». Il ne reste plus d'homophonie. Même dans les « masses » individuelles, l'instrumentation se fragmente en lignes variées de babil intérieur. Comme pour traverser l'horizon sonore, ces foules de voix résistent à toute forme de la rhétorique de l'harmonie classique. Quoiqu'il détruise le mouvement harmonique traditionnel et fasse trébucher l'élan naturel du phrasé, Varèse maintient en même temps l'élément souverain de la mobilité phrastique (musicale) dans ses compositions. En gros, Varèse utilise ces masses sonores pour suggérer le mouvement, et ses gestes musicaux « dansent dans un espace imaginaire ». ¹⁰⁷ Ces créations musicales de Varèse demeurent—d'une manière corporelle, car il y va de la matière (sonore)—dans un espace physique et se définissent par l'élan. De même, le poète/écrivain Henri Michaux (1899-1984) reconnaît et embrasse la dimension spatiale de l'art. Ses poésies, étant devenues corporelles parfois jusqu'à la violence, demeurent dans un paysage concret de matière sonore. Il loue les qualités similaires de la musique, ce qui

... dans notre espèce humaine, propose un modèle de construction, et en construction, net, mais invisible. Un montage en l'air. Ce montage n'est pas à voir, ni même à concevoir ou à imaginer. Il est à parcourir. L'œuvre est un ensemble de trajets, un parcours en lignes brisées. Chaque trajet est sensible, sauts, chutes, montées, descentes jamais vagues, toujours mesurables. ¹⁰⁸

Bien que nous n'ayons pas de preuve indiquant que Michaux et Edgard Varèse ont collaboré officiellement, il faut rappeler que Louise Varèse (1891-1989, femme d'Edgar) est une traductrice célèbre des œuvres de Michaux. ¹⁰⁹ Il est donc possible que les Varèse aient partagé la même sensibilité aux aspects spatiaux à travers l'art musical/littéraire. Ce qui est notable dans

¹⁰⁷ Ibid, 417. Ma traduction.

¹⁰⁸ Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique » dans *Passages* (Paris: NRF, 1963), 192-93.

¹⁰⁹ Louise Varèse a traduit plusieurs livres/recueils de Michaux (tel que *Le misérable miracle*), mais elle est également célèbre pour ses traductions en anglais de Rimbaud, Baudelaire, Proust, et Sartre, et Bernanos, ainsi que pour son statut comme Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. <http://www.nybooks.com/books/authors/louise-varese/>

cette méditation de Michaux, c'est qu'il décrit la musique de la même façon que Varèse la réalise, en « un parcours en lignes brisées », et en des « trajets ». « Toujours mesurables » et toujours en forme concrète (des « sauts, chutes, montées, descentes »), ces détails reflètent parfaitement une technique musicale fameuse de Varèse, « la musique concrète ». Ce dernier terme veut dire une musique électroacoustique, composée des éléments purement électroniques, juxtaposés avec des sons enregistrés directement de la nature ou d'un milieu spécifique.¹¹⁰ En cela, la combinaison des sources de sons revoie toujours à un espace réel, comme le fait l'intrusion des mots imaginés dans la poésie de Michaux. La qualité fabriquée de la musique électronique s'oppose fortement aux sons acoustiquement tirés d'un environnement réel, d'une *action* réelle ; la fugacité et la nature fantastique des sons électriques dans la musique de Varèse renforce la matérialité des échantillons enregistrés dans un monde en plein mouvement. En fait, Michaux rend ces mêmes gestes, ces mêmes mouvements dans son art. De même que les taches de son « dansent à travers un espace imaginaire », les dessins à l'encre de Michaux incarnent le mouvement ; eux aussi, ils « dansent » :



Henri Michaux, *Sans Titre* (dans : *Mouvements*), 1950-51, collection privée

¹¹⁰ Le Groupe de Recherche de Musique Concrète of the Radiodiffusion-Télévision Française, dont Varèse a fait partie, a financé ce genre d'innovations musicales. Carlos Palombini, « Musique Concrète Revisited », *Electronic Musicological Review* 4 (1999), http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv4/vol4/arti-palombini.htm.

D'une manière très évidente, ce dessin suggère des corps humains. Bien qu'ils n'aillent nulle part, les figures à l'énergie folle semblent s'attaquer au cadre qui les contient ; les membres étant tendus (jusqu'aux mèches de cheveux pour certains), ces taches d'encre sont anthropomorphisées par le mouvement frénétique qu'elles suggèrent. À notre insu, l'assimilation des indices matériels, de ces taches d'encre même, suggère une mise en scène des instincts longtemps refoulés par la pratique « civilisée » de l'art. L'encre, étant traditionnellement utile pour rendre les traces du langage précis et ouvragé (« une vision à l'exclusion des autres »), devient la technique brute qui suggère de manière grossière des représentations primitives. En eux, on pourrait scruter d'autres indications de l'inconscient, maintenant exprimées sous la forme de signes visuels.¹¹¹

...Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner le moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans. Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. Comme on se tâte le pouls.¹¹²

L'encre étant également la technique qui « bout à bout [fait vivre] » la littérature et la poésie, ces taches d'encre résument, en partie, l'esthétique de Michaux. La notion de la littérature incarnée (Barthes) est fortement évidente dans cette dernière description, où l'art (écrit/dessiné) devient organique pour manifester un rythme de mouvement interne : « Comme on se tâte le pouls. » Pendant leurs passages à la poésie, ces idéaux artistiques ne perdent pas cette réalité corporelle et ainsi agit contre la matière préexistante des belles-lettres. En recherchant les moyens de réaliser « la phrase sans mots », Michaux glisse vraiment « dans l'intime » de la langue française où il invente des néologismes étranges comme affront à la pureté des belles-lettres. Cependant, ce ne sont pas des absurdités fabriquées indépendamment du système. Pour mieux manifester la violence contre la langue française, Michaux reste dans les

¹¹¹ Ces allusions psychanalytiques renvoient par « dessein » au test de Rorschach.

