

## DES ÉCRIVAINS DE NULLE PART Ces autres «français» venus d'ailleurs

*Mais souvent telle qu'un incendie,  
Eclate la confusion des langues.*  
Friedrich Hölderlin, *Le Vatican*

*Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne.*  
Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*

Vincent Teixeira\*

### LA TERREUR DE BABEL

Tout à la fois dans le manque, la saturation et le vide, nous ne voyons pas à quel point la ruse de la catastrophe nous menace et nous cache son énigme. Une présence au monde illusoire, le désir de vengeance ou de victoire, le désir de possession et de domination, que ce soit par les armes, le chapelet, l'argent ou la langue, règnent et obnubilent. Dans nos sociétés dites modernes, où le progrès matériel a été abusivement assimilé au progrès de l'humanité, une course à la domestication, croissante et universalisée, des hommes et des choses, dirigée par un humanisme agressif d'apprenti sorcier, a installé le règne de la comptabilité, du profit et de

---

\* Associate Professor, Faculty of Humanities, Fukuoka University

l'utilitarisme, un nivellement de l'existence humaine par ces «grands systèmes d'appropriation» que sont toutes les idéologies (philosophiques, politiques ou religieuses) et celle triomphante du capitalisme planétaire, dont Max Weber avait déjà prédit les effets : désenchantement du monde et rationalisation de la société. La mondialisation capitaliste du monde, avec son défaut de monde, est bien plutôt une globalisation, qui tend à rétrécir le monde, à réduire la multiplicité des singularités (noyées dans tous ces comptes dont les médias et la politique nous imposent la répétition quotidienne), l'être singulier-pluriel de l'humanité, sous prétexte d'échanges et de communication viciés. Dès lors, la question politique du vivre-ensemble, si problématique qu'elle fût de tout temps, n'en est que plus aiguë et rendue malaisée. A titre d'exemple : l'aveuglement des dirigeants français et d'une bonne partie de la société française à prendre la mesure concrète du cosmopolitisme effectif de notre société ; la France n'ayant plus de visage exclusivement blanc, la société française, digérant mal la question postcoloniale, continue néanmoins de cultiver en ces temps de misère néoconservatrice le chancre de l'exclusion et de rejeter les formes d'hétérogénéité radicale, selon un phantasme anthropoémique (*emein*, «vomir») dont Lévi-Strauss, à la fin de *Tristes tropiques*, a montré qu'il était un trait constitutif des sociétés occidentales. Il y a «France» dans «souffrance», comme si la nation était (en) aliénation, et vice versa, dans l'étrangèreté de ses marges en souffrance.

Cette hégémonie de l'homogène tend donc à effacer les plis et les différences, les écarts et les excès, les singularités, qu'elle prenne pour forme des missions religieuses, philanthropiques ou humanitaires, des

conquêtes de marché, des expéditions militaires ou des génocides. Dans nos sociétés modernes, où la consommation s'opère sans pratique véritable, sans singularité, sans plaisir ni désir, mais par mimétisme et soumission, c'est le règne établi d'un « micro-fascisme », comme disaient Deleuze et Guattari, consumériste et quotidien. C'est aussi ce que Bernard Stiegler appelle « le populisme industriel », qui fait du consommateur lui-même une marchandise et du citoyen « de la pâte à modeler » entre les mains des politiques (« la pâte à modeler, c'est de la pâte humaine, si tendre et si dure », propos ouvertement déclarés et écrits par l'ancien Premier ministre Jean-Pierre Raffarin). Monde cynique et désenchanté de la standardisation, de la massification, de l'avalissement et de la grégarisation, à l'échelle planétaire. Les sociétés disciplinaires dont parlait Foucault sont devenues des sociétés de contrôle (Deleuze). Alors que le pluralisme semble régresser et que les moyens d'information et de communication n'ont jamais été aussi répandus, le marché des technologies de contrôle tend à tout soumettre à la loi de l'audience, selon un mimétisme médiatique pernicieux qui façonne les consciences et ne produit que des opinions. Certes, des foyers de résistance se profilent, notamment dans le tohu-bohu de la toile Internet ; la multiplication des réseaux électroniques (sites, forums, blogs, etc.) dessine de nouveaux rhizomes, en rupture avec la parole institutionnelle, créant une interconnexion des connaissances, une dynamique d'échanges dont les réticules peuvent participer d'un mouvement d'intelligence et de création collectives. Néanmoins, c'est aussi le lieu d'un grand bavardage dans tous les sens, où l'on se perd et l'on se noie, où se disent davantage des « opinions », souvent précipitées, que ne se cherche un véritable « pas au-delà ». On s'exprime, on communique, on se regarde beaucoup (parler ou

écrire), on parle beaucoup, sans qu'on sache parfois de quels problèmes on parle, on se défoule aussi, on s'injurie ou on se fait du charme, on réagit le plus souvent à vif, comme en feu, mais ce feu est-il le signe d'une parole en feu? Que brûle-t-il vraiment si ce n'est bien souvent le seul désœuvrement? Dans le meilleur des cas, ces réseaux sont de la discussion, dans le pire des cas du bavardage insipide, par intermittences de la pensée, et par éclairs de la création. Pour celui qui écrit ou pense, la question profonde est alors de gérer l'éloignement et le silence quand le bruit et les images du monde viennent traverser l'écran indéfiniment connecté. Et ce n'est pas être passéiste ou réactionnaire que de nuancer son enthousiasme de telles réticences, car au contraire, c'est une chance de la pensée d'être dans son temps, mais aussi en dehors, comme «de nulle part» - instance qu'il serait bien naïf d'attribuer sans réserves à l'interconnexion planétaire des réseaux, comme si celle-ci échappait à tout ancrage géographique, culturel, temporel -, être «de nulle part» avec un souci du passé, du présent et de l'avenir, par lequel la pensée rétrocède, présentifie et anticipe.

Globalement, les envoûtements de la communication sont aujourd'hui régis par les médias (à la tête desquels trône la télévision, art suprême du contrôle), largement asservis à des principes d'immédiateté et d'émotion sensationnalistes, induisant une certaine anesthésie collective, en proie à la bêtise et au cynisme, où l'on consomme notamment du sexe et de la violence, comme de la merde, plus ou moins «chic» ou «trash», selon le même mode de consommation courante qui régit la trivialité des achats quotidiens : dans cette «montée de l'insignifiance», l'hétérogène lui-même est devenu marchandise. Au passage, si l'on parle de «merde», on pourrait se demander

qui, après Artaud (qui revendiquait la nature de ses poèmes comme des «poèmes de MERDE, mais de la merde VRAIE») ou Genet (qui appelait poésie l'art «d'utiliser la merde et de vous la faire bouffer»), perpétue le geste de révolte qui consiste à l'exhumer pour la jeter à la face de la société : une minorité de voix, à peine audibles ou lisibles dans le grand bavardage indifférent et avachi du monde, grevé de tant d'assoupissements et asservissements, parmi lesquelles sourd sûrement, aérolithe inclassable, celle de Pierre Guyotat. De même que si l'on parle de sexe, on pourrait se demander, les illusions de la libération sexuelle ayant largement profité à faire du sexe un objet du pouvoir d'Etat, dans quelle mesure l'érotisme est encore un jeu risqué des limites et de l'extrême, un abîme éblouissant, un non-savoir aveuglant qui efface le partage radical entre raison et déraison, normal et pathologique, les stratégies de savoir et de pouvoir étant communément innervées par ce que Foucault a appelé, après La Boétie, «la servitude volontaire» et l'abus d'obéissance, obéissance aux discours de vérité, depuis le désir de croyance - d'où l'emprise des religions et des idéologies - jusqu'à nos besoins et désirs de consommation.

Dans ce contexte d'aliénation rusée, qu'en est-il de la langue, ou plutôt du langage, au sens où Benvéniste disait que «le langage sert à vivre» ? Le langage rendu de plus en plus labile par l'obligation d'utilité faite au sens et la soumission à ce que l'on appelle communément «communication» ôte en fin de compte tout pouvoir à la parole. Au quotidien, la société «libérale» impose aussi un enracinement du discours dans la langue doxique, la langue de la *doxa*, langue toxique qui aplatit, anesthésie et crée le consensus du «prêt-à-penser», dictant les mots de la conformité et de la soumission, ce

que Eric Hazan appelle «la propagande du quotidien» de la LQR, la «*Lingua Quintae Republicae*», créée et diffusée par les publicitaires et les économistes, adoptée par les médias et les politiciens, langue du pouvoir, des dominants, qui se présente et s'impose comme point de vue universel et travaille chaque jour à la domestication des esprits. Mais un écrivain ne peut ou ne pourrait être qu'en inquiétude du langage (inquiétude dont l'étymologie renvoie au mouvement, à l'instabilité, signes de vie opposés au repos des «Assis»), mesurant sa profondeur, son prestige et son opacité, ses possibilités, sa destination et ses limites, plus que son instrumentalité ou sa beauté. «Le langage, écrit Henri Meschonnic, étant ce dans quoi, par quoi, on pense et on vit une vie humaine, [...] je pose en principe que si on ne pense pas le langage, on ne pense pas, et on ne sait pas ce qu'on ne pense pas. On vaque à ses occupations.»<sup>1</sup> Et les invocations incantatoires d'un hypothétique «prestige» de la langue (française ou autre) et d'une tout aussi ambiguë «exception culturelle», défendue et illustrée par l'idée de la francophonie qui plaide pour l'universalisme mais n'est qu'un particularisme provincial, n'y suffisent pas, voire même peuvent se révéler nuisibles ; on sait bien quelles crapuleuses manœuvres de colonisation et de domestication par la langue sont pratiquées sous couvert d'«humanisme» ou de «civilisation». L'exaltation et la sacralisation d'une «langue maternelle», comme propriété d'une communauté, se lie à l'invocation de la terre comme propriété de cette même communauté, avec tous les phantasmes de l'origine, de la pureté et de l'homogénéité que cet

---

<sup>1</sup> Henri Meschonnic, *Un Coup de Bible dans la philosophie*, Bayard, 2004, p.11. Cf. aussi Michel Deguy, *La Raison poétique*, Galilée, 2000 ; Eric Hazan, *LQR, la propagande du quotidien*, Raisons d'agir, 2006.

attachement charrie. Deux grands périls pèsent sur les langues : l'hégémonie de l'anglo-américain comme langue internationale de la communication et le repli identitaire, national ou nationaliste de la langue, nourrissant les vieilles idéologies communautaristes ; double menace à laquelle il faudrait en ajouter une troisième, non sans rapport avec la première : la disparition de centaines de langues, souvent liée à l'hégémonie des langues dominantes que l'on doit parfois apprendre pour une question de survie. Dans cette économie tragique, que la domination soit militaire, économique ou symbolique, toute culture est coloniale, imposant la loi de sa langue, la maîtrise commençant par le pouvoir de nomination, ce qu'a particulièrement bien montré Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, en parlant, à partir d'une confession de son statut personnel de Juif-Français-d'Algérie, « d'une terreur dans les langues », dont le maître n'est d'ailleurs pas lui-même propriétaire, car il n'y a pas d'appropriation absolue, la langue n'appartient pas, à commencer par « la langue maternelle » : « Voilà ma culture, écrit Derrida, elle m'a appris les désastres vers lesquels une invocation incantatoire de la langue maternelle aura précipité les hommes. Ma culture fut d'emblée une culture politique. "Ma langue maternelle", c'est ce qu'ils disent, ce qu'ils parlent, moi je les cite et je les interroge. Je leur demande, dans leur langue, certes, pour qu'ils m'entendent, car c'est grave, s'ils savent bien ce qu'ils disent et de quoi ils parlent. Surtout quand ils célèbrent si légèrement la "fraternité", c'est au fond le même problème, les frères, la langue maternelle, etc.»<sup>2</sup> Cette question de l'imposition d'une langue, qu'elle soit ouverte, armée ou plus rusée, dissimulée sous les alibis d'un humanisme généreux, déborde

---

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p.61.

largement le seul champ linguistique ou grammatical, les phantasmes d'identité souveraine et de pureté de la langue ayant d'emblée des répercussions politiques, sociales, religieuses, culturelles, artistiques et littéraires, le modèle linguistique souverain faisant loi - la langue est à la fois le support de la loi et l'objet d'une loi, quand elle n'est pas la loi même lorsqu'elle est imposée à la maison ou à l'école - et sculptant des figures culturelles, symboliques, socio-culturelles dont l'imposition et l'aliénation peuvent être plus ou moins vivement ressenties à travers des discours dont il serait dangereux de penser qu'ils soient sans efficace sur les actes. Par ailleurs, à côté de cet embrigadement par et de la langue, comme le disait Primo Levi, «là où l'on fait violence à l'homme, on le fait aussi à la langue»<sup>3</sup>, et les écrivains de l'irrémédiable (d'où l'on ne revient pas), ces survivants lazaréens que furent Levi, Jean Améry, Robert Antelme ou Paul Celan en ont tenté l'impossible mais nécessaire témoignage, écrivant à partir de «la catastrophe», «cette blessure sans cesse ravivée», ce que Varlam Chalamov, rescapé d'un autre enfer, a désigné, lui, comme le besoin vital de poésie, véritable pain, le cinquième besoin humain après la faim, la sexualité, la défécation et le plaisir d'uriner. Celan a fait le procès d'une langue, dans laquelle a été décidée, dite et écrite «la catastrophe» selon laquelle les figures humaines ont perdu leur humanité, de même que Pierre Guyotat écrit une langue contre *la* langue, fait à la langue dans laquelle il est né le procès des procès qu'elle a instruits contre ceux qu'il a fait siens : les Algériens asservis. Mais en réalité, c'est toute (la) langue qui est en cause.

---

<sup>3</sup> Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986), trad. A.Maugê, Gallimard, 1989, p.96.



