Acta fabula
Revue des parutions
vol. 4, n° 1, Printemps 2003
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.11358

La création à l'état fluide

Hughes Marchal

Textuel, n° 42, 2002 : « Le Corps de l'informe », textes réunis par Évelyne Grossman, 221 p., EAN 9782744200441.

Pour citer cet article

Hughes Marchal, « La création à l'état fluide », Acta fabula, vol. 4, n° 1, , Printemps 2003, URL : https://www.fabula.org/revue/document11358.php, article mis en ligne le 01 Février 2004, consulté le 28 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11358

Ce document a été généré automatiquement le 28 Avril 2024

La création à l'état fluide

Hughes Marchal

« Qu'est-ce qu'un corps d'écriture, de peinture, s'extrayant des formes, explorant l'angoisse d'un informe archaïque, mettant en acte une œuvre de défiguration ? » (p. 9) La question soumise par Évelyne Grossman aux intervenants de ce colloque de février 2002 relève de la théorie littéraire, au sens où elle interroge une catégorie de création possible. Mais elle expose aussi un paradoxe : sous quelle forme penser l'informe ?

Ce qui précède et ce qui reste

Avec l'agent, le but et la matière, la forme, depuis Aristote, constitue l'une des quatre causes nécessaires à l'existence de toute chose réelle, si bien que dans cette perspective, l'informe ne saurait renvoyer qu'au non-être. Aussi sa quête, dès la question liminaire de É. Grossman, tend-elle à diriger le regard vers le pas-encore d'une émergence (soit le versant *informe archaïque*) ou vers le déjà-plus de la disparition (soit le versant *extraction, dé-figuration*). Ce battement aux deux seuils instables de l'être paraît faire de l'œuvre informe une espèce du désoeuvrement, du défaut ou du passage, qui pourra désigner autant une menace qu'une promesse de renouvellement pour la création. Quant au corps de l'informe, il n'existerait simplement pas : comme le rappelle nettement Catherine Malabou dans sa contribution, la pâte, la boue, le tas mêmes ont une *morphè*. De même, Jean-Michel Salanskis, dont l'approche sémantique clôt la revue, doute : peut-on concevoir une écriture véritablement non syntaxique ? un informe langagier qui ne soit pas une forme fautive ? etc.

Si telle œuvre molle, invertébrée ou fondue, semble refuser cette loi, ce n'est donc que provisoirement, dans l'attente d'une *description* correcte de son organisation, celle-ci fût-elle caractérisée par une viscosité labile, ou tapie à des niveaux insoupçonnée de l'objet. L'informe, alors, serait à entendre comme l'informulé d'une structure, et la réflexion cesserait de porter sur une privation interne