¹¹² Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps » dans *Passages* (Paris: NRF, 1963), 197.

structures plus ou moins normales où les juxtapositions qui s'ensuivent deviennent la force la plus choquante. Comme Varèse et les surréalistes, il s'agrippe toujours à un point référentiel avant de s'emparer et d'en abuser. Si on considère le non-sens comme un bruit primitif, son apparition dans « Le grand combat » est bel est bien un attentat contre le lecteur qui séjourne dans la langue civilisée dont il se moque ; c'est nous qui devons maintenant combattre pour trouver du sens :

Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais ;
Il le tocarde et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.¹¹³

Ce charabia est déroutant car il est juxtaposé à des formes syntaxiques correctes. Par exemple, dans le cinquième vers, on comprend par son article que ce « manage » doit être un substantif, tandis que les « verbes » qui s'ensuivent (« rape[r] » et « ripe[r] ») semble être des verbes indirects (ils sont suivis de « à », un autre « substantif »). Ce sont des éléments syntaxiques qui nous restent pour deviner non pas le sens, mais l'élan du vers tel qu'il se dirige par ces signaux indicateurs et signifiants. Le verbe « riper » a un véritable sens et fait partie du dictionnaire ; par association, on est censé traiter son double, *raper* comme verbe. En fait, l'impression sonore du fragment « rape à ri » communique cette obligation mutuelle ; appariés, *raper* et *riper* rapparient (« rape à ri » comme homonyme du verbe de forme conjuguée de *rapparier*). Cet échange exacte entre *raper/riper* et *ra/ri*, autrement absurde si l'on considère seulement la valeur signifiante, indique une réflexivité futile, impénétrable entre forme syntaxique et sens dans ce grand « combat ». Debray constate que la transmission d'un tel bruit est aussi un combat ; en tant que les récepteurs (les destinataires), nous devons lutter pour déterminer le sens, s'il y en a.

¹¹³ Henri Michaux, « Le grand combat » dans *L'espace du dedans* (Paris : Éditions Gallimard, 1945), 16.

À la fin, il est clair que Michaux retient plusieurs aspects de la langue française pour leur superposer des vers fantaisistes. D'une certaine manière, en jouant avec la matière de la langue maternelle, Michaux a réussi à porter ses poèmes « à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu ». ¹¹⁴ Quant à ces autres mots inexistantes, on pourrait s'y attarder indéfiniment. (Emparouiller = emparer + rouiller ? Écorcobalisser = écorcer + baliser ?) Peu importe ces spéculations herméneutiques, ce sont les éléments incongrus qui rendent l'autre matière « maternelle » de la langue encore plus pertinente. La perte d'un vocabulaire compréhensible (un acte de jouissance qui fait vaciller le rapport du lecteur au langage) nous pousse à nous raccrocher aux autres restes structuraux. Une fois de plus, le supplément derridien—dans ce cas, l'excès des définitions obscures et le bruit du non-sens—délimite nos relations essentielles au langage. Considérons un autre dessin de Michaux qui résume ce concept de définition par le terme inférieur :



Henri Michaux, *Sans Titre* (dans : *Mouvements*), 1950-51, collection privée

¹¹⁴ Barthes, cité ci-dessous, p. 34

Dans ce cas crucial, ce qui a été un bruit « visuel », des taches d'encre en désordre anthropomorphisées, constitue en réalité la force essentielle de la peinture. En revenant au mouvement de la matière (soit musicale, soit linguistique, soit poétique), l'esthétique de Michaux et de Varèse résonne et se parle à travers leurs disciplines différentes. Pour chaque artiste, la nature incarnée de leurs nouvelles techniques s'affirme le potentiel de la violence contre l'ordre traditionnel. En somme, toute manifestation de bruit en appelle aux procédures corporelles, afin de s'attaquer au cadre classique d'expression. Michaux et Varèse mettent l'accent sur la transmission d'un bruit poétique/musical, plutôt que le déchiffrement de ce bruit. Toutefois, cette violence se revendique comme le supplément ; elle opère dans les marges entre destinataire et destinataire et, dès son augmentation et sa concrétisation dans l'art, nous oblige à reconnaître notre propre asservissement à cette langue cultivée dans laquelle nous vivons.