Face à l'aliénation, sous toutes ses formes, toujours menaçante, et dans la misère symbolique de notre monde, écrire ne peut donc consister qu'à respirer dans l'irrespirable, pour peu que le livre s'ouvre comme une porte ou une fenêtre, dès lors qu'on refuse de séparer le langage et la vie, l'imaginaire et le réel, cette évidence apparemment indiscutable. La quête de sens achoppe sur le réel, qui n'existe pas en soi mais trouve une articulation à travers le langage. Ecrire, c'est résister, ou mieux, inventer, et «témoigner pour la vie», comme disait Deleuze, faire signe de vie. L'écriture serait traversée par un principe d'insubordination inconditionnée face à tout ce qui s'impose partout : l'inégalité, la violence, la souffrance, la bêtise, l'ennui, l'humiliation, etc. Au-delà de la langue elle-même et à travers elle, la littérature emplit l'histoire de légendes, d'étymologies, de mythes, mais aussi et surtout de vie, de résistance et d'inconnu. Ainsi se dessine une possibilité d'instaurer ou de restaurer ( ? ) un certain «usage du monde», au-delà de l'homogène, en créant du proche et du lointain, des «lignes de fuite» créatrices qui retrouvent le sens de l'étendue et du divers, la capacité de «concevoir autre» que réclamait déjà Victor Segalen, un moyen de sortir de l'individualisme consumériste dans lequel l'Occident s'ankylose et ankylose le monde. Le langage devrait renouer avec la tâche assignée au livre par Mallarmé d'instrument spirituel, de l'ordre d'une révélation, au-delà des barricades de l'habitude dont les apparences sont paresse et le langage avili qui lui obéit désir de conserver le sérieux somnolent de confortables conventions. Mais il ne s'agit aucunement de rêver à un improbable âge d'or absolu. Le chaos a toujours été et il n'y a jamais eu de «bon vieux temps», mais seulement le temps. Certes, il y a un manque irréductible à tout langage, mais aussi un excès, éprouvé à travers la

nécessité incertaine d'écrire, le langage n'ouvrant que des failles et ne procurant que des réponses énigmatiques, entre le manque et l'excès. On peut tout dire, sans que le secret soit trahi, sans que l'énigme du monde et de l'être soit à jamais percée. La littérature est tragique, affolée par la nécessité de poursuivre le secret, mais en vain, se heurtant à un «infracassable noyau de nuit». Pour Blanchot comme pour Derrida et beaucoup d'autres, la littérature est le lieu par excellence du secret, «une expérience secrète au sujet d'un secret», dit Derrida dans *Donner la mort*. Il est impossible de (tout) dire et ce qui est à dire demeure insaisissable. La littérature est aussi secrète parce que même dans l'écriture la plus concertée, vigilante, la maîtrise du langage n'est jamais absolue et tous les rouages du travail ne sont pas conscients ; quelque chose échappe à travers les mots, de véritables «sables mouvants», selon Bataille.

Les livres ne sont que des *Passages*, pour reprendre tel titre d'Henri Michaux. L'écriture est passage, c'est-à-dire qu'elle cherche à ouvrir une voie dans l'opacité du réel, une voie sans voie, selon les termes du Tao, un chemin tortueux, entre errances et détours, à l'écart des chemins tracés d'avance et sus par cœur, ces vérités de morts vivants. «Passage» signifie aussi qu'elle passe, réfractaire à l'immobilité, lieu de métamorphoses et d'échanges compliqués, ponts jetés sur l'invisible n'apparaissant que pour disparaître. De là la fulgurance de la poésie, tout au moins de certains poètes, comme Rimbaud, «en avant», dans le devenir, avançant vers ce qu'on ne connaît pas, pariant sur un ailleurs, l'inconnu. Ces «passages» sont aussi évidents quand il y a passage d'une langue à une autre, ce qu'est bien sûr la traduction, mais pas seulement, car elle est aussi création, au-delà de la

communication d'un hypothétique « message » original, travail et métamorphose de la langue d'arrivée elle-même, la fidélité à l'original n'étant que peu de chose sans la liberté du langage ; la traduction travaille sa propre langue, comme éveillée, élargie et approfondie par la langue étrangère. S'il s'agit d'abord de rendre le sens plutôt que les mots du texte, selon l'axiome primordial énoncé par Saint Jérôme, « *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu* », se contenter de cette transmission du sens, de la communication de l'intention (il semble d'ailleurs très incertain, pour ne pas dire improbable, que l'essentiel d'une œuvre littéraire soit communication, message) manque la tâche véritable de la traduction dont la parenté avec la création, mise en valeur notamment par Walter Benjamin, est au-delà de la réplique. Néanmoins, le danger menace alors de glisser vers une conception métaphysique, voire théologique du langage, ce dont témoigne la première philosophie du langage de Benjamin (voir par exemple *Sur le langage* ou « La tâche du traducteur »), pour qui la traduction cherche à atteindre le noyau d'un « pur langage » qui intègre toutes les langues, théorie qui rappelle les projets de langue universelle, de Bacon à Paget en passant par Leibniz, et doit beaucoup aux Romantiques allemands, à une conception du verbe comme retour à la « nomination adamique » et au baptême originel des choses, et est fondée sur la dichotomie entre les fonctions de communication, utilitaires et réductrices, et la fonction centrale du langage qui consiste à révéler l'essence de l'homme par le verbe, idée reprise par Heidegger qui parlera du langage comme « maison de l'être ». Ce risque d'une essentialisation du langage, nettement référencée au registre éculé du paradis perdu et de la chute, nourrit tous les phantasmes et mythes de l'originel, de la parole sacrée, tous les *Retour(s) Amont*, depuis

l'archaïque rêvé par Hölderlin jusqu'à la grammaire psychotique de Jean-Pierre Brisset, délirant sur la langue secrète des origines, en passant par la nostalgie baudelairienne du paradis perdu, l'âge d'or de Nerval, *L'Ombilic des Limbes* d'Artaud, autant de remontées vers le mémorable, l'immémorial ou le primitif, qui cherchent, selon l'expression de Salah Stétié, à « donner forme à tous les bégaiements de l'origine »<sup>4</sup>, à travers le désir d'une « langue de la langue ». Mais ne serait-ce pas là surestimer les capacités du langage et les pouvoirs de la parole ? N'est-ce pas accorder au langage une importance vertigineuse ? Cependant, peut-on complètement esquiver tout reste de croyance dans le pouvoir magique des mots ? Quelque chance de salut, quelque « planche de vivre » n'est-elle pas concevable à l'aune de ce pari ardent, au prix de cet impossible ? « Au commencement était le verbe » : il n'est pas dit que, malgré la mort de celui à qui l'Ancien Testament rapportait allégoriquement cette affirmation, cette parole ait perdu toute signification, tant il est évident que n'échoit à ceux qui sont dans l'abandon, la servitude et le déni de toute liberté la seule liberté de la langue par laquelle l'humanité dit, librement, son assujettissement, comme si le verbe, libre, était ce qui reste de Dieu, mort, lequel est ce qui fait que le verbe, le rythme, le chant restent et résistent - un verbe d'autant plus libre que c'est tout ce qui est humain qui contraint à la liberté, quand bien même on fera le procès des langues dans lesquelles les figures humaines ont perdu leur liberté.

« La » langue n'existe pas, de même qu'il n'y a pas de métalangage ; il y

---

<sup>4</sup> Salah Stétié, *Sauf erreur*, entretiens avec David Raynal et Franck Smith, Paroles d'aube, 1999, p.43.

a bien plutôt des langues et un défaut d'origine, un défaut des langues, toutes plus ou moins enlisées dans «la terreur de Babel», «la Fosse de Babel», mais l'écriture, en particulier la poésie, consiste précisément à suppléer ce défaut. Elle porte en elle les germes d'une autre langue, transforme le langage tout en transformant la vie, car elle est d'abord acte de langage et transforme plutôt qu'elle ne célèbre, douant «d'authenticité notre séjour», «seule tâche spirituelle» aux yeux de Mallarmé : «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.»<sup>5</sup> Le fameux «céder l'initiative aux mots» n'est pas tant célébration que transformation de la vie et du langage : le poème est un acte de langage qui tient ensemble le langage et la pensée dans une parole qui agit, transforme, en devenir. Dans «ce jeu insensé d'écrire», il s'agit donc de rejouer le destin du langage, de le faire bouger, ce qui consiste aussi bien à faire bouger les êtres et les choses, car la pensée se construit sur de la matière («L'esprit n'est que l'état d'esprit des corps», dit Luca), au-delà des clivages entre concepts et affects, l'alchimie verbale étant d'abord une physique verbale, la relation de l'homme à l'univers (et à la langue) étant de nature proprement physique, avant d'être métaphysique. Dans le cas de la traduction, surmontant le dilemme qui oppose le dicible à un indicible, il s'agit moins d'un problème de linguistique que d'un problème de poétique, le travail étant un exercice de création, car on ne traduit pas une langue mais

---

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Variations sur un sujet*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.363-364.

un langage ; traduire Hölderlin ou Celan en français ne revient pas à traduire de l'allemand en français, mais à traduire le langage singulier de Hölderlin ou Celan en un français singulier : invention d'un langage. «Passage» d'une langue à une autre, à travers la transformation, l'altération, la réécriture d'une langue «donnée», écrire est toujours l'ouverture d'un monde possible et fait «arriver» quelque chose à la langue, a fortiori dans le cas d'écrivains ayant choisi d'écrire dans une langue étrangère.

De là que certaines voix, venues d'ailleurs, insufflent un souffle nouveau à la parole écrite dans la langue d'élection. Mais l'on pourra tout aussi bien dire que l'écriture créatrice en général tend à devenir une langue étrangère, brouillant les frontières entre lisibilité et illisibilité, amenant tout le langage aux limites. Néanmoins, il apparaît bien que la plupart de ces écrivains venus d'ailleurs donnent à la langue française, selon des modalités très différentes, une tournure, une saveur, un souffle, un corps particuliers, singuliers, inédits, bénéfiques d'une liberté plus grande ( ? ) par rapport au bon usage et aux règles convenues, par rapport à l'ordre syntaxique et paradigmatique de la langue, car rien d'atavique ne semble entraver ou retenir leur ardeur plus ou moins sacrilège, leur soif d'émancipation, que l'on prenne par exemple l'Irlandais Beckett, le Roumain Luca, le Grec Egyptien Fardoulis-Lagrange ou le Libanais Salah Stétié. Voix ouvrières, comme des appels d'air, la liste serait longue, contentons-nous de quelques noms, dont la plupart ont très tôt baigné dans un milieu francophone, par le biais de l'école, mais pas tous, l'élection du français ayant parfois été plus tardive : Jean Potocki, Tristan Tzara, Benjamin

Fondane, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Emil Cioran, Ghérasim Luca, Samuel Beckett, Amadou Hampâté Bâ, Edmond Jabès, Léopold Sédar Senghor, Georges Schehadé, Joyce Mansour, Georges Henein, Michel Fardoulis-Lagrange, Aimé Césaire, Albert Cosseray, Andrée Chedid, Abdellatif Laâbi, Tahar Ben Jelloun, Salah Stétié, Milan Kundera, Jorge Semprun... auxquels il conviendrait d'ajouter toute une pléiade de «nouveaux» écrivains francophones issus de l'Afrique du Nord ou de contrées plus lointaines, comme le Chinois François Cheng ou la Japonaise Ryoko Sekiguchi. Et si l'on parle de philosophie, l'on pourrait ajouter, sans être exhaustif, les noms de Carl Einstein, Emmanuel Lévinas, Cornélius Castoriadis ou Kostas Axelos.

## PASSAGES DES FRONTIÈRES

Pour la plupart de ceux que nous avons cités, mais pas tous, le choix de la langue française coïncide avec l'exil, même si parfois, chronologiquement, cette élection précède ou suit le départ. Dans presque tous les cas, le passage d'une langue à une autre est lié à un passage des frontières, un voyage, un départ à la fois physique et métaphysique qui signe toujours une certaine mort, un exil dont la part de libération se démarque difficilement de celle des épreuves. Et un exil définitif, pour ne pas dire éternel, dans la mesure où le sentiment de l'errance à travers la langue est souvent plus aiguïté chez ces écrivains venus d'ailleurs, dont la véritable patrie semble bien être l'exil, «écrivains de nulle part», comme l'écrivit un jour Georges Henein à Cioran, comme s'ils étaient voués à être des apatrides, dérivés dérivant,

géographiquement et linguistiquement : être de nulle part, selon les vertus de l'oubli, et être nulle part, ou partout, selon les pouvoirs de l'ubiquité et de l'utopie. A la base de tout exil, il y a toujours quelque insubordination, un refus de l'enfermement, qu'il soit géographique, politique, culturel, linguistique, métaphysique ou physique, souvent les deux à la fois ; et il y a aussi un désir d'émancipation et un rêve d'ailleurs, une promesse (de libération) que les désenchantements souvent rapides de l'exil géographique relèguent aux seules vertus de l'écriture. Le passage des frontières tend dès lors à une abolition des frontières, quelles qu'elles soient, faisant apparaître leur artifice historique et leur violence, et à une extension, un bouleversement du regard qui nous sauve de l'entropie : « Je sais que je n'arriverai à m'installer nulle part, la lumière abolissant toute frontière, empyrée pour les êtres éphémères et éblouis. »<sup>6</sup> Entre les voyages dans le réel et ceux dans l'imaginaire, la frontière est mince, mais l'épreuve de cette porosité, voilée de métaphores, et de ces passages possibles par-delà tous les cloisonnements, toutes les antinomies psychiques et métaphysiques, nécessite d'abord de surmonter le grand conflit entre langage et présence, quelque chance risquée dans l'aventure, ouvrant l'éventail des possibles, les horizons de l'utopie et laissant béantes les failles de l'interprétation, dans une intensification réciproque de la réalité que l'on vit et de la langue qui l'interroge.

Pour certains, le choix de la langue d'écriture et l'exil ne signifient pas un renoncement à la langue maternelle, même si dans presque tous les cas l'écriture finit par se fixer dans la langue française (sauf quelques excep-

---

<sup>6</sup> Michel Fardoulis-Lagrange, *Apologie de Médée*, Calligrammes, 1989, p.18.



tions, comme Beckett, qui écrivit tantôt en français, tantôt en anglais), la langue maternelle n'étant plus réservée qu'à des échanges privés. Mais au départ, qu'il s'agisse par exemple des Roumains ou des Libanais, nombreux sont ceux qui ont presque toujours vécu dans une double culture - le poète libanais Salah Stétié parle même de ses «deux langues mères» - ou sont issus de milieux culturels étrangers très francophones ou francophiles, qu'il s'agisse de la haute bourgeoisie du Caire (Georges Henein) ou des milieux intellectuels et artistes roumains (Tzara, Fondane, Ionesco, Eliade, Cioran, Luca). Certains étaient donc déjà des frontaliers, aux frontières entre deux langues, deux cultures, «hommes du double pays» ou «de la double culture» (Salah Stétié), des médiateurs, des passeurs. Le poète en particulier n'est-il pas, comme le disait Saint John-Perse, celui «qui déplace de nuit les bornes de la propriété foncière»? Quelle est dès lors la véritable patrie? celle d'où l'on vient ou celle où l'on va? Pour l'écrivain, il semble bien qu'on habite d'abord une langue, davantage qu'un pays, et que la patrie n'est pas un lieu, mais l'écriture, «un lieu sans lieu», une hétérotopie ou une utopie.