b. Antonin Artaud et Sylvano Bussotti

Le principe qui pourrait résumer l'esthétique de Michaux serait la poursuite de « la phrase sans mots ». ¹¹⁵ Comme on a observé, il retient—plus ou moins—le squelette structurel de la syntaxe pour insister sur le besoin du non-sens en déterminant le sens. En suivant l'évolution de cette esthétique, le prochain stade du bruit se trouve chez l'écrivain Antonin Artaud (1896-1948). Bien qu'Artaud s'identifiât plus directement au mouvement surréaliste que le faisait Michaux, ses poésies poussent ce dernier modèle jusqu'au *corps-sans-organes* (théorie de Deleuze et Guattari à laquelle nous retournerons encore et encore, en *ritournelle*). ¹¹⁶ Tandis que « la phrase sans mots » garde un point de référence claire dans sa formulation (la phrase comme composante de base du langage), un corps sans organes se trouve complètement privé de tout

¹¹⁵ Citation de Michaux, susmentionnée à p. 43

¹¹⁶ La citation originale d'Artaud se formule comme suit : « Le corps seul est corps/il est seul/et n'a pas besoin d'organes ». Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté* dans *Œuvres complètes XIII* (Paris : Éditions Gallimard, 1974), 287.

moyen d'organisation. Dans le contexte du langage, ce corps est composé de l'organisation syntaxique du corpus littéraire/poétique. Ses « organes », en tant que force qui régule l'expression, sont les systèmes linguistiques, les catégorisations de genre/de style, etc., sans lesquels on n'aurait pas de sens. Même en s'arrachant à cette expansion de la théorie, un regard pratique et biologique vers ce corps sans organes fournit une interprétation bouleversante. En pensant au corps réel, physique, en chair et os, l'idée d'enlever chaque organe est perturbant, car même la peau constitue un organe ; toute limite a disparu et cède à un conglomérat, un empilement de matière sans ordre :

La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés.

Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle du corps de l'homme, une dérouté de ce monde des microbes qui n'est que du néant conjugué.¹¹⁷

En premier lieu, il est curieux qu'Artaud ait choisi le genre du théâtre pour manifester cette « dérouté [du] monde des microbes ». Dans la tradition de la tragédie classique, ce moyen de représentation est organisé de façon spécifique par des règles « microbiennes » (les micro-règlements du langage correct, d'une versification et style approuvé). Depuis ses fondements d'après la redécouverte d'Aristote au moyen âge, la tragédie française exige quelques éléments extrêmement spécifiques :

La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature.¹¹⁸

Le « néant conjugué » dont Artaud parle s'oppose directement aux parties qui composent le théâtre tragique ; ces derniers, selon Aristote, « [subsistent] séparément, se développant » plutôt que de sombrer dans le néant. Artaud insiste sur le nom *Théâtre de la cruauté*, bien qu'il

¹¹⁷ Ibid, 287-88.

¹¹⁸ Aristote, *Le poétique*, Chapitre VI, ii, remacle.org.

rejette *a priori* les cinq unités qui viennent de la pensée d'Aristote à propos de la tragédie (l'unité de temps, l'unité de lieux, l'unité d'action, la bienséance, la vraisemblance).¹¹⁹ Plutôt, Artaud choisit ce genre tragique non seulement pour aller à l'encontre de la tradition, mais pour la démembrer cruellement (ou plutôt, la « désorganiser ») ; Artaud dérobe le genre dramatique à sa forme classique sans sacrifier l'intégrité de son contenu. En ruinant la *raison d'être* du théâtre classique, Artaud s'efforce de manipuler la matière de l'écriture dramatique pour la détruire. Cet aspect destructeur est évident dès la première phrase de son extrait cité ci-dessus (p. 55). En suggérant l'instabilité des organes vrais du corps, Artaud déclare tout d'abord leur nature incomplète, ce qui jure avec l'« action grave et complète » de la tragédie aristotélicienne. Artaud veut suggérer que, à cause de nos organes « pas encore composés et placés », nos corps ne peuvent que demeurer provisoirement dans une réalité également précaire. En somme, l'absence des organes et des tissus linguistiques contribue à un corpus littéraire inachevé. En outre, Artaud démontre comment les organes du corpus littéraire (les opérateurs linguistiques) ne sont nullement « composés » ni « placés » ; pour le prouver, il enlève toute trace des « organes » de la langue française :

o pedana
na komev
tau dedana
tau komev

na dedanu
na komev
tau komev
na come¹²⁰

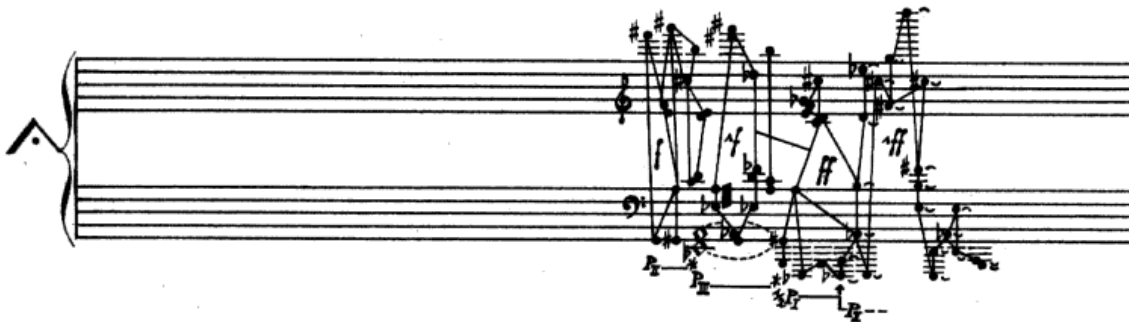
Par opposition à *Le grand combat* de Michaux, Artaud ne nous laisse aucune trace de signification syntaxique ni lexicale ; on ne reconnaît pas les mots sous les néologismes. Tout ce qui reste, ce sont des lignes de force suggérées par les strophes de quatre « vers » et par la

¹¹⁹ Les premiers principes de Aristote sont comme suit: « l'histoire, les caractères, l'expression verbale, la pensée, la mise en scène et le chant ». Ibid.

¹²⁰ Ibid, 293.

régularité des phonèmes qui les commencent. Il faut reconnaître que le poète retient, aussi peu que possible, des traces de l'organisation formelle plus grande ; il détruit toute systématisation traditionnelle du corpus littéraire. Mais pourquoi ? Si l'objectif d'Artaud était de montrer la dissolution de forme dans le langage poétique, il aurait pu complètement abandonner même ces légères trames. Cependant, ces allusions maigres au style classique rendent le vide de sens encore plus radical ; le babil arbitraire formulé dans ces strophes est gêné par l'imposition de la moindre mesure régulatrice, ce qui le rend encore plus violent.

Dans le cas d'Artaud, ces systèmes linguistiques ne sont pas vraiment « composés et placés », car ils réagissent contre toute « réalité construite ». Ces mots inventés prospèrent en eux-mêmes ; n'appartenant pas à la langue parlée ni aux morphèmes reconnaissables de la langue écrite (sauf « de- », peut-être), ces mots existent seulement en performance, comme le fait la musique de Sylvano Bussotti (né 1931).



Sylvano Bussotti, « Pour Clavier » [après *Pièces de chair* II], 1961.

Dans ses années de formation, ce compositeur italien était connu autant comme artiste que compositeur ; ces expériences en beaux arts se sont glissées dans ses compositions musicales d'une manière évidente. Faisant initialement partie du mouvement expressionniste abstrait, Bussotti a été également influencé par la musique aléatoire de John Cage.¹²¹ L'esthétique qui en

¹²¹ « Sylvano Bussotti », *Encyclopedia of World Biography*, 2004, http://www.encyclopedia.com/topic/Sylvano_Bussotti.aspx

résulte se pose comme défi aux relations traditionnelles entre le compositeur et le musicien. Au lieu de dicter toute action possible dans la performance musicale, le compositeur renonce à son pouvoir absolu et crée plutôt des situations générales dans lesquelles le musicien peut interpréter librement.¹²² Bien que sa musique soit transcrite d'une manière extrêmement précise, elle résiste à l'interprétation fixe d'un paradigme. À ce titre, l'art de Artaud et Bussotti défie toute « réalité construite » (comme le dit Artaud¹²³) et profite de l'absence des systèmes classiques internes.

Même sans écouter l'extrait susmentionné de Bussotti, on peut visuellement appréhender la violence qu'il exprime dans ce moment frénétique. Encadrée par les démarcations tendues et nettes de la portée, l'explosion sonore éclate en un mouvement vertical. Pour le pianiste qui attend horizontalement le passage du temps pour intervenir soudainement et perpendiculairement, cela signifie une réalité physique entrecroisée. Même selon le contexte du titre de la composition (*Pièces de chair*), l'analogie organique se présente. Comme le déplacement subit d'un caillot de sang vers le cœur, une rupture brutale succède à l'austérité cloîtrée des mesures précédentes. Cet emportement abrupt indique l'indépendance des « organes » de la musique classique : la phrase musicale.

« Le corps seul est corps /il est seul /et n'a pas besoin d'organes ». ¹²⁴ De la même façon qu'Artaud veut faire un retour au corps littéraire lui-même et laisser tomber les systèmes régulateurs du langage, l'œuvre (le corpus) de Bussotti rejette toute tradition qui cherche à la disséquer en systèmes analysables. Comme le charabia d'Artaud qui demande à être lu à haute voix pour saisir l'étrangeté sonique des phonèmes¹²⁵, il faut un interprète pour donner vie aux

¹²² Ibid.

¹²³ « La réalité n'est pas encore construite », cité ci-dessous p. 47

¹²⁴ Artaud, 287.

¹²⁵ En fait, cet entreprise d'Artaud est bien « radiophonique », car *Le théâtre de la cruauté* « fut écrit tout spécialement pour faire partie de l'émission projetée... Malheureusement, le temps d'antenne qui lui fut accordé ne lui permit pas de l'insérer. » *Notes*, dans Artaud, 349.