Cioran, qui a commencé à écrire en français à l'âge de trente-sept ans et qui confessait avoir toujours écrit pour se libérer, s'alléger, se guérir de ses obsessions, commente ainsi ce changement de langue : «Si on en croit Simone Weil, changer de religion est aussi dangereux pour un croyant que changer de langue pour un écrivain. Je ne suis pas tout à fait de cet avis. Ecrire dans une langue étrangère est une émancipation. C'est se libérer de son propre passé. Je dois avouer cependant qu'au commencement le français me faisait l'effet d'une camisole de force. Rien ne saurait moins convenir à un Balkanique que la rigueur de cette langue. [...] Lorsque plus tard je me

suis mis à écrire en français, j'ai fini par me rendre compte qu'adopter une langue étrangère était peut-être une libération mais aussi une épreuve, voire un supplice, un supplice fascinant néanmoins.»<sup>7</sup> Concevant l'écriture comme une thérapeutique, «une entreprise de santé», Cioran, médecin de sa propre maladie, a voulu se délivrer des chaînes de la mémoire, adoptant une nouvelle langue, reniant ses premiers excès lyriques, écrivant des fragments ironiques avec la lucidité du désespoir et un humour ravageur, mais il est resté écartelé. «En français, on ne devient pas fou», disait-il, sous-entendu pour lui, un Balkanique, en raison des contraintes syntaxiques du français, ce qui représente une contrainte d'écriture supplémentaire ; car évidemment, écrire dans une langue étrangère suppose des efforts et une étrangeté manifeste. «Ça a été une sorte de révélation cette langue, qui est tout à fait sclérosée. Parce que le roumain, c'est un mélange de slave et de latin, c'est une langue extrêmement élastique. On peut en faire ce qu'on veut, c'est une langue qui n'est pas cristallisée. Le français, lui, est une langue arrêtée. [...] En roumain, il n'y avait pas cette exigence de clarté, de netteté, et je comprenais qu'en français il fallait être net. J'ai commencé à avoir le complexe du mêtèque, le type qui écrit dans une langue qui n'est pas la sienne. Surtout à Paris...»<sup>8</sup> Abjurant son passé, la rupture avec sa langue natale est définitive pour Cioran, qui parlera toujours comme un condamné à mort, avec une inquiétude irrémédiable et une dérision impitoyable de toutes les vanités du monde, ayant la force d'être cruel mais dissimulant mal le sentimentalisme dont il se défendait pourtant. Peut-être que la

---

<sup>7</sup> Cioran, propos recueillis par Gerd Bergfleth (1984), «Glossaire», in *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 1995, p.1740.

<sup>8</sup> Cioran, entretien avec Jean-François Duval (1979), in *Œuvres*, *op.cit.*, p.1746.

langue française était la plus adaptée à sa voix froidement et agressivement ironique ; à travers elle, il se découvre des affinités électives avec la pensée fragmentaire de Pascal et le style des moralistes français, Chamfort, La Rochefoucauld, partageant leur goût des aphorismes, de la formule cinglante, leur obsession du style et une vision désabusée de l'humanité, auxquels il ajoute - la France étant à ses yeux le pays le plus civilisé, mais aussi le plus usé, fatigué - l'hystérie d'un vouloir-vivre douloureux mais héroïque, une plénitude de l'être dans la consommation.

Aux yeux de nombreux écrivains, penseurs ou artistes, la France est souvent apparue comme un « pays intelligent », qui a (ou prétend avoir) le sens de l'universel et jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, toute l'intelligentsia européenne s'exprimait en français. Mais ce « prestige du français » ne va pas sans critiques. Ainsi, aux yeux de Salah Stétié, les écrivains français institutionnels « sont un peu épuisés, épuisés parce que la France est un vieux pays qui a la couleur de son ciel, qui a la couleur de la cervelle, un vieux pays de matière grise. »<sup>9</sup> Pour beaucoup, le français apparaît comme une langue à la fois logique et fluide, une langue de nuances, une langue de philosophes (Descartes), de l'investigation psychologique (Racine, Rousseau, Proust), la langue des Droits de l'homme. Mais tous les discours sur la légendaire « clarté rationnelle » du français ne tissent qu'une image idéalisée et suspecte de la langue, à laquelle il conviendrait d'opposer une « clarté obscure », comme le fait Henri Meschonnic en ne séparant pas la réflexion linguistique de ses conséquences dans les débats historiques et politiques,

---

<sup>9</sup> Salah Stétié, cité par Alexandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, L'Harmattan, 2000, p.136.

qui s'emparent souvent de la langue comme d'une légitimation d'autant plus forte qu'implicite. Si l'on croit parfois identifier une langue à des qualités intrinsèques, c'est en projetant sur elle des sentiments d'amour ou de dépit dont la suspicion demande à être pensée. Décliner les « vertus » soi-disant intrinsèques d'une langue donnée est périlleux et risque de nous entraîner sur la pente de l'appropriation et des propriétés « pures » d'une langue, ce qui est la marque d'un phantasme identitaire, ce que Derrida a appelé la « construction politico-phantasmatique de l'appropriation ». Il n'empêche que chaque langue a sa ou plutôt ses musiques propres, ses « saveurs » spécifiques ; le fruité spécifique du français, qui n'est qu'une image plus ou moins conventionnelle mais constitue une « saveur dans la différence », Salah Stétié le trouve en particulier dans la langue de Racine, qu'il décrit ainsi : « Racine est une corbeille de fruits, tout de limpidité, et sous ces fruits, on le sait de reste, un serpent s'est glissé qui, endormi, se réveillera. »<sup>10</sup> Cependant, si la langue de Racine est bien du français, elle est un français particulier, daté, obéissant aux règles de la prosodie et de la rhétorique classiques, idiome magnifié par le talent de Racine, mais qui ne saurait constituer un canon absolu, sa « musique », sa syntaxe et son lexique n'étant ni ceux de Céline ni ceux de Proust. Comme disait Victor Hugo, « la langue française n'est point fixée et ne se fixera point ». Aucune continuité ininterrompue dans la langue et aucun arrêt. Néanmoins, malgré des racines parfois communes, malgré les croisements, les emprunts, les évolutions et les métissages linguistiques, les mots d'une langue sont les

---

<sup>10</sup> Salah Stétié, *Le Nibbio*, Corti, 1993, p.97. « Le français : idiome idéal pour traduire délicatement des sentiments équivoques », écrit Cioran dans *Aveux et anathèmes* (1987), in *Œuvres*, *op.cit.*, p.1723.

mots d'une langue et « la mer » ne sera jamais *thalassa*, *the sea*, *das Meer* ou *el mar*. Un autre poète libanais, comme Salah Stétié, Georges Schehadé, écrivit lui aussi en français, parce que, dit-il, quand il était enfant, il a entendu le mot « azur », et ce mot, qu'il ne comprenait pas, a suffi à déclencher en lui l'amour d'une langue à laquelle il allait consacrer sa vie. Encore faut-il ajouter que les mots d'une même langue ne sont pas les mêmes dans le langage d'un écrivain à l'autre, en particulier chez les poètes qui les font naître d'une nouvelle vie. Le mot « azur » par exemple, avec son mélange de clair et d'obscur, de densité matérielle et d'immatérialité, ne dit pas la même chose chez Baudelaire, Mallarmé ou Rimbaud, pour prendre des quasi-contemporains. Après l'« azur sans bornes » de Hugo, pour Baudelaire, dont « la musique creuse le ciel » sans étoiles, l'azur renvoie à l'horizon rêvé du paradis perdu, à « La Vie antérieure », dans le désenchantement agonisant des soleils romantiques ; l'azur, pour Mallarmé, c'est d'abord la cruelle hantise de l'Idéal, son « instinct de ciel » dont il subit le vertige jusqu'au néant, jusqu'au vide du langage, dans son effort vers les sources du langage et de la pensée ; l'azur, pour Rimbaud, dans sa poursuite sans fin d'une poésie du devenir, en avant, est « noir », c'est la hauteur vainement spirituelle qui nous empêche d'être au monde et qu'il faut « écarter », pour vivre en « fils du soleil », « étincelle d'or de la lumière *nature* ». C'est dire qu'un mot n'est pas un mot, arrêté, fixé dans une définition, et que le rêve mallarméen de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » demeure inachevé, toujours à recommencer ; d'ailleurs l'étymologie du terme « mot », *mutum*, désigne un son privé de sens, celui-ci étant continuellement à trouver, inventer. Si l'élection d'une autre langue, vouée à la poésie, dans un rapport charnel, passionnel à la langue, à la

langue comme corps, accroît les dimensions de notre existence et notre territoire spirituel, au sens large du terme, mental et humain, il demeure une part d'obscurité dans la langue, qui est au fond la part de nuit dans l'homme. La poésie a des racines de nuit et le caractère énigmatique du langage renvoie à l'énigme non moins insondable de l'homme et du monde.

L'exil dans la langue est donc errance, comme l'exil physique, il passe, outrepassa et efface les frontières, non sans quelque écartèlement, «écartellement». L'acte d'écrire étant un acte d'immense solitude, Cioran s'est toujours situé en dehors du troupeau, se définissant comme un véritable parasite, une sorte de monstre. Posture que l'on pourrait retrouver chez de nombreux écrivains qui se tiennent à l'écart, hors de «la tribu», au risque d'être prisonniers de cette posture (se camper dans un style est une sclérose toujours menaçante dont Pierre Michon a décrit le prestige et les dangers dans *Corps du roi*) : Flaubert : «L'artiste, selon moi, est une monstruosité - quelque chose de hors nature» ; Isidore Ducasse : «Faut-il que j'écrive des vers pour me séparer des autres hommes ? » ; Kafka : écrire m'a fait «faire un bond hors du rang des meurtriers» ; Artaud : «je ne suis pas mort, mais je suis séparé» ; Guyotat : «J'ai peur parce qu'écrire me sépare de la horde». Hors de la horde, hors de la patrie, apatride, Cioran le fut, comme Ghérasim Luca, autre Roumain qui se voulait «égaré» («Etre hors la loi / voilà la question / et l'unique voie de la quête»), refusant de s'enraciner, n'appartenant à aucune communauté, tourné vers d'autres horizons. Pour Cioran, comme pour Rimbaud, une patrie, «c'est de la glu» : «Je me sens détaché de tout pays, de tout groupe. Je suis un apatride *métaphysique*, un peu comme ces stoïciens de la fin de l'Empire romain qui se sentaient

"citoyens du monde", ce qui est une façon de dire qu'ils n'étaient citoyens de nulle part.»<sup>11</sup> Insituable, réfractaire à tous les états civils, l'apatride Cioran refuse le carcan de l'identité, cette imposition sociale de quelque étiquette que ce soit : «Je suis juridiquement apatride, et cela correspond à quelque chose de profond, mais qui n'est ni idéologique ni politique, c'est mon statut métaphysique. Je veux être sans patrie, sans identité.»<sup>12</sup> Ce refus de la patrie revient à franchir les «anciens parapets» et à s'affranchir du père, quitter la mère, changer de langue, désapprendre autant qu'apprendre, acquérir et s'appauvrir (ce que devrait être tout véritable voyage), une tentative pour se libérer des lois de la famille, de l'Eglise, de la société et de la langue.

Pour Luca, le recours à une langue «non-maternelle» est un geste d'affranchissement dont l'ardeur sacrilège et insatiable porte un défi radical : le «règne de l'Un» n'est pas inéluctable. Il faut dire que né à Bucarest en 1913 dans un milieu juif ashkénaze, il s'est trouvé très tôt en contact avec de nombreuses langues, en plus du yiddish et du roumain, notamment le français et l'allemand. Depuis sa jeunesse dans le Bucarest cosmopolite de l'entre-deux-guerres jusqu'à la solitude exilée des dernières années parisiennes, amoureux passionné de la «liberté libre», laquelle n'est

---

<sup>11</sup> Cioran, entretien avec Fernando Savater (1977), in *Œuvres, op.cit.*, p.1735. Récemment, l'écrivain américain Kurt Vonnegut a publié *Un homme sans patrie* (trad. Pierre Guglielmina, Denoël, 2005), texte qui n'est pas une détestation de l'Amérique mais un constat, amer, que l'Amérique qu'il aime est désormais reléguée aux seules bibliothèques.

<sup>12</sup> Cioran, entretien avec Lea Virgine (1984), *ibid.*, p.1735. «Quelque part et quoi qu'il se passe, nous ne cessons d'"être" des étrangers. Sans qu'il y ait une vraie patrie dont nous serions éloignés ou exilés», écrit Kostas Axelos, *Réponses énigmatiques*, Minuit, 2005, p.37-38.

autre que l'horizon humain, éclatant, irréfragable, Ghérasim Luca s'est voulu obstinément apatride, revendiquant un « parler apatride », hors la loi. Vivant poétiquement « l'Anti-Edipe » qu'allaient théoriser Deleuze et Guattari, son exil linguistique est la conséquence directe de sa volonté subversive de libération de la condition œdipienne, qu'il formule dans *L'Inventeur de l'amour*, *La Mort morte* et dans un *Manifeste non-œdipien* depuis lors perdu : couper le cordon ombilical, en finir avec « l'homme axiomatique » et avec tous les ordres. Refus qui s'inscrit à la fois dans l'histoire littéraire et dans l'histoire, dans l'unité poétique et politique de l'invention d'une voix. En rupture avec tout alignement politique ou communautaire, avec tous les conformismes insupportables, les comportements stéréotypés, refusant les concessions du « métier » littéraire, Luca cherche une langue délivrée de tout joug, en appelant notamment à une expression débridée de la sexualité, arme par laquelle le poète croit pouvoir lutter contre l'uniformité accablante des discours. Ne pouvant séparer Histoire et histoire personnelle et ne pouvant refuser l'emprise de l'histoire familiale sur le discours sans faire l'économie de l'inconscient, son entreprise poétique tente néanmoins de dénouer l'emprise immédiate de l'Histoire et de rouvrir la question suspendue de la relation entre inconscient individuel et inscription dans l'histoire collective.

Celui que Deleuze appelait « le plus grand poète de langue française » fut poète parce que, roumain de naissance, juif sans sentiment d'appartenance, religieuse, ethnique ou nationale - il se définissait lui-même comme « l'étranger-juif », étrangeté qu'il partage avec cet autre exilé roumain juif que fut Paul Celan, auquel il fut d'ailleurs lié par une profonde amitié -, il eut à se défier



très tôt des mythes qui habitent le phantasme de « maîtriser » les langues, parce que sa parole fait vaciller la croyance en la fixité de la langue. Pour Luca, le langage est porteur d'un « secret manifeste », mais un secret dont le sens se dérobe dès qu'on s'avise de le fixer : instabilité, incertitude, valorisation du secret et son érotisation, à l'opposé de tous les mythes qui nourrissent plus ou moins implicitement les idéologies, les discours positifs et les principes d'identité. C'est pourquoi, s'il reconnaît l'importance des explorations d'inconnu entreprises par la Kabbale, Hegel, Engels, Freud ou Breton, il suspecte toutes les figures édifiantes et rejette toute forme de pétrification d'un héritage littéraire et philosophique, et voue sa conquête de l'incertitude à la mobilité d'une pensée poétique dialoguant avec la philosophie, introduisant une insécurité permanente dans la langue, investissant, avec les moyens du mythe, les mythes qui parcourent insidieusement la langue. Avec une confiance absolue dans les signes, il fait ainsi éclater au grand jour la vacuité de ces mythes, à commencer par la confiance dans la langue, manifestant une défiance radicale à l'égard des croyances linguistiques. Cette voix discordante, intempestive a donc une fonction critique, s'empare des représentations philosophiques contemporaines et la danse de sa pensée, toute de révolte et de jubilation, fait vaciller ces totems, en révèle les insuffisances, les incertitudes. Une voix risquée, quasi-expérimentale, refusant toute précaution, qui « comme le funambule à son fil s'accroche à son propre déséquilibre ». Si la poésie est affaire de langage, Luca fait aussi le pari qu'elle peut modifier nos représentations du monde et notre insertion dans celui-ci. Ainsi, le refus permanent de toute posture stable n'est pas sans faire rejaillir sa violence à l'intérieur même du discours, à travers son travail sur la matière sonore,

les mots, les concepts, le rythme, l'oralité. Discours intempestif qui est à la fois « sonde » et « flèche », c'est-à-dire exploration des territoires de la pensée et nouvelle perception du langage et de l'univers. Cette diffraction ne l'épargne pas : « L'image de la "flèche", écrit Dominique Carlat, exprime suffisamment la violence que Gherasim Luca était conscient d'exercer à son propre encontre lorsqu'il souhaitait un tel retournement. Le discours devient intempestif pour celui-là même qui l'articule. Il l'oblige à percevoir l'écart qui le traverse : ce que la formule rimbaldivienne "Je est un autre" exprime dans l'extrême singularité d'une énonciation qui se dédouble brusquement, faisant du sujet à la fois l'origine du discours, son objet instable, et son interlocuteur indéfini, entièrement dépendant de la parole. »<sup>13</sup> Comme Rimbaud (« Je est un autre »), Nerval (« Je est l'autre ») ou Lautréamont (« On me pense »), Luca a toujours eu l'impression de penser hors de soi, d'être pensé (« Je suis hélas donc on me pense », dit-il dans « Le Tangage de ma langue »), sans que cet autre n'apparaisse jamais clairement, objectivement.

La magie de l'identification par le nom d'écrivain s'accompagne d'une destruction du mythe sur lequel les interprétations philologiques et linguistiques prétendent faire reposer l'identité. En effet, de son vrai nom Zola ou Salman Locker, Ghérasim Luca est un pseudonyme ; ce choix du nom d'écrivain est une résistance à la folie des catégorisations identitaires. Luca se choisit, comme il le dit lui-même, « un nom et un égarement », ce qui associe l'adoption du nom au mythe poétique du voyageur errant, le *Wanderer* du romantisme allemand, mais rend aussi plus manifeste le

---

<sup>13</sup>. Dominique Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, José Corti, 1998, p.17-18.

contexte historique : l'enfermement contraignant des individus dans des frontières ethniques et linguistiques phantasmatiquement érigées, ce qui explique en partie que de nombreux poètes juifs roumains aient opté pour le même brouillage des limites de la dénomination (Tristan Tzara, Claude Sernet ou encore Paul Păun, ami de Luca, autant de pseudonymes). C'est aussi un refus d'un certain type de croyance en la détermination contraignante des origines, l'ouverture de la mémoire à une invention de soi qui revêt le symbolique d'une aura imaginaire : l'exilé insoumis conquiert ainsi une liberté symbolique à l'égard du nom propre, dont la langue française affirme que l'individu le porte. Les écrivains sont familiers de cette décision de recourir à un pseudonyme, manière de réduire virtuellement l'arbitraire de tout signifiant. Mais chez Luca, il s'agit moins de fuir ou de contrarier la transmission symbolique, avec l'illusion d'édifier un mythe personnel, que de créer, d'inventer de nouveaux territoires, l'adoption d'un nom étant un geste qui engage au moins autant qu'il ne libère. Création verbale qui relève autant de la révolte, de l'humour que de la valeur heuristique de la création poétique. Comme Cioran affirmait qu'on habite une langue et pas un pays, son pays, c'est son corps et son identité, sa voix, sa «déraison d'être», mais sa voix s'est lancée dans un travail de sape de la langue française, la mettant en question, la torturant, la métamorphosant en un babil en attente d'une nouvelle harmonie. Le français n'est pas pour lui, poète nomade, une langue de refuge, mais une matière suffisamment vierge pour se plier à la recherche d'une autre expression de l'individualité, exploration qui perçoit dans les circonvolutions d'une langue incessamment re-parcourue les espaces où virtuellement peut soudain s'ouvrir une brèche.

Exilé au-delà de toute patrie, toujours en bordure de, «étranger», le poète est un émigré dans l'espace et dans le temps, au sens donné par Marina Tsvétaïeva, «étranger et libre», comme le dit Paul Celan dans le dernier poème du recueil *De Seuil en seuil*. Cet exil linguistique met aussi en question l'identité du sujet lui-même, étiquetage identitaire dont les masques mondains emprisonnent le vivant dans «ces états catastrophiques», comme disait Artaud, du «moi» et du «soi». En effet, au-delà de la schizophrénie que peut engendrer l'exil, l'identité est souvent volontairement questionnée, voire mise en pièces, par ceux qui en refusent les ruses, la codification et la claustration. Ce refus de l'identité codifiée, indivise et assise, passe par un travail de la langue, un questionnement spéculaire sur l'acte d'écrire et finalement une défiance à l'égard du langage dont on ne peut user que pour en éprouver les limites. L'identité, concept souvent dogmatiquement présupposé, n'est jamais donnée et n'est en rien séparable de la langue dans laquelle l'ipséité se dit et croit pouvoir se reconnaître ; c'est pourquoi Jacques Derrida lui oppose «le processus interminable, indéfiniment phantasmatique, de l'identification» : «Il faut déjà savoir dans quelle langue *je* se dit, *je me* dis. On pense ici aussi bien au *je pense*, qu'au *je* grammatical ou linguistique, au *moi* ou au *nous* dans leur statut identificatoire, tel que le sculptent des figures culturelles, symboliques, socio-culturelles. De tous les points de vue, qui ne sont pas seulement grammaticaux, logiques, philosophiques, on sait bien que le *je* de l'anamnèse dite autobiographique, le *je-me* du *je me rappelle* se produit et se profère différemment selon les langues. Il ne les précède jamais, il n'est donc pas indépendant de la langue en général.»<sup>14</sup> C'est pourquoi l'exil linguistique

---

<sup>14</sup>. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op.cit., p.54. Le «je» linguistique

est un parler ailleurs-autrement, à la fin exilé dans la langue elle-même.

Le désir d'identité est toujours trahi, erratique par essence, sans cesse ajourné par l'apparition de ses ombres et de ses doubles, l'individu étant, selon la définition de René Daumal, «l'illimité se pensant limité»<sup>15</sup>. L'identité fait défaut, ne réside que dans le manque et la béance du rapport à l'autre, et la psychanalyse nous a enseigné qu'elle se manifeste seulement comme symptômes pathologiques. Elle n'existe pas, les miroirs dévisagent le monde et ne renvoient qu'une image ambiguë de soi : une énigme, un secret qui échappe, le miroir semblant détenir l'image et la «vérité» de soi. La vérité est nomade et multiple, l'erreur est enracinante et une et consiste en l'identification butée. A l'opposé, à travers la multitude des possibles, s'allient infini réel et infini verbal, intemporel et temporel. Le singulier, parce qu'il est multiple, échappe à toute définition close, qu'on considère le corps ou la conscience, dont Artaud a pu dire que les êtres en étaient dépourvus en propre, ce que l'on nomme si vite le corps propre n'étant qu'une fabrication sociale, constitué par autre chose qui n'est pas soi. Les

---

diffère donc d'une langue à l'autre et aussi bien à l'intérieur d'une même langue ; ainsi, par exemple, en japonais, les différents mots pour dire «je» (*watashi*, *boku*, *ore*, *watakushi*, *washi*, *wagahai*, *atashi*, *atai*, etc.), quand le «je» ne se dit pas aussi à travers la troisième personne (à travers le prénom ou la position familiale : «maman» ou «papa», par exemple, pour parler de soi) ne disent pas la même chose et nouent des relations à chaque fois différentes avec les autres et avec soi, selon l'âge, le sexe, les rapports familiaux et sociaux (de politesse, de hiérarchie), rendant flou et incertain le concept d'identité (mot qui, d'ailleurs, n'existe pas vraiment en japonais).

<sup>15</sup> René Daumal : *Le Contre-Ciel* (1936), Gallimard, Poésie, 1990, p.31. «L'identité ne vit (...) que de *traverser* et *d'être traversée*», dit Salah Stétié, *Sauf erreur*, *op.cit.*, p.59. Dans un de ses derniers poèmes, Henri Meschonnic écrit : «c'est mon visage / que j'écris / et plus j'écris / plus il devient / tous les visages», *Et la terre coule*, Arfuyen, 2006, p.52.

corps ayant été volés et châtrés par Dieu et la médecine, s'imposait pour lui l'invention d'un nouveau corps humain, sans Dieu, sans ancêtres, sans parents (le « père-mère ») : l'homme « inné » ou « incréé », hors assignation identitaire ou anatomique. Sans remonter jusqu'à la parabole du rêve du papillon de Tchouang-tseu, chez de nombreux écrivains, exilés géographiquement ou non, le refus des leurres mortifères et des ruses de l'identité, la haine du sujet constitué et de tout ordre s'allient bien souvent à la recherche d'une langue singulière, hétérogène, et prend bien des formes différentes, autant de manières d'écrire pour qu'il n'y ait pas un Je qui triomphe, le primat « petit-bourgeois » du moi individuel, et que puisse se faire entendre la multiplicité des voix, euphoniques et discordantes, qui interfèrent en soi : le « Je suis caché et je ne le suis pas » de Rimbaud, « la disparition élocutoire » de Mallarmé et de tant de poètes misant sur l'effacement du moi ou sur l'incertitude de ses doubles pour embrasser ou déchiffrer le monde, de Nerval à Jean-Pierre Duprey en passant par les Surréalistes ou ceux du « Grand Jeu », la dépossession de soi dans l'unisme de Malcolm de Chazal, intégration totale de la vie (« Le plus court chemin / De nous-mêmes / A nous-mêmes / Est l'Univers »), le « corps sans organes » et multiple d'Artaud le Mômo (« Je suis l'infini », écrivait-il à la fin de sa vie), *Mes Propriétés* de Michaux, misant sur tous les « gènes insatisfaits » (« J'écris pour me parcourir »), Gilbert Lely et le luxe de *Ma Civilisation clandestine*, le renoncement de Bataille aux prérogatives du sujet au profit de la dépense et d'un excès inassimilables, l'effacement de soi dans la parole de Celan, enchevêtrée de voix et tendue vers un Autre, « Je » et « Tu » confondus, l'intranquillité des hétéronymes disparates de Pessoa, le pronom « je » pulvérisé dans les bribes murmurées de Beckett, le devenir

loup ou fantôme de Luca, la polyphonie dissonante qui met à mal l'intégrité de la voix intérieure de Louis-René des Forêts, les échos multiples de l'être et ses métamorphoses dont l'écriture conduit aux confins de l'impersonnalité chez Fardoulis-Lagrange, l'invisibilité mondaine de Blanchot et son dessaisissement du pouvoir de dire « je », ce qui revient à chercher l'autre en soi ou plutôt les autres en soi, l'infini des possibles au-delà même de la simple dualité du moi qui enferme encore Faust lorsqu'il s'écrie : « Deux âmes, hélas ! habitent en ma poitrine ! », oubliant alors Méphisto et toutes les autres âmes en lui. Cette déprise d'une entité de conscience identique recouvre l'exploration de l'espace intime du dedans et des projections de soi mythiques, déplaçant les lignes de vérité et de fiction qui constituent autant d'axiologies supposées ; déprise de soi qui peut conduire aux extrémités de la folie ou du silence, au risque de n'être plus personne, comme Bartleby, homme sans références, devenu pure formule linguistique, déconnecté du langage et du monde, sans propriétés, sans qualités, Ulysse des temps modernes (« je suis Personne »). Comme si l'écriture (de soi) s'écrivait d'abord contre soi-même.

Le choix de pseudonymes par tant d'écrivains - ou la transformation de la signature auctoriale : ainsi, le poète Maurice Regnaud en est venu à signer anonymement de son seul prénom, « maurice » - est aussi la marque d'une critique du sujet comme du langage, d'une percée vers un univers situé au-delà des contraintes liées à l'histoire familiale, même si l'on ne saurait se débarrasser à peu de frais de ce poids du patronyme. Pour Luca, le choix d'un nom était une diffraction du sujet qui n'inscrit que les traces de sa dispersion dans les virtualités de son devenir. « J'écris pour oublier mon

nom»<sup>16</sup>, dira Georges Bataille, qui multiplia les pseudonymes, masquant la signature et défaisant le nom (du père), voulant se délivrer du père et des drames de l'histoire familiale. Mais au-delà de celle-ci et de la dissimulation permettant la publication d'une œuvre éminemment scandaleuse, le pseudonyme laisse passage à l'impersonnalité, de l'orgie, de la mort, de la dépense, de la perte, manière de rendre l'auteur anonyme, véritable sacrifice de l'auteur, qui est un signe de «l'expérience intérieure», expérience de l'hétérogène et de l'inconnu en soi. Manière d'expier le moi, il expie l'autorité de l'auteur, laissant advenir une parole autre, ce que Maurice Blanchot appelle «le neutre», cet «en nous, hors de nous», «un enfermement hors de soi» ou une «voix venue d'ailleurs», défaillance du sujet, présence sans visage, errance d'une parole spectrale, expérience impossible du dehors, ce que Michel Foucault nomme «la pensée du dehors», non pas une fuite mais l'être même du langage, entre attente et oubli, origine et mort, silence du pur dehors où le langage se déroule indéfiniment, parole errante à la fois familière et étrange, proche et lointaine, infiniment loin de soi mais aussi infiniment intime, parole qui advient à partir du moment où le moi de l'écrivain disparaît en donnant voix à ce qui en l'homme ne parle pas, l'inhumain, l'innommable, l'impossible, le non-humain par quoi l'homme est traversé : le langage, la mort, Dieu, l'animal... En se dépouillant de son nom propre, Bataille se dépossède et se désolidarise de cette marque de propriété : il écrit hors la loi et hors de soi, dans l'extase. Ainsi, l'espace littéraire est bien «la part du feu», un lieu sans lieu, un lieu autre, nommé «hétérotopie» par Foucault, «déterritorialisation» par Deleuze, espace d'une

---

<sup>16</sup> Georges Bataille, «Autour de *La Scissiparité*», *Romans et récits*, Gallimard, La Pléiade, 2004, p.612.



altérité irréductible. « Qui écrit est en exil de l'écriture : là est sa patrie où il n'est pas prophète »<sup>17</sup>, écrit Blanchot.