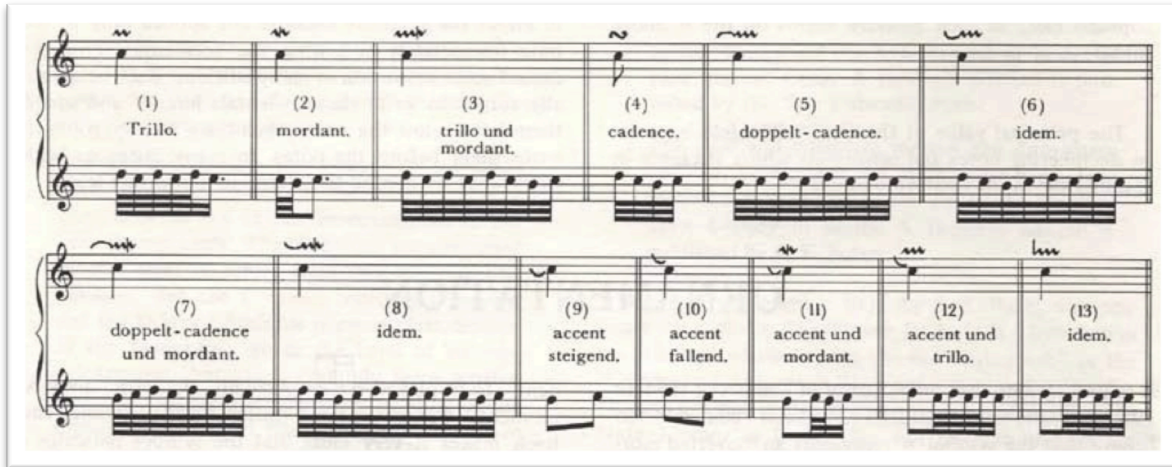
compositions de Bussotti. Son art n'a pas d'existence en dehors de la mise en scène et donc dépend fortement de la corporéité de l'artiste, de sa capacité physique de performer. Traditionnellement, cet objectif n'était pas la norme. Les compositions classiques sont vues comme complètes en elles-mêmes, des reliques sacrées qui ne peuvent que représenter l'esthétique ultime de leur auteur ; aucune marque, aucun signe n'est arbitraire. La relation compositeur-interprète conventionnelle, dans laquelle le compositeur contrôle tout par l'exactitude de sa notation, renforce une certaine « organisation » du langage musical.¹²⁶ Bien que la musique classique laisse une certaine mesure de liberté pendant les cadences virtuoses, le soliste doit finalement retourner à la tonalité/le tempo de la pièce et doit résoudre dans l'harmonie établie choisie par le compositeur :

Haydn, Concerto pour violoncelle, Hob VIIb :1, mouvement 1, m. 128



De même, bien que la musique baroque invite des ornements, ces embellissements ont lieu selon des spécifications exactes, et ne doivent pas interrompre le déroulement de la pièce :

¹²⁶ “In the [abstract impressionist] movement in music, composers believed that the traditional composer-performer relationship, in which the composer ‘controls’ performance through the exactitude of his notation, should be changed.” « Sylvano Bussotti », Encyclopedia of World Biography, 2004, http://www.encyclopedia.com/topic/Sylvano_Bussotti.aspx.



127

Il est évident que le compositeur a une idée très précise de l'effet prévu, ce qui est transmis par le musicien ayant une connaissance antérieure du système de règles et d'embellissements. Pour qu'elles soient compréhensibles par les interprètes, les théoriciens de la musique classent chaque unité/idée indépendante dans un lexique de langage musical. En cela, le cadre représentatif traditionnel (dans l'audition, la performance, l'analyse) force un côté irrévocablement linguistique et systématisé. Depuis la période baroque, la phrase musicale¹²⁸ contient des structures sous-jacentes, presque analogues au langage humain. Dans leurs états les plus élémentaires, elles se présentent comme suit :

Exemples des structures musicales, au niveau de « phrases » musicales

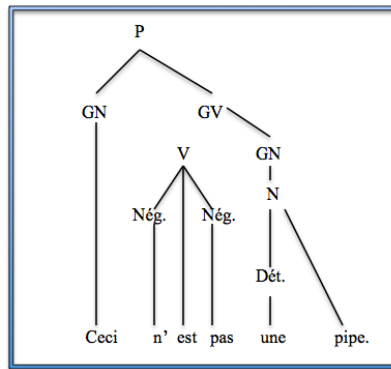
- La structure phrastique :
A, A¹, B – itération, réitération, continuation (et cadence)
- La structure périodique :
[(x) → (y)] - en deux parties : l'antécédent, le consécutif (et cadence)

Ce sont les deux formations de base du langage musical selon la tradition classique de l'Europe occidentale. Comme la phrase linguistique dans la langue maternelle, la phrase

¹²⁷ Table d'explication des ornements dans la préface à *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* par J.S. Bach, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Tableofornaments750.jpg>

¹²⁸ Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* (Faber and Faber Limited: London, 1967), 21.

musicale est définie par une clôture qui détermine le sens ultime de la phrase. En des termes musicaux, c'est la cadence qui clôt l'idée et qui fournit l'impression d'aboutissement. En des termes linguistiques, ce sont les liens nets entre sujet et objet (soutenu par le verbe) qui transmet le caractère définitif de l'idée communiquée ; les propositions et syntagmes linguistiques correspondent aux façons dont on analyse les parties et les motivations de la phrase musicale. Il est également nécessaire de noter les façons dont ces constructions musicales, comme les arbres syntaxiques, recèlent une hiérarchie distincte :



Dans une combinaison similaire des composants (structures « phrastiques » et « périodiques »), la phrase musicale se fonde sur le même système d'éléments emboîtés (ou en forme arborescente) :

Mozart, Sonate pour piano, K. V. 331, I.