L'inconfort d'une telle situation touche aux limites où pointe la tentation du silence, la répudiation finale du verbe. Il semble bien que ce soit une telle situation limite qui ait constitué pour Samuel Beckett un point de départ, inlassablement interrogé. L'homme Beckett, éminemment secret, est un cas à part, un homme séparé, à l'écart, comme tombé de la lune, comme en dehors de l'histoire, peu francisé au fond, arborant sur son faciès d'aigle et son regard lointain une sorte de *noli me tangere* suprêmement lucide et impénétrable : « un être en dehors, disait de lui Cioran, qui poursuit un travail implacable et sans fin. On dit, dans le bouddhisme, de celui qui tend vers l'illumination, qu'il doit être aussi acharné que "la souris qui ronge un cercueil". Tout véritable écrivain fournit un effort semblable. C'est un destructeur qui *ajoute* à l'existence, qui l'enrichit en la sapant. »<sup>18</sup> Le fait est qu'il creuse, sonde et sape la langue, forant des trous dans le langage, des trous d'air dans le Tout du langage, pour tenter d'approcher le fond insignifiant de l'innommable, tendant vers une parole qui se vide comme un sablier, vers l'absence, vers le blanc. Une écriture tout en « écarts de langage » qui tisse une mythologie du dénuement et qui en s'écrivant s'use, s'enlise et se métamorphose, mais va néanmoins de l'avant, comme affolée par l'illusion du point final. A remplacer le rocher de Sisyphe par les

<sup>17</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p.105. Sur l'anonymat originel de la littérature, Cioran écrit ceci : « Mes livres, mon œuvre... Le côté grotesque de ces possessifs. Tout s'est gâté dès que la littérature a cessé d'être anonyme. La décadence remonte au premier auteur. », *Aveux et anathèmes*, op.cit., p.1699.

<sup>18</sup> Cioran, *Exercices d'admiration* (1986), in *Œuvres*, op.cit., p.1574.

mots, il interroge jusqu'au vertige, jusqu'au « coma », l'angoisse et la finitude de l'homme, en cherchant sa voix, sans qu'elle n'advienne jamais, audible seulement dans l'après-coup de ses traces. Car les mots sont des fictions, le langage est un piège qui donne l'illusion d'un moi assuré à celui qui parle, un piège où rien ne se prend, une danse interminable des mots qui cherchent éternellement leurs significations et ne consacrent que le simulacre de la parole et du corps : « dire des mots jusqu'à ce qu'ils me trouvent », telle est sa tâche impossible, tant la voix ne nous appartient pas, comme ne cessa de le répéter Louis-René des Forêts. Posant la question de l'origine du langage, cette question de la voix, emmurée par le langage convenu des autres, emmurée dans les mots, se dissout dans le silence, sapant toute confiance naïve dans le langage, rendu caduc. Dès lors, au risque consenti de l'aphasie, les pronoms et prénoms importent peu et la folie du texte est une entreprise condamnée à l'échec et à la répétition dès son origine, ne pouvant élucider l'origine ou la destination de son énonciation. « C'est de moi maintenant que je dois parler, fût-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir [...] M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia. Auquel je n'ai jamais rien compris du reste, pas plus qu'aux histoires qu'il charrie, comme des chiens crevés. Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. Il ne me restera bientôt plus rien de leurs bourrages. [...] Sur leur propre terrain, avec leurs propres armes, je les balayerai, et leur pantin raté avec. Des traces de moi, j'en trouverai peut-être à la même

occasion»<sup>19</sup>, écrit-il dans *L'Innommable*. «L'Innommable» est donc moins ce que l'on ne peut nommer que celui qui ne nomme ni ne se nomme, nommé à peine ses propres «traces», l'absent qui se désolidarise des affectations du langage dit humain dont on use et abuse dans la culture des mémoires et donc des sens uniques. C'est celui qui affecte le langage.

Beckett ne vécut que dans les mots, «gouttes de silence à travers le silence», comme il est dit à leur sujet dans *L'Innommable* : «tout est une question de voix. Ce qui se passe, ce sont des mots.»<sup>20</sup> Mais cette parole spectrale atteint à sa limite, la rage de parler se trouve coincée et ne peut que murmurer ou crier, entre aphasie et logorrhée, réduite à un filet de voix, fantôme ou ombre qui halète, suffoque, tel un ahan de condamné à mort, condamné à parler pour vivre, sans trouver sa voix. Son travail de ruine concerne moins la langue française elle-même, que le langage en soi, qui porte le silence en soi ou tend au silence, auquel Georges Bataille a assigné la littérature, dans la négation du langage sensé. La parole est la grande affaire de Beckett, sa seule respiration, son seul mouvement («Les mots vous font voir du pays avec eux d'étranges voyages», écrit-il dans *Comment c'est*), jusqu'à la vacuité suprême synonyme d'infini, contenue par exemple dans ce titre, *Sans*, qui s'appelle en anglais *Lessness*, vocable forgé par Beckett et sans équivalent approprié en français, même si Cioran suggéra un jour à Beckett le mot «sinéité». Parole qu'il magnifie dans la

---

<sup>19</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p.62-63. Dans un tout autre registre, en quête d'un salut par le Verbe, Malcolm de Chazal ne met pas moins en garde contre les illusions du langage : «Tous les mots / Sont des pièges / A mouches. / L'araignée / C'est l'idée», *Sens magique*, CCLXII, Lachenal et Ritter, 1983, p.66.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.98.

bouche de ses créatures exsangues, clowns ou clochards réduits à presque rien. L'allure de ses personnages correspond d'ailleurs à son usage de la langue, les personnages s'émiettant jusqu'à ne devenir qu'une voix qui s'étiole : les mots perdent l'équilibre, boitent, rampent, tâtonnent, trébuchent, glissent, bégaiement, tanguent. Semblable au cheminement d'un Molloy ou d'un Moran, le texte de Beckett ne poursuit que lui-même, se dépouille de tous les attributs qui fondaient la puissance d'énoncer. Exilé au milieu du monde et de ses mots, le parleur (selon) Beckett est un sujet décentré, occupé à parler, ahanant interminablement son monologue de fin du monde, presque posthume, jusqu'au dernier mot, dernier souffle, pour exister encore, durer. Avant qu'Alain Badiou ne parlât à son sujet d'un «incroyable désir», Bataille ou Blanchot ont donné de Beckett des lectures surtout attachées à la négativité, mais son œuvre fait aussi rayonner une certaine euphorie, certes noire, mais jubilante, sans céder à une quelconque mystique de l'écriture : «A Samuel Beckett a été confié le mouvement de la fin qui ne finit pas», écrit d'ailleurs Blanchot. Pour Beckett, comme pour Cioran ou Luca, l'écriture (et la langue française) ne permet pas de communiquer mais de vivre.

## LANGUES SANS DEMEURE

Vivre ou survivre, c'est-à-dire se trouver et trouver sa voix, s'inventer une voix / voie. Dans cette approche de la parole, il n'y a pas d'appropriation et l'étrangeté du langage apparaît d'autant plus fortement que Beckett ou Luca écrivent dans une langue qui leur est originellement étrangère une

langue autre, altérée, hétérogène, rendue ainsi doublement étrangère et du coup d'autant plus singulière. Inappropriable aussi, intraduisible, l'invention d'une langue (la langue ayant un langage pour finalité) étant toujours recommencée, qu'il s'agisse de l'invention d'une « autre » langue dans « sa » langue « maternelle » ou dans une langue « étrangère ». Comme les expériences d'Artaud, Celan, Luca ou Guyotat, l'écriture de Beckett se résume à un « pas au-delà », une tentative inachevée et infinie pour s'en sortir. « Comment s'en sortir sans sortir ? » En écrivant « contre », contre la langue familière, convenue, médiocre instrument de servitude et d'habitudes, contre soi également, dans une surconcertation vigilante et fébrile de sa propre écriture. C'est l'inverse d'une communication efficace, l'écrivain se trouvant alors dans la position énoncée par Kierkegaard : « Seul, presque, avec le langage humain contre moi ». Ce langage qui cherche à s'affranchir, traversé par le refus de tout asservissement, guidé par un impérieux « *Non Serviam* », non asservi aux mots, ayant tranché les liens avec le discours conceptuel, est donc inséparable d'un devenir, « un devenir-autre de la langue », comme dit Deleuze, ce qui éloigne de l'identification, de l'imitation, de la *Mimésis*. C'est ainsi que Paul Celan a écrit une autre langue, une « contre-langue », une « contre-parole » (*Gegen-Wort*), « étrangère », étrange, comme Michaux écrivait « Contre ! ». Ces écarts de langage sont autant de tentatives d'affranchissement par rapport à un ordre, une loi, venus du dehors, et en premier lieu par rapport à la langue elle-même, telle qu'on la reçoit, avec tous ses codes. Dans tous les cas, il s'agit selon la célèbre formule de Rimbaud de « trouver une langue », « trouver le lieu et la formule », trouver des « armes miraculeuses » par « une écriture hors langage » selon Blanchot, « les grandes irrégularités de

langage», «le langage de l'impossible» selon Bataille, «le mot qui fut silencié» (*das erschwiegene Wort*) selon Paul Celan, «le mot unique» selon Baudelaire, le rêve d'«un mot total, neuf, étranger à la langue» selon Mallarmé, des «rechargeurs de mots» pour René Daumal, des «mots sans mémoire» pour Michel Leiris, une «Parole d'avant les mots» pour Artaud, «une langue de la langue» selon Salah Stétié, «une faille dans le langage» pour Michel Fardoulis-Lagrange, etc.

Ces inventions d'une langue, qui s'émancipe des règles codifiant son usage, sont aussi une invention de soi en même temps que l'invention d'un monde, la tentative d'expression d'un autre monde possible, le recours à une langue étrangère redoublant l'étrangeté de ce monde possible. L'écriture étant une donnée réelle, ontologique, il s'agit aussi bien de se (re)faire un (son) monde, de se refaire et de refaire le monde, car dans cette invention de langage, l'écrivain mesure l'infini de la langue, l'immensité insaisissable du monde et ses infinis possibles dans leur rapport intime avec soi ; en effet, un idiome, pour singulier qu'il soit et plus ou moins hétérogène à la langue dont il est issu, ne saurait en être tout à fait étranger et lie ainsi toujours, malgré soi, au monde et aux autres : c'est ainsi qu'Artaud déclarait écrire pour les analphabètes et que Guyotat se dit «alphabétiseur», donnant une langue à ceux qui n'en n'ont pas, à ceux que l'Histoire désavoue et réduit à un état non-humain, que Guyotat nomme «l'état putain». En ce sens là, l'écriture, en particulier la poésie, n'est pas un vain humanisme, mais une expérience de langage, dans un esprit et un corps, aux limites périlleuses du sens, selon les trois acceptions du terme : sensation, signification et direction. Se déracinant de «la langue maternelle» et de la loi des racines (au

passage, on voit là la distance prise par rapport à Heidegger), il s'agit de l'invention d'un nouvel idiome, unique, une langue autre, natale, naissante, hétérogène, «sans demeure», comme dit Marc Crépon en reprenant ce mot cher à Derrida, «sans demeure», c'est-à-dire dégagée de toute communauté, de toute demeure, familiale, sociale, ethnique ou nationale. En effet, que la langue soit explicitement ou non envisagée comme «cause nationale», un certain imaginaire des «territoires linguistiques» identifie les êtres à une langue, à un nom et à une terre, et il est vrai que chacun de nous a une langue comme «demeure», qu'il «habite», ce qui est le thème interrogé par Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*. La langue «maternelle», c'est la langue de la loi, de la société, de l'autorité, du père, celle que Kafka désavoue et ne veut pas «posséder», ce dont il témoigne à maintes reprises dans son *Journal* et dans sa *Lettre au père*. C'est pourquoi il écrit une autre langue dans la langue (l'allemand), sortant la langue hors d'elle-même, une langue hétérogène qui échappe à la voix du père et tente de redonner un souffle de vie. Il s'agit de parler «ailleurs-autrement», pour déjouer les rapports de force et de domination, ce que commente ainsi Marc Crépon : «Changer la langue ou changer de langue, pour échapper à l'emprise destructrice de toutes les formes de pouvoir qui s'exercent "à demeure", qui font de *la demeure* un lieu de pouvoir menaçant, tel serait alors le sens de l'engagement de Kafka dans l'écriture, jusqu'à la mort, le sens que prendrait l'invention de son "idiome"»<sup>21</sup>. Seule cette langue qu'il faut inventer ou retrouver, entre amnésie et anamnèse, cet exil de la langue dans la langue, offre à Kafka une possibilité d'affranchissement, «une entrée réelle dans la vie», le reste n'est que servitude stérile et aliénation dont il

---

<sup>21</sup>. Marc Crépon, *Langues sans demeure*, Galilée, 2005, p.26.

égrène les supplices dans son *Journal* : «[...] comme si les mots étaient de la viande crue, de la viande coupée à même ma chair (tout cela m'a coûté). Enfin, je dis la phrase, mais il me reste une grande terreur, parce que je vois que tout en moi est prêt pour un travail poétique, que ce travail serait pour moi une solution divine, une entrée réelle dans la vie, alors qu'au bureau je dois, au nom d'une lamentable paperasserie, arracher un morceau de sa chair au corps capable d'un tel bonheur.»<sup>22</sup> Sa «demeure» n'est donc pas la «langue maternelle», celle de la famille, du père, de la société, langue dont la familiarité convenue lui est étrangère. De même Celan écrira en désécrivant sa langue maternelle, éprouvant un sentiment d'exil et d'étrangeté au contact de sa propre langue, mais ne pouvant écrire que du dedans de cette «langue-de-mort», faisant le procès de cette langue dans laquelle s'est décidée, s'est dite, s'est écrite toute l'horreur de la catastrophe, que Kafka, avec son génie prémonitoire, avait anticipée dans ses textes dont les figures nues et humiliées n'ont d'humain que ce que l'histoire tend à leur retirer : le verbe.

Pourtant, à première vue, l'équation «langue maternelle» = vie semble souvent aller de soi, comme une évidence que l'on énonce avec une naïveté tranquille. Ce sentiment de sécurité et de maîtrise au sein de la langue a été invoqué, après le désastre de la guerre, par Adorno et Hannah Arendt, qui parle de son attachement indéfectible à la langue allemande, attachement à une certaine sacralité de la racine, comme si cette langue était son bien le plus propre, absolument irremplaçable : «seule demeure la langue

---

<sup>22</sup> Franz Kafka, *Journal*, trad. Marthe Robert, dans *Œuvres complètes*, t.III, Gallimard, La Pléiade, 1984, p.91.



maternelle [...] Ce n'est tout de même pas la langue allemande qui est devenue folle ! [...] rien ne peut remplacer la langue maternelle»<sup>23</sup>, dit-elle dans un entretien avec le journaliste Gunther Gauss que commente Derrida dans une note du *Monolinguisme de l'autre*. Pourtant, les nombreux exemples d'écrivains ayant changé de langue et ayant acquis une familiarité avec une langue étrangère démentent aisément cette assurance solennelle de l'enracinement dans la langue maternelle, qui peut ne pas être le lieu originaire et irremplaçable de la voix et du sens. On retrouve aussi dans cette confiance indéfectible dans la langue maternelle - que met en question Derrida, mais aussi bien Kafka, Celan, qui créent une autre langue à même la langue, à la fois proche et différente, et tous ces écrivains «de nulle part» que nous avons cités - tous les phantasmes d'appropriation, de maîtrise, d'origine, de pureté et d'homogénéité qui fondent la langue maternelle comme «demeure» inaliénable. L'exemple d'Emmanuel Lévinas, qui écrivait en français, langue d'adoption ou d'élection, alors que ses langues familières étaient d'abord le russe, le lituanien, l'allemand et l'hébreu, montre aussi que l'originarité présumée naturelle ou sacrée de la langue maternelle n'est pas absolue et ne garantit pas, par essence, un sentiment ultime de familiarité et de liberté. La paternité de cette langue dite maternelle demeure énigmatique et arbitraire, largement envahie de phantasmes et de fictions, comme ces «fictions légales», à la fois remplaçables et irremplaçables, que sont la Mère, le Père dans leur unicité absolue : «La langue dite maternelle n'est jamais purement naturelle, ni propre ni

---

<sup>23</sup> Hannah Arendt, «Seule demeure la langue maternelle», entretien télévisé avec Gunther Gauss, trad. Sylvie Courtine-Denamy, in *La Tradition cachée, le Juif comme paria*, Christian Bourgois, 1987, p.240.

habitable»<sup>24</sup>, écrit Derrida, et contrairement à ce qu'en dit Hannah Arendt, la langue peut devenir «folle», comme une mère peut devenir «folle», cette unicité absolue étant même le lieu de la folie : «rien ne rend plus fou que l'unicité absolue de l'Un ou de l'Une.»<sup>25</sup>

Certes, chacun de nous a une langue pour demeure, ce que dit aussi Derrida, qui se dit lui-même «monolingue» et assigné à une seule langue, qu'il habite et respire, parlant même de la «pureté» secrète de son français, sans qu'il puisse toutefois se l'approprier, car cette langue est elle-même sans demeure, au-delà de toute forme de propriété et d'appartenance, ce qu'il résume en deux énoncés apparemment contradictoires : «1. On ne parle jamais qu'une seule langue - ou plutôt un seul idiome. 2. On ne parle jamais une seule langue - ou plutôt il n'y a pas d'idiome pur.»<sup>26</sup> Il n'est même pas certain que notre «demeure» ou notre patrie soit le langage lui-même : ne venons-nous pas en effet du silence, auquel nous retournons ? Cette demeure ne saurait donc être identifiée à la langue maternelle ; il s'agit plutôt d'un «idiome» qui n'est pas donné mais est à chercher, quelque chose qui est possible avec la langue, qui peut «faire *arriver* quelque chose, à cette langue», comme une possibilité d'affranchissement, un rêve de langue en somme, le rêve d'une langue singulière, comme cette «entrée réelle dans la vie» dont parlait Kafka, une langue qui n'existe pas encore, mais est promise, en attente, comme s'il y avait un défaut d'origine à partir duquel on écrit un idiome singulier, l'écriture étant ce mode d'appropriation

---

<sup>24</sup>. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op.cit.*, p.112.

<sup>25</sup>. *Ibid.*, p.107.

<sup>26</sup>. *Ibid.*, p.23.

impossible, à la fois «aimante et désespérée», comme dit Derrida, de la langue que l'on habite, qui n'est pas une langue d'origine (perdue) mais «ne peut être qu'une langue d'arrivée ou plutôt d'avenir, une phrase promise, une langue de l'autre, encore, mais tout autre que la langue de l'autre comme langue de maître ou du colon»<sup>27</sup>. Il ne s'agit pas de bilinguisme ou de multilinguisme ; Kafka est un Tchèque, juif, fasciné par le yiddish (qui est une sorte d'écart de l'allemand), qui écrit en allemand, mais il sort la langue allemande hors d'elle-même, créant une langue «à l'écart», irréductible à toute communauté, car il écrit en vertu de cette impossibilité d'écrire qu'il évoque dans sa longue lettre à Max Brod de juin 1921, texte commenté notamment par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, où ils parlent de «déterritorialisation», désignant ainsi la nécessité de «faire un trou» dans le corps constitué de la langue, dans la langue commune : creuser une langue mineure, autre, dans une langue majeure. Exilé dans sa propre langue, «autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. [...] C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas.»<sup>28</sup> Ainsi, Céline commence par bousculer sa langue natale, dans le *Voyage au bout de la nuit*, en réintroduisant à la fois la langue populaire et le corps dans le français, déséquilibre qu'il accentue dans *Mort à crédit*, jusqu'à la danse des mots de *Guignol's band*, véritable explosion exclamative de la syntaxe. Cette langue, «sa» langue, selon une alliance très shakespearienne de la violence, du rire et de

---

<sup>27</sup>. *Ibid.*, p.118-119.

<sup>28</sup>. Gilles Deleuze, «Bégaya-t-il», in *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p.138.

l'émotion, est une manière pour lui de «sauver sa peau», à une époque qui se caractérise avant tout par les moyens de destruction qu'elle a inventés.

L'invention de cette langue «étrangère», autre, idiome singulier, hétérogène, ne se fait pas sans quelque cruauté. A l'opposé de toute assurance, libérer la langue en créant un langage hétérogène signifie laisser passer quelque frisson d'infini ou d'inconnu dans la langue et dans le réel, un vent salubre, un souffle de vie qui introduit «la part du feu» dans la parole, met la parole en feu, et tous ces «voleurs de feu» que furent Hölderlin, Nerval ou Rimbaud se sont finalement brûlés dans cet impossible «vol de feu». Sans être un héros orgueilleux au pouvoir oraculaire et prophétique (ou un héraut, qui relève du mythe romantique du poète comme mage ou guide), le poète retrouve ce sens de la flamme, cette ardeur éperdue, ce sens de la grandeur ou de la hauteur que Hölderlin nommait «le plus haut», qui ne va pas sans terreur, doutes ni soupçons vis-à-vis de la langue elle-même. Comme Lautréamont, Rimbaud, Artaud ou Cioran, Luca renoue avec une dureté, une cruauté, qui n'est pas le plaisir de la souffrance, mais le refus de toute complaisance, se voulant irréconciliable, «héros-limite» de la poésie vécue. C'est ainsi qu'il tourmente la langue française, comme s'il voulait lui faire rendre gorge, écrivant une langue en colère, sorte de cabale phonétique qui vise à libérer le langage et l'homme ; le mot étant comme un être enfermé dans sa condition humaine, il s'agit pour Luca d'aller vers le «non-mental», de sortir des vieilles relations duelles, héritées de la logique aristotélicienne entre signe et sens, entre phénomène et noumène. Pariant sur le fait qu'il y a un langage au-delà des mots eux-mêmes, comme le baiser est un langage, des mots, il fait des organes, pour

reprendre un mot cher à Artaud, des «extraits du corps», car la langue est une chose du corps. Alchimiste, explorateur, maître de la métamorphose plutôt que de la métaphore, il lance le français à l'infini, introduit dans la langue un mouvement infini, en constante mutation, le flux d'une langue naissante explorant les interstices du langage, affolant l'énergie folle de la morphologie de la langue. Parlant de son «parler apatride», André Velter écrit qu'il outrepassa les codes de sa langue d'adoption, «homme de nulle part enfin, il parle *ici* une langue tout à fait sienne qui excède autant le bon goût des linguistes et des grammairiens que le bon style des littérateurs, la bonne pensée des idéologues ou les bonnes mœurs des tenants de l'ordre grégaire.»<sup>29</sup>

«Comment s'en sortir sans sortir ?», tel fut son cheminement poétique, le fil d'Ariane de son météorite passage, en quête d'«une résonance d'être, inadmissible». Tentative furieuse pour briser la biologie crispée d'un destin axiomatique et la condition limitée d'un langage au bord de l'asphyxie, de l'évanouissement, de l'alexie, voire de l'explosion. A travers cet affolement cabalistique et cet évanouissement de la figure, rêvant comme Sade d'éruptions volcaniques, confondant comme Lautréamont sa silhouette aux métamorphoses des règnes animal, végétal et minéral, se faisant de plus en plus fantôme, autant par rage contre un monde asservi et asservissant, dont la domination aussi terrifiante qu'amollissante déchaînait sa lycanthropie, que par un furieux désir d'abolir toutes les frontières et d'instaurer un nouvel amour, le poète-loup s'est heurté aux parois opaques

---

<sup>29</sup>. André Velter, «Parler apatride», Préface à Ghérasim Luca, *Héros-Limite*, Poésie-Gallimard, 2002, p.VII.

d'une mort déjà présente : « pré-sence » avant le sens. Ce n'est pas impunément qu'on risque sa chance en s'opposant aussi farouchement aux entraves du désir, aux communes mesures du monde et du langage. Seule planche de salut et négation terrible de la mort : la voie sacrilège et aphrodisiaque, libérant le délire intérieur, les phantasmes monstrueux, les crimes contre nature, car l'affirmation est péremptoire et l'élan tranchant : « Tout doit être réinventé / il n'y a plus rien au monde »<sup>30</sup>. Le bégaiement de cette parole en ébullition, dont Deleuze a pu dire qu'il était celui du langage lui-même, déconstruit et recompose simultanément le langage, transgresse le mot par le mot, le réel par le possible, entrechoquant à travers la voix discordante de son rire, de son « fou rire » poétique, et de sa colère viscérale le silence et le vacarme, « la proie » et « l'ombre », le tragique d'une fuite éperdue du sens et la multiplicité jubilatoire des sens. Car l'humour, et singulièrement l'humour noir, négation terrible de la mort mêlée à la revendication de liberté, préside au développement de cette œuvre qui empêche de séparer pensée, langage et érotisme. Cette cruauté joyeuse, refusant la déploration de l'absurde, rend illusoire toute tentative d'identification et d'appropriation, ne saisissant sa « proie » qu'en se faisant vertigineusement « ombre » : « La proie s'ombre ». Cette danse de la poésie se joue au-dessus de l'abîme, oxygène au bord de l'asphyxie, et s'abîme en mutations sonores, du murmure au cri, de l'invocation à la logorrhée. Sous le murmure le cri, sous le cri le murmure : « la brûlante morsure des mots ». Luca ne pouvait qu'étouffer dans un monde où les mots, abusés ou abusifs, gonflés ou vidés, trop mous ou trop rigides, archaïques ou victimes de la mode, c'est-à-dire aussitôt démodés, semblent manifestement perdre tout

---

<sup>30</sup> Ghérasim Luca, *L'inventeur de l'amour*, José Corti, 1994, p.11.

pouvoir. Au-delà de sa rage face au monde du dehors, c'est en effet sur les mots eux-mêmes qu'il bute, comme sur autant de résidus des vieilles métaphysiques, car le langage demeure, malgré tout, et nous emprisonne. Qu'on se rappelle Nietzsche et sa terrible parole : « Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire. » Tout langage implique une métaphysique, garantie d'un ordre et d'un semblant de communication, de communauté, et l'aliénation persiste dans la tension des relations ; cet ordre serait-il en ruines, il n'en est pas moins oppressant, subordonnant le leurre des mots à l'étouffement d'une totalité transcendante. C'est bien les mots eux-mêmes, qui risquent d'étouffer (« Tous les mots m'étranglent », écrit Bataille dans un poème), que Ghérasim Luca, vampire des mots, étreint et viole à la fois en un « numéro d'acrobatie infinie » et avec eux tous les possibles de l'amour, toutes les femmes du monde, tout le devenir incandescent du monde : « La poésie, l'amour et la révolution ne font qu'un. Il s'agit de conquérir les moyens de faire l'amour avec le monde. »<sup>31</sup> C'est cette étreinte physique avec les mots, la langue tremblant comme un tremblement de terre, et leur sacrifice vivifiant qui l'engagent à risquer sa vie en vouant tout son être au pouvoir des mots : « Je suis persuadé que si on prononce vraiment un mot, on dit le monde, on dit tous les mots. Si on essaye de faire corps avec le mot, alors on fait corps avec le monde. »<sup>32</sup> Engageant corps et pensée dans une indistinction

---

<sup>31</sup> Ghérasim Luca, Paul Păun, Dolfi Trost : *L'Infra-Noir, préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*, Bucarest, 1946, rééd. La maison de verre, 1996. « L'AMOUR, fou et lucide, réel et virtuel, mort et vivant », écrit-il dans *Le Vampire passif*, son premier texte écrit directement en français, en 1941, José Corti, 2001, p.88.

<sup>32</sup> Ghérasim Luca, entretiens radiophoniques à Radio-France, France-Culture, 31 décembre 1986.

primordiale, son poème *La Mort morte*, exercice de funambule accroché à son propre déséquilibre, est un véritable suicide par les mots, une pendaison à la corde du langage, suspendue dans le vide comme un fil d'araignée, dans l'oscillation entre deux ténèbres, deux gouffres insondables : les ténèbres du plein (le chaos) et les ténèbres du vide (le néant), le vertige de la naissance et l'évidence calme de la mort, « la mort morte ».

Il fait donc vibrer, vaciller, chanceler, chalouper, tanguer, tourbillonner, balbutier, bégayer, murmurer ou crier la langue, au bord d'un gouffre verbal, il la broie et la pulvérise, selon une instabilité radicale, inventant une « physique élémentaire » de la langue poétique. A la fois penseur et poète, Luca l'est parce qu'il métamorphose la matière verbale avec une jouissance et une angoisse dont il ne cesse d'interroger le lien, car toute parole est à ses yeux un geste de pensée et la pensée, comme le langage, est une expérience. Une expérience qui, unissant la pensée et l'affect, le conduit à « s'oraliser », à « prendre corps » à travers la chance et l'épreuve d'un bégaiement de la langue, selon une « orgie de mots » qui agit « sur un monde qui se nie / se noie et se noue / au fond de ma gorge » (« Le Tangage de ma langue »), un langage physique dont Artaud avait déjà reconnu l'importance majeure, lui qui, comme « passé au langage », selon la formule de Henri Thomas, écrivait ainsi à Jean Paulhan : « Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives, du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient



entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, [...] et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant»<sup>33</sup>. Donner un son, un corps, du souffle au langage, tel fut dès l'origine le chant sacré de la poésie, avec son pouvoir de création, même si l'homme moderne ne veut plus croire que le mot «pluie» puisse mouiller, ou qu'un chant d'amour soit capable d'ouvrir des bras rétifs ; l'enfant, lui, s'en souvient quand il sacre ses chimères avec les mots, parce qu'il ose l'incantation. Comme les mots-souffles d'Artaud sont une respiration, un corps nouveau, une recreation perpétuelle, rebelle à tout savoir ou pouvoir figé, l'incantation d'un langage en acte, la langue de Luca est une langue créée, une mise en acte par l'écriture qui poursuit également «l'homme créé». Son érotisation généralisée du langage est une exigence d'incarnation menée au cœur même du langage, transformant des mots usuels pour leur donner chair, corps, sexe, saveur, sève autrement. Ainsi, le célèbre poème «Passionnement», dans *Le Chant de la carpe*, est une tentative bégayante à la limite du souffle pour dire l'ultime cri : «je t'aime passionnement», la difficile mise au monde d'une parole toujours à recommencer. Luca, comme Mallarmé, Céline ou Beckett, aura amené (tout) le langage à une limite *littéraire*.