Premier niveau :
Deux structures phrastiques

A A' B
Demi-cadence

A A' B
Cadence parfaite

Deuxième niveau :
Structure périodique

L'antécédent Le consécutif
Avec la cadence

Une autre antécédent, etc...

Il faut reconnaître que ces deux exemples, complexes en eux-mêmes, ne sont que de petites cellules au sein de formes plus larges. La phrase fait partie du paragraphe, qui fait partie du chapitre, qui fait partie du livre, qui fait partie de l'œuvre, qui fait partie de toute une consommation culturelle de cette « organisme » musicale. De même, cette phrase musicale de Mozart n'est qu'une petite composante de base dans une structure plus vaste. Les huit mesures citées ci-dessus en elles-mêmes constituent rien que l'antécédent de l'antécédent dans l'organisation du mouvement. Ce mouvement est le premier parmi les trois mouvements de la sonate, ce qui fait partie d'une collection de sonates, etc., etc. En gros, cette petite digression dans le territoire linguistique et musical nous permet de reconnaître l'organisation hiérarchique et la nature arborescente de chaque système. En épousant d'autres structures à plusieurs niveaux, ces phrases traditionnelles (soit linguistiques, soit musicales) réclament une mesure de clôture via la conclusion syntaxique, ou via la résolution harmonique.

Le retrait de cette clôture hiérarchique ébranle ces structures arborescentes jusqu'à leurs racines et cède à la pensée rhizomatique. Chez Bussotti, ce déplacement suscite une multiplicité féroce, privée de centre. Repliées sur elles-mêmes, ces partitions illisibles provoquent toujours de diverses interprétations et sont, à cet égard, autogènes comme les rhizomes de Deleuze.¹²⁹ Comme l'Hydre, les œuvres de Bussotti recommencent à chaque séance et prennent des milliers de vies nouvelles. De même, le bredouillage poétique d'Artaud est une hybridation (hydredation ?) de sens provoqué par ce « concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales.¹³⁰ Puisqu'ils ne s'intéressent nullement à la cohérence, ils effectuent une rupture de la signification ; ces vers fantaisistes existent et font proliférer les sens au « degré d'arbitraire le

¹²⁹ « 1. introduction : Rhizome » in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie* (Paris : Éditions de Minuit, 1980), 9.

¹³⁰ Deleuze et Guattari, 14.

plus élevé ». ¹³¹ Peut-être que « denanu » est le participe passé de « dedana » ; peut-être que « tau » signifie la dernière partie du nom du poète ; peut-être que « na » renvoie au premier composant de la négation. Par leur manque radical de sens, les qualités soniques des vers d'Artaud invite des associations illimitées.

On a déjà vu la manière dont la grammaire/la syntaxe de la tradition de la musique classique est minée par l'œuvre de Bussotti, réalisant ce corps sans organes. Dans *L'Anti-Ceïpe*, Deleuze et Guattari font référence au *corps-sans-organes* (CsO) pour bouleverser la définition psychanalytique du désir. Plutôt qu'un drame familial hérité, le désir est une usine qui nous produit ; nous sommes des machines désirantes. Par l'absence de formes et d'organisation, le CsO encourt le désir: « Le Corps sans Organes on n'y arrive pas, on ne peut pas y arriver, on n'a jamais fini d'y accéder, c'est une limite. » ¹³² Puisque la musique tonale opère sur le besoin de la résolution harmonique (la cadence parfaite), la motivation classique de désir serait cet achèvement. De même, le théâtre a longtemps eu pour but « la purgation des passions ». ¹³³ Mais quoi faire lorsque tous les moyens pour accomplir cette résolution et cette purgation sont refusés ?

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit. » ¹³⁴

La structure musicale (installée pour remplir le désir harmonique) et même son exécution nous délaissent et provoque une « véritable liberté » perturbante. De même, « délivré de tous ses automatismes » linguistiques, les vers d'Artaud occupent un espace de schizophrénie, de délire. Au sens littéral, *dé* (préfixe de privation) et *lire* de *délire* résument la nature illisible et

¹³¹ Breton, cité ci-dessous, p. 37

¹³² Deleuze et Guattari, 186.

¹³³ Aristote, cité ci-dessous, p. 48

¹³⁴ Artaud, 104.

incompréhensible de ces mots de non-sens.¹³⁵ Ces exemples de Bussotti et Artaud, en tant que des CsOs, constituent une amplification cruelle de l'impossibilité de satisfaire un besoin (soit de résolution, soit de sens). En cela, le bruit des vers d'Artaud participe aussi à la reformulation des conditions du désir. C'est à cet égard que le bruit devient encore une fois essentiel. Selon Kristeva, les motivations du désir se manifestent par des pulsions rythmiques, venant du *chora*, d'où ils glissent en langage. Au contraire, Artaud recherche et réalise ces pulsions au degré maximum, jusqu'au point où ils ne constituent plus un langage compréhensible. Ce qui est important, c'est que ce bruit fait éclater les frontières linguistiques dans le corpus littéraire et engloutit les paramètres classiques qui exprimaient jusqu'alors les conditions du désir. L'action (souvent violente) de transmettre une idée, et non la compréhensibilité de son contenu. Comme le dirait Debray, le « bruit et fureur » constituent « l'informant *de l'intérieur* »¹³⁶. Ce bruit, cette distorsion dans la transmission, est ce qui motive l'interprétation et le déchiffrement du signal « non autour ou après, mais dans les circonstances ». Autrement dit, la défiguration extrême du langage poétique, en tant que désarroi externe de la transmission provoque une internalisation du passage à l'acte. Ce signal n'est fait que pour déterminer son sens spécifique, mais pour engager le lecteur et pour fait vaciller son rapport au langage, pour le déconforter. Au-delà d'une redéfinition du désir, cette poésie démontre que les suites esthétiques du bruit littéraire débordent le vide de sens sur lequel elles reposent.

Conclusions

En examinant un modèle spécifique du bruit dans la littérature, on a vu plusieurs applications possibles selon quatre poètes français. Sans essayer d'une manière intentionnelle de

¹³⁵ Cela étant établi, il faut admettre que l'origine du mot est *delirare*, ce qui, au sens primaire, signifie « fou ». Cependant, un deuxième sens veut dire « dévier des ornières de la charrue. » Donc, la poésie d'Artaud, en abandonnant les lignes productives de la communication fertile, est peut être bel et bien quelque chose de délire. *Le Grand Robert de la langue française* (<http://gr.bvdep.com.ezp1.lib.umn.edu/>), *Latdict* (<http://www.latin-dictionary.net/>).

¹³⁶ Debray, cité ci-dessus, p. 42

tracer une chronologie de la littérature française, on a fini par suivre les répercussions de ce bruit dans le langage poétique du mouvement symboliste, au mouvement surréaliste, et finalement aux frontières extrêmes de l'avant-garde. En considérant cette « lignée », il serait séduisant d'identifier ce bruit comme tout ce qui dépasse les limites de la communication nette. Toutefois, dans cette analyse, on a évidemment observé qu'un tel bruit littéraire subsiste même dans le cadre du langage compréhensible. Pour intimer la démesure de sens dans leurs variétés de bruit poétique, Baudelaire, Lautréamont, Michaux, et Artaud dépendent tous d'un rapport soutenu avec le signe linguistique ou au moins lui fait référence. Même si le signifiant se brise en éclats ou le signifié trahit notre fidélité au sens traditionnel, le signe complet s'éclate en relation aux autres dispositifs du langage pour se faire connaître. À la fin, ce bruit ne nous pas écarte par son incompréhensibilité—plutôt, il nous invite à y participer. Debray démontre comment la transmission d'un tel bruit doit passer entre l'émetteur et le récepteur, entre le poète et son public ; cette transmission, souvent violente et furieuse, agit sur les lecteurs. Puisque cette théorie exige notre participation, elle résume parfaitement le but esthétique de l'avant-garde : forcer l'art poétique à voler en éclat, à métamorphoser en un passage à l'acte.

En manifestant ce bruit, les poètes refusent que les consommateurs de leur art soient passifs. Notamment dans cette analyse, Michaux et Artaud poussent la langue française au-delà d'un outil officiel de la communication claire ; ils empêchent toute appropriation gratuite de leur art. En secouant les bases de notre identification avec la langue que nous parlons et lisons, le bruit fait vaciller notre rapport au langage littéraire et exige un engagement pour qu'on ne soit pas dépossédé de sa propre langue. La transmission de bruit n'est pas seulement un attentant contre notre existence et confort dans la langue ; comme la poésie de l'avant-garde qu'il incarne, ce bruit soutien la création en même temps qu'il menace une certaine destruction :

Emetteur et récepteur sont modifiés de l'intérieur par le message qu'ils échangent, et le message lui-même est modifié par sa circulation. Cette circulation du message, par le bruit et par le manque de sens, crée quand même d'autres.¹³⁷

En somme, ce qui essentiel dans cette conception du bruit, ce n'est pas la perte de sens ni la confusion ou babil insensé qui s'ensuit. Plutôt, ce bruit est essentiel parce qu'il nous force de réexaminer notre propre rapport au langage et de rengager avec la poésie comme art vivant qui peut agir sur nous. Ce passage à l'acte (cet appel à l'action, ce retour à la *praxis*, cette poussée vers l'art performatif) est évident dans les *Manifestes* de Breton. Même dans l'attitude politiquement inclinée de l'œuvre de Debray¹³⁸, une concerne à l'égard de la transmission dans les medias se manifeste.¹³⁹ Grâce aux permutations d'une théorie du bruit dans notre analyse (et grâce à une transmission additionnelle à travers les domaines littéraires et musicaux), cette thèse remet en question la relation entre destinataire et destinataire pour démontrer que le lecteur participe à ce bruit. En lisant et en éprouvant le bruit de Baudelaire, Lautréamont, Michaux, et Artaud, ces artistes nous transmettent un message dissimulé dans le bruit qui, cependant, dépend essentiellement de notre propre investissement dans la poésie française.

¹³⁷ Debray, 62.