Le bégaiement, qui conduit le langage à une limite, celle du silence, introduit dans la chair des mots du silence, une trouée, obstinément réitérée, que met en scène *Héros-Limite*, épopée poétique de l'invention du zéro, de ce «plein vide foré dans le grand tout» de ce grand «trou

---

<sup>33</sup>. Antonin Artaud, Quatrième «Lettre sur le langage» à Jean Paulhan, cité par Evelyne Grossman, in Artaud, *Œuvres*, Quarto, Gallimard, 2004, p.16.

métaphysique». Luca fait ainsi bégayer la langue pour introduire la dissonance dans l'exercice habituel et uniforme du langage, bégaiement qui n'est pas sans rappeler l'ancien et fameux vers de saint Jean de la Croix : «*un no sé qué que quedan balbuciendo*» («Un je ne sais quoi qu'ils vont balbutiant»), ou encore la langue de Paul Celan, âpre, haletante, environnée de blancs, creusant le silence, «cristal de souffle» entre murmure et stridence, dont les répétitions compulsives frôlent parfois le bégaiement, se disent dans «les fissures du mourir» : dans un poème de *La Rose de personne* où il évoque les prophètes, leur message se trouve réduit à des bribes de paroles : «bégayer seulement, bégayer, / toutoutoujours / bégayer» («*nur lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu.*»)<sup>34</sup> Pour Celan, bâillonné par une nécessité de désespoir, l'altération tranchante de la langue consiste en une refonte alchimique qui tente de sauver quelque chose des ruines de la catastrophe, un souffle vital qu'il porte comme s'il était «le dernier à parler». Pour Luca, la pratique hallucinante du «bégaiement poétique», inventif et libérateur, vise une invention de soi en même temps qu'une invention de langue : la chair du poème innerve la chair du poète, et réciproquement. Ces gestes poétiques, ces créations de langue ne conduisent pas la poésie au langage, mais tout le langage à la poésie, présentant et libérant des forces poétiques qui outrepassent le langage, sans en perdre le contrôle, c'est-à-dire en les incarnant. Dès lors, le dire de l'écrivain est aussi un faire qui affecte les mots, une manière de secouer sa torpeur dans l'approche d'une parole natale. Sans cette violence, le plus souvent née des violences et asservissements de l'histoire, et sans cette tentative

---

<sup>34</sup> Paul Celan, *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Le Nouveau Commerce, 1979, p.41.

d'affranchissement et d'arrachement, la parole en reste à un bégaiement proche du mutisme premier ; elle doit écouter le silence et les sursauts et tremblements du monde, en passer par l'expérience du « bruit du temps », selon l'expression de Mandelstam, qui écrivit : « Que voulait dire ma famille ? Je ne sais. Elle était bègue de naissance, et cependant elle avait quelque chose à dire. Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance. Nous avons appris non à parler, mais à balbutier, et ce n'est qu'en prêtant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchis par l'écume de sa crête que nous avons acquis une langue. »<sup>35</sup> Aujourd'hui, après Jean Genet qui exaltait la langue des « tortionnaires » en la faisant jaillir de la bouche des bonnes, des captifs, des nègres ou des colonisés, Pierre Guyotat est un des rares à attenter ainsi à la langue, dans sa matérialité organique, écrivant une langue contre « la » langue, travaillant la langue des « maîtres » avec un « paquet de voix dans la gorge », créant une langue « épico-poétique » qui est une musique, une expérience vocale du corps, une écriture concrète, « à toucher », « langue de fou », langue inouïe et langue charnelle qui dit la servitude de l'humanité en refaçonnant la langue maternelle, en creusant un trou dans sa propre langue selon une violence majeure, véritable mutilation mortelle qu'il qualifie lui-même de « matricide »<sup>36</sup>.

Toucher ainsi à la langue, c'est faire un saut dans l'inconnu. Avec Michel Fardoulis-Lagrange, qui conduisit la langue française vers d'autres

---

<sup>35</sup> Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*, trad. Edith Scherrer, L'Age d'homme, 1990, p.77.

<sup>36</sup> Pierre Guyotat, « Prostitution » (1975), in *Vivre*, Gallimard, Folio, 2003, p.130.

rivages, inconnus, «aux abords des îles déshéritées ou fortunées», écrire est aussi refaire le monde, et non l'imiter. Lui aussi fut en inquiétude du langage et sans demeure, son questionnement vacillant entre poésie et philosophie, ébloui par des «évidences occultes» dont l'énigme est préservée, voué à l'inachèvement dans sa quête du mot inouï : «Il existe un mot dont le mûrissement est toujours retardé et qui rend l'humanité bête»<sup>37</sup>, écrit-il dans *Le Grand Objet extérieur*. Fardoulis-Lagrange s'est engagé sur «un chemin oubliés», intemporel, «inconnu majeur» dont la parole, sans affinité avec ses contemporains et sans filiation, hors des cadres conventionnels, ne semble pas pouvoir être entendue dans une époque vouée au bavardage et au vacarme de la communication, monde de faux-semblants dominé par le phantasme de la transparence et de la clarté sans ombre, et quand, par emphase, le langage se prend pour idéal, il sombre en «une perpétuelle fuite dans l'éloquence»<sup>38</sup>, rendu de plus en plus labile par l'obligation d'utilité faite au sens, le besoin maladif et insipide de se rassurer et de remplir le monde de significations vite consommables. «Supérieur inconnu», donc, que seuls des esprits aussi perspicaces que Georges Bataille, Michel Leiris, Paul Eluard, Jean Paulhan, Max Jacob ou Georges Henein ont reconnu comme l'initiateur d'épiphanies inédites, remarquables par l'ampleur du verbe et leur mystère intact. Voici comment il s'est décrit lui-même pour se plier à une présentation de soi dans un dictionnaire de littérature française : «Né durant l'année des inondations, il n'a jamais su pour autant naviguer ; il se considère comme un naufragé ayant une chance de se perpétuer. Adulte, il s'est vu exclu de son temps, de

---

<sup>37</sup>. Michel Fardoulis-Lagrange, *Le Grand Objet extérieur*, Le Castor Astral, 1988, p.93.

<sup>38</sup>. Michel Fardoulis-Lagrange, *Volonté d'impuissance*, Messages, 1944, p.21.

son groupe dont il n'a d'ailleurs pas vraiment fait partie. Etranger aux choses, abstrait dans ses relations, il a l'existence incertaine. [...] L'âge ne lui a rien apporté de plus que le réseau énigmatique des mots.»<sup>39</sup> Bien qu'il fût élève au lycée français du Caire (avec pour camarade Stratis Tsirkas), Michel Fardoulis-Lagrange parlait grec dans sa famille et a publié ses premières nouvelles en grec dans diverses revues d'Alexandrie. *Le Livre de Sathras*, dont il poursuit l'écriture à son arrivée à Paris et dont il ne reste qu'un fragment, est également écrit en grec. Mais en 1936, après des années de militantisme politique, lorsqu'il se remet à l'écriture, c'est en français : après une nouvelle version du *Livre de Sathras* suivront *Volonté d'impuissance*, puis *Sébastien, l'enfant et l'orange*, et bien d'autres textes de plain-pied dans le mythe du langage, renvoyant aux arcanes de l'existence, jusqu'aux poèmes solaires et oraculaires de *Prairial*.

Ecrire est refaire le monde, mais ce monde, né de l'éclatement voilé du monde rationnel, de la chute de toute vérité transcendante, demeure insaisissable, mouvant, instable : l'homme est toujours aux prises avec la réalité infinie qui le déborde, au même titre que la langue ou le rêve. Néanmoins, incarnant tout ensemble le sphinx et la sibylle, Fardoulis-Lagrange élargit les dimensions et ouvre les circonstances temporelles et spatiales aux dimensions du mythe, à la recherche d'un langage tenant en même temps du rêve et de la réalité. Car s'il chemine dans le labyrinthe de l'obscurité, comme si tout venait de l'absence irrémédiable de toute présence

---

<sup>39</sup>. «Michel Fardoulis-Lagrange par lui-même», in *Le dictionnaire de littérature française contemporaine* de Jérôme Garcin, François Bourin éd. (1988), cité dans la réédition de *Troisième convoi*, Farrago, 1998, p.253.

divine, au bord du précipice des apories, avançant dans des contrées étranges, sur des *terra incognita* qui se dérobent sous ses pas, il poursuit inlassablement son cheminement qui s'apparente à la course du soleil et ne se départit pas de son affiliation à la lumière. La nuit poétique du langage parle en plein soleil. C'est ainsi qu'il renoue avec toute la mythologie et la parole naissante, tragique et solaire, de ses grands Ancêtres Grecs, aimanté par un atavisme puissant, bien au-delà de la tribu familiale, qui ne cessera de le guider, sous l'emprise d'une cosmogonie peuplée de gestes ordinaires et de hauts faits. C'est ainsi qu'il se situe « nulle part », semblant appartenir à d'autres cieux, en route vers les contrées futures de l'esprit, happé par les vertus de l'oubli et aimanté par la contrée irréaliste des Hyperboréens. Le « je » disparaît alors dans une voix anonyme qui retrouve l'impersonnalité du chœur de la tragédie grecque. Et si Fardoulis ne cesse d'interroger les arcanes de l'enfance, s'il en appelle au prestige de l'enfant dont la figure est centrale dans son œuvre, double de l'auteur et symbole du recommencement, il se souvient moins de sa propre enfance que de l'enfance du monde. Rien n'est plus opposé à la rédemption personnelle de Proust par la mémoire que l'enfance immobile de *Memorabilia*, affiliée aux temps primordiaux et à la lumière blanche du dehors, ou « l'enfant joueur » de *Théodicée*, enfant dieu qui recoupe Hermès, Apollon et Dionysos. Le texte n'est pas une mémoire, dont l'auteur a pu dire qu'elle appartenait à la culture et à la philosophie, mais une nouvelle naissance, dont le langage est ancré dans le présent - « ce temps qui ne vieillit pas » -, un dévoilement auquel préside cet « art divin » qu'est l'oubli, lorsque l'écriture est rendue au tragique de l'existence, se perd, consciente de son échec, mais ne tente pas moins de rendre l'être perméable à toutes les possibilités du monde. A ses

yeux, l'écriture est l'exercice de cette impossibilité, de cette ouverture, en retrait de toute « morale » littéraire, non-sens vertigineux en retrait de la culture, qui la rend inauthentique et la menace d'asservissement. Ramenant la pensée aux deux sources fondamentales du jour et de la nuit, par quoi il dit sa parenté avec Hölderlin, Fardoulis-Lagrange affirme que la plus haute exigence de la pensée est de se dissoudre elle-même, en se portant au dehors, dans l'impensable : « Il faut éliminer la conscience, soit au profit de la lumière, soit au profit des ténèbres. Là est l'originel. Il faut le rendre à l'existence. Le quotidien peut prendre des dimensions immenses en un seul jour. En un seul jour, nous pouvons vivre toute une vie. Le quotidien disparaît dans cette grande matrice, et quand elle suit cette orientation, la littérature existe. [...] L'esprit, c'est l'ouverture qui est devant moi. Ce chaos qui est devant moi, c'est l'esprit. »<sup>40</sup> Le mystère est voilé, en raison des incompressibles « arcanes du néant », ce « néant central » dont parlait Mallarmé, mais tend à l'évidence, à la transparence du Grand Midi. En l'absence de tout fondement, que ce soit Dieu ou la raison, Fardoulis-Lagrange ne cède pas pour autant à la nausée ou à l'angoisse, mais se pose en rêveur éveillé : « L'essentiel est de vivre fraternellement avec les symboles et de subir leur sort. »<sup>41</sup>

Il ne se tient nulle part, ne s'installe nulle part, comme le langage ne se laisse détenir nulle part. Le texte, en s'offrant à tout instant des perspectives fuyantes, est le théâtre d'infinies métamorphoses, scandées avec une

---

<sup>40</sup> Michel Fardoulis-Lagrange, *Un art divin, l'oubli*, Entretiens avec Eric Bourde, Calligrammes, 1988, p.36.

<sup>41</sup> *Le Grand Objet extérieur*, op.cit., p.108.

frénésie baroque qui rappelle celle des *Chants de Maldoror*, en particulier dans les premiers livres, que surplombe la figure tutélaire de Lautréamont. Dès lors, métaphores, analogies et symboles, tous métamorphoses du Même, établissent des passerelles et ravivent l'interrogation. Et si les images s'apparentent parfois à un langage surréaliste, Michel Fardoulis-Lagrange n'écrit pas sous la dictée du langage, mais cherche, sans maîtriser son objet, ce que le langage a à lui dire. Ainsi, tout en fuyant l'écriture automatique des Surréalistes, il prend garde aussi de ne pas sombrer dans le système d'un symbolisme allégorique. Tissée dans une prose secrète et complexe, sans égards pour les contrats de lisibilité ordinaire, son écriture labyrinthique et en ébullition déroute et nous laisse dans le clair-obscur de l'extase face à l'énigme irrésolue du texte. Par une alchimie unique, cette obscurité du texte interroge l'obscurité de l'être, reflet incarné dans la langue, figure instable de l'inconnu. Il faut affirmer que la langue française tient là un de ses stylistes les plus extraordinaires, bien qu'il se soit toujours défié de tout lyrisme et des images faciles, réécrivant jusqu'à 80 fois la même page. Suspens indéfini de l'élucidation, infimes mouvements aux complicités cosmiques, perméabilité des sensations, permutabilités infinies, rythmes entrelacés et intrigues occultes dessinent une prose arborescente, heurtée et complexe, dont les images concrètes s'élèvent en abstractions vertigineuses, qui à leur tour se cristallisent en corps solides, toute logique narrative étant congédiée et avec elle toute sûreté du sens, tous les faux dualismes de l'identité. Style hors norme qui n'est sûrement pas sans rapport avec les origines grecques de Fardoulis ; au passage, il ravive d'ailleurs le substrat de langue grecque du français : «syzygie», «péan», «hiérophante», «palinodie», «corybante», «gymnopédie»,



« coryphée », « thrène », « satrapie », « empyrée », « psychopompe », « héliaque », « pélagique », etc. Cependant cette parole naissante évite le piège de la beauté des formes, la religion de l'art et se méfie de l'ivresse du langage, se démarquant ainsi de la transparence et de l'euphorie des Surréalistes. En effet, la perte de toute transcendance a aussi affecté le langage, qui n'est plus verbe divin ; à la volonté de puissance par les mots s'oppose donc une *Volonté d'impuissance*, car le langage reste énigmatique et il y a toujours quelque chose de manquant dans les réponses de la littérature. Néanmoins, Fardoulis-Lagrange s'en remet à cet inachèvement et mise tout sur les ressources de l'imagination poétique et du mythe, pariant tout sur le langage, toujours à réinventer, qu'il travaille inlassablement pour remonter à la source de ce qui résiste au dire, même si cet espoir sourd de la nuit du « non-savoir » et demeure peu dicible. Au final, il apparaît bien que le véritable secret, c'est celui de la langue elle-même, qui demeure « le Grand Objet extérieur », ce qu'il appelle « le mythe du langage », tout se disant au-delà des mots, dans les failles du langage, dont nous ne sommes que les intermédiaires, traversés par lui. Mais chez Fardoulis-Lagrange, qui suspend la structure attributive du langage, ce rapport à l'être immédiatement posé dès que quelque chose est dit, ce n'est pas « le mythe qui se greffe sur le langage »<sup>42</sup>, mais le langage qui crée le mythe, par la magie de l'écriture.

Comme l'écrit Borges, le fait esthétique est peut-être « cette imminence

---

<sup>42</sup> Michel Fardoulis-Lagrange et Albert Bringuier : *Correspondance 1943-1994*, Mirandole, 1998, p.175.

d'une révélation, qui ne se produit pas»<sup>43</sup> ; l'œuvre de Fardoulis incarne ce sans issue de l'aporie. Son dernier livre, *L'inachèvement*, s'achève en «paraboles sur des riens.» Mais l'enchantement se situe en cet «éloignement des horizons et la disparition des fins»<sup>44</sup> qui élargit le regard grâce à l'imagination. Le chant conduit à la disparition et en émane. A la fin, l'hypnose semble régner, l'intemporel et le vide s'emparent du texte jusqu'au vertige, ancré dans l'inconnu et *l'inachèvement* : «De génération en génération l'inafaillibilité de cette scène demeure, sous l'éclat de l'immunité du feu et des eaux. L'univers devient léger, le jeûne transparent, aucun signe ne semble le lézarder, les instants voguent et s'immobilisent à la fois, intrépides devant l'égalité des chances. On évolue vers des accords exclusifs, aériens, vers des neutralités absolues engluant toute conviction ultime. Probablement la précocité de ce matin avait-elle retenu les dispensations déclassant l'exiguïté d'être.»<sup>45</sup> L'essence de cette œuvre est d'être ouverte. En elle, le temps s'abolit, non pas au sens de la croyance naïve selon laquelle elle nous plongerait dans l'éternité, mais selon cette loi interne qui fait que le désir de parcourir à nouveau l'espace et le temps créés est sans cesse réactivé. L'œuvre, dans «l'observance du même», réalise le désir de l'éternel retour du même et demeure immobile. Ouvert, au seuil de l'insouciance, Michel Fardoulis-Lagrange ne se départit pas de l'exigence de sens, qui n'est autre que l'existence en tant qu'elle n'a pas de sens. Il n'a pu qu'approcher un sublime inactuel, le grand déchiffrement qui comblerait les failles du

---

<sup>43</sup>. Jorge Luis Borges : «La muraille et les livres», in *Autres Inquisitions*, trad. par P. Bénichou, S.Bénichou-Roubaud, J.P.Bernès et R.Caillois, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1993, p.675.

<sup>44</sup>. Michel Fardoulis-Lagrange, *Théodicée*, Calligrammes, 1984, p.16.

<sup>45</sup>. Michel Fardoulis-Lagrange, *L'inachèvement*, José Corti, 1992, p.16.

langage, «le texte inconnu», entre mémoire et oubli, car ce dont on ne peut parler est le sens du monde, un voile de métaphores, mais il n'a pas écartelé le langage, l'abyssal langage, l'embrassant plutôt, comme si dans son énigme même, il recélait une transparence accessible, celle des «évidences occultes». Dans cette quête, il s'est emparé de la langue française pour la livrer nue aux rivages des origines ou de l'incrée, à la «mémoire blanche» du non-vécu, engouffrant son œuvre dans un fracassant silence. Amoureux de l'ouverture des «matins triomphants», comme dit Victor Hugo, au-delà du temps connu, il n'aura cessé de guetter les horizons ouverts de l'utopie, «cette seconde instance du présent»<sup>46</sup>. Son texte ne décrit pas une extase, mais est lui-même extase, comme si le langage s'écoutait lui-même. Pas de hauts faits, sinon ceux du langage.

La langue, venue d'ailleurs ou de nulle part, reste sans demeure, hétérogène, dans l'attente d'une impossible demeure. Car elle n'est elle-même qu'une promesse, «en avant», comme disait Rimbaud ou Celan, «dans l'attente sans horizon d'une langue qui sait seulement se faire attendre»<sup>47</sup>, écrit Derrida. Dans cette invention toujours recommencée d'une langue, entre mémoire et oubli, on n'a jamais fini d'inventer ni d'épuiser le sens des mots, le corps incorporel de la parole errante : «Nos lèvres sont liées au sort de très vieux mots / Nous sommes à la lisière de ces grands espaces blancs / Où l'homme survit à la vie. / Et où l'eau de l'étreinte se défait de ses rides /

---

<sup>46</sup>. Michel Fardoulis-Lagrange, lettre à Albert Bringuier, *Correspondance 1943-1994*, *op.cit.*, p.50.

<sup>47</sup>. Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op.cit.*, p.133.

et se creuse une demeure»<sup>48</sup>, lit-on dans un poème de Georges Henein, cet ami de Fardoulis-Lagrange, autre exilé et étranger partout, pour qui écrire fut une façon de veiller. Cet inachèvement et cet inconfort, marqués par une suspicion à l'égard du langage, à la fois capital, duplice et vain, un impouvoir du langage dont on ne peut faire l'économie, qu'on ne peut passer sous silence, sont d'autant plus vifs après la « bombe silencieuse » de Mallarmé, lui qui a tant misé sur le langage, après l'événement Rimbaud dont le mutisme désespérant laisse toutes les inquiétudes en suspens et n'a pas fini de nous hanter, silence de l'incommunicabilité, de la vanité d'écrire, du mépris peut-être et de la dérision d'être poète : « Toute l'écriture est de la cochonnerie », clamera ensuite Artaud. Cette situation cerne l'écrivain d'« un silence assourdissant », au-delà du mythe, entaché de messianisme et de romantisme, de « l'exécrable Harrar », comme disait Breton, un silence qui est la clef et l'énigme même du langage, du « poids vivant de la parole » : « Noir langage en labeur du silence ! », s'écrie Mandelstam.

Si le XIX<sup>e</sup>me siècle a été celui du sacre de l'écrivain, le XX<sup>e</sup>me siècle aura été celui de ses doutes et de son sacrifice, « l'ère du soupçon », la littérature ayant plaidé coupable, visant l'impossible et vouée à écrire par le silence, à la fois « avec » et « contre » le langage. Comme s'il fallait désormais écrire par le silence et la privation de langage, comme si les écrivains, possédés par le langage, par son pouvoir démoniaque, en étaient aussi dépossédés. A quoi l'on pourra ajouter la répétition de la célèbre formule de Hölderlin : « et des poètes à quoi bon, dans ce temps d'indigence ? », tant il n'est pas évident que la poésie ait été libérée et encore moins évident que la

---

<sup>48</sup> Georges Henein, « Nos lieux », in *Œuvres*, Denoël, 2006, p.98.

poésie ait jamais libéré l'homme. A-t-on trop demandé à la poésie ? Ou n'est-ce pas plutôt elle qui nous demande trop ? S'il est difficile d'écrire « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue », l'écriture demeure malgré tout un foyer d'incendie éternel, « la part du feu » dans laquelle le langage est encore parole ou approche d'une parole, sa faim secrète, l'épiphanie de ce qui se tient en réserve dans le silence, le lieu d'une rencontre et le moyen d'une survie. Car écrire n'est pas communiquer, à peine y voir plus clair, mais, sans prétendre changer le monde ou refaire la vie, vivre, survivre, tenter de donner quelque sens, incertain, à sa vie, la flécher : faire un « pas au-delà ». Ce n'est pas non plus reconnaître son appartenance à une langue, ni à un ordre, esthétique ou politique, mais (s')inventer, l'une par l'autre, une voix et une vie. On écrit pour « être ». Ainsi, Louis-René des Forêts, à qui s'imposait la nécessité de « dire et redire encore », « n'aura fait usage de la parole que pour se construire un monde vivable : qu'elle disparaisse et celui-ci cesse aussitôt de l'être. »<sup>49</sup> L'auteur du *Bavard* parle en se taisant, dans le grand bavardage d'une écriture muette qui ne cesse de désavouer le souci de dire quelque chose, déployant toutes les richesses de la langue et de la rhétorique afin de les livrer à une rage destructrice. Mais dans cette épreuve du silence où les mots sont saccagés, le vœu de silence est voué au désaveu, dans la mesure où le serment de se taire repose sur le langage, ostinato irrépressible, comme si, malgré tout, le pouvoir des mots l'emportait sur le sacrifice des mots. « Pas à pas jusqu'au dernier », le véritable écrivain ne trace pas de voie à suivre ou à imiter mais ne nous laisse que sa voix, qui clame le mot, le fait vibrer et le lance vers l'autre, voix à chaque fois singulière, comme venue d'ailleurs, voix sans

<sup>49</sup> Louis-René des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Mercure de France, 2001, p.75.

visage ou voix du silence, « parole muette », comme dit Jacques Rancière, offerte à la multitude sans visage des lecteurs et qui maintient l'entretien ouvert et infini, avec soi, l'autre et le langage, indissociables. C'est ainsi que la littérature sort de la littérature et que l'écrivain n'est pas un littérateur, mais écrit une langue et est écrit par elle, écrivant écrit. La langue est sa demeure, à lui, l'écrivain apatride ou métèque, langue elle-même sans demeure.

L'écrivain affecte le langage, au sens physique du terme ; afin de trouver sa voix, il touche le langage et touche au langage, qui nous touche. L'écriture est physique, c'est une question de toucher, une affaire de main. « L'organe du langage, c'est la main »<sup>50</sup>, rappelle Valère Novarina. Réciproquement, le langage nous affecte, nous touche, physiquement. Il y a un impact physique des mots, qui touchent, émeuvent, blessent, selon des processus biologiques encore largement impensés, mais que Pierre Guyotat, par exemple, qui cherche à sortir le verbe du corps, met en œuvre dans l'écriture. Le langage, notre bien commun, est aussi la marque de notre plus grande intimité ; il est donc à la fois ce qui nous relie et ce qui nous coupe, nous isole. Dans l'invention de soi que constitue l'invention d'une langue (unique) qu'il faut à chaque fois réinventer, le langage affecte donc à la fois soi et l'autre. Ceux, « venus d'ailleurs », comme de nulle part, qui affectent la langue le font pour se trouver une langue plus authentique que celle qu'on

---

<sup>50</sup>. Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L., 1999, p.62. Henri Michaux fait également l'éloge de l'irremplaçable main : « Dans la main, plus de tendresse que dans le cœur et dans le cœur plus que dans la conduite. [...] Elle n'a été que trop endoctrinée et tournée vers l'utile. Trouver "ses" gestes, ceux dont elle a envie et qui seront gestes pour te refaçonner. Danse de la main. [...] Indéfiniment *reviens* à la main », *Poteaux d'angle*, Poésie-Gallimard, 2004, p.78.

leur impose généralement, mais aussi dans le souci et la quête d'un autre, lançant une bouteille à la mer ou tendant une main, comme le poème de Celan qui, dans sa quête haletante de quelques mots qui pourraient se révéler salvateurs, non seulement pour lui, non seulement pour le peuple martyrisé, mais pour tous les hommes, a «la langue coupée», ne peut plus dire les noms selon leurs sens convenus, car tant de noms ont été réduits en cendres, mais il nous invite malgré tout à sauver quelque chose de la perte, un chant comme une respiration au cœur du mourir. Car au-delà de sa tragédie propre, Celan dit l'exil de chacun et de tous, le déracinement d'autres hommes, le mal sans figure auquel nous sommes tous confrontés. Sauver quelque chose du désastre, préserver quelque chose de la perte, passée, présente ou à venir. Question d'éveil, d'attention, d'écoute et de dire, de toucher aussi, quand la langue se tient dans une proximité immédiate avec la disparition. Comment ignorer cette main tendue ? Et dans nos «siècles à mains», l'on sait bien que «la main à plume vaut la main à charrue».

Cependant, l'affranchissement est infini, et la mise en garde de Georges Bataille tranchante, car l'expérience de vie et l'artifice de l'art sont inséparables, de même que l'on n'échappe pas au langage : «Je ne puis regarder comme libre un être n'ayant pas le désir de trancher en lui les liens du langage. Il ne s'ensuit pas, cependant, qu'il suffise un instant d'échapper à l'empire des mots pour avoir poussé le plus loin que nous pouvons le souci de ne subordonner à rien ce que nous sommes.»<sup>51</sup> Telle est, dans cette

---

<sup>51</sup>. Georges Bataille, «A propos d'Assoupissements», in *Troisième convoi*, n° 2, janvier 1946, *Œuvres complètes*, t.XI, Gallimard, 1988, p.31.

irruption du langage hors de ses gonds, la situation intenable de l'écrivain, obligé de parler ou de mourir, contraint d'altérer une langue dont il sent confusément les limites mais dont il pense aussi qu'elle est son unique brûlot et le seul réceptacle d'une vie authentique, «une entrée réelle dans la vie». Néanmoins, les mots restent lettre morte s'ils ne trouvent pas leur destinataire. Ecrire aussi bien pour les morts que pour les vivants (soi et les autres), pour les porter et pour se porter, c'est peut-être dans ce souci majeur, ce qui remplacerait les prières, que s'inscrit la quête d'un langage non asservi : mots, hommes, mort et vie liés. Sans quoi, tous ces mots sombreraient dans leur vanité dérisoire, toujours menaçante, comme ces lettres au rebut que Bartleby doit brûler à la fin du récit de Melville : «Messages de vie, ces lettres courent vers la mort. Ah ! Bartleby ! Ah ! humanité !»<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Herman Melville, *Bartleby le scribe*, trad. Pierre Leyris, Gallimard, Folio, 1996, p.79. «Une lettre / c'est l'être lui-même», disait Luca, «Le Verbe», in *Le Chant de la carpe*, José Corti, 1986, p.57.