¹³⁸ Le penchant politique de Debray est clair : en tant que révolutionnaire ainsi que voix littéraire et politique, Debray a été impliqué en 1967 à cause de sa collaboration avec Che Guevara en Bolivie (pour qui il a écrit *Révolution dans la Révolution?*). Mary McCarthy, Robert Lowell, Elizabeth Hardwick, Hannah Arendt, and I.F. Stone, et al., « Regis Debray », lettre aux éditeurs du New York Book Review of Books (adressée au gouvernement bolivienne), 13 juillet 1967, <http://www.nybooks.com/articles/archives/1967/jul/13/regis-debray/?pagination=false>.

¹³⁹ Prenez pour exemple revue trimestrielle dirigée par Debray, intitulé *Médium : Transmettre pour innover*. <http://mediologie.org/medium/>

Bibliographie

- Académie française, « Article 24 », *Statuts et règlements*, 19. http://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts_af.pdf
- Aristote. *Le poétique*. Chapitre VI, ii. remacle.org.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre de la cruauté* dans *Œuvres complètes* XIII. Paris : Éditions Gallimard, 1974.
- Bach, J.S. *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Tableofornaments750.jpg>
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Édition du Seuil, 1973.
- Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. Paris : Éditions Gallimard, 1957.
- Bataille, Georges. *La Part maudite*. Paris : Les Éditions de minuit, 1967.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs Du Mal*. Project Gutenberg, EBook #6099.
- Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris*. Paris : Librairie Générale française, 2003.
- Beckett, Samuel. *Premier amour*. Paris : Les Éditions de minuit, 1970.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet, 1959.
- Boileau, Nicolas. « Chant I », http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/nicolas_boileau/il_est_certains_esprits.html.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1962.
- Brunot, Ferdinand. *Histoire de la langue française des origines à 1900 : Tome VII, La propagation du français en France jusqu'à la fin de l'ancien régime*. Paris : Librairie Armand Colin, 1926. Consulté 28 Mars 2014,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5839163d/f12.image>.
- Burkholder, J. Peter et Palsica, Claude V. *Norton Anthology of Western Music*, Sixth Edition, Volume 3 : Twentieth Century. New York : W. W. Norton, 2010.
- Debray, Régis. *Manifestes médiologiques*. Paris : Éditions Gallimard, 1994.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- de Muro, Tullio. « Introduction » à *Cours de linguistique générale* par Ferdinand Saussure. Paris : Édition Payots et Rivage, 1967.

- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.
- Egan, Kieran. *The Educated Mind : How Cognitive Tools Shape Our Understanding*. Chicago : University of Chicago Press, 2007.
- Encyclopedia of World Biography. « Sylvano Bussotti ». Dernière modification 2004.
http://www.encyclopedia.com/topic/Sylvano_Bussotti.aspx
- Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir », tiré de *Essais de la psychanalyse*, traduction de l'allemand par S. Jankélévitch, (Paris : Éditions Payot, 1968), 14-15. Version électronique complétée le 6 octobre 2002 à Chicoutimi, Québec :
http://psychanalyse.com/pdf/AU_DELA_DU_PRINCIPE_DE_PLAISIR_FREUD_LIVRE_A_TELECHARGER_ESSAI_57PAGES.pdf
- Hervier, Marcel. *L'« Art poétique de Boileau » : étude et analyse*. Paris : Éditions Mellottée, 1949.
- Killick, Rachel. « Baudelaire's versification: conservative or radical? » Dans *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Éd. Rosemary Lloyd. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974.
- Latdict*. <http://www.latin-dictionary.net/>
- Lautréamont. *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- Le Grand Robert de la langue française*. <http://gr.bvdep.com.ezp1.lib.umn.edu>.
- Michaux, Henri. *L'espace du dedans*. Paris : Éditions Gallimard, 1945.
- Michaux, Henri. *Passages*. Paris: NRF, 1963.
- Palombini, Carlos. « Musique Concrète Revisited ». *Electronic Musicological Review* 4 :1999.
http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMy4/vol4/arti-palombini.htm.
- Pascal, Blaise. Divertissement n° 4/7. Édition électronique © www.penseesdepascal.fr, Laf. 136, Sel.168.
- Platon. *La République*, III. <http://www.remacle.org>.
- Platon. *Le Lachès*. 188d. <http://www.remacle.org>
- Pleynet, Marcelin. *Lautréamont (Écrivains de toujours)*. Paris : Seuil, 1967.

Quignard, Pascal. *La Leçon de la musique*. Hachette, Paris : 1987.

Rousseau, Jean-Jacques. *Émile, ou de l'éducation* - tome deuxième. Paris: Lebigre frères, Librairies, 1832.

Sartre, Jean-Paul. « Des belles-lettres considérées comme un assassinat ». *Saint Genet: comédien et martyr*. Paris : Éditions Gallimard, 1952.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Faber and Faber Limited: London, 1967.

Stoianova, Ivanka. « Edgard Varèse: Ecuatorial ». *Melos*, vol. 48, no. 4, 1986.

Varèse, Edgard. *Écrits*. Édités et compilés par Louise Hirbour. Paris : C. Bourgois, 1983.

Varèse, Edgard. *Ecuatorial*. New York : G. Ricordi, 1961.

Varèse, Edgard, et Jolivet, André. « Lettre à André Jolivet », 29 août 1936. Dans *Correspondances 1931-65*. Genève : Contrechamps, 2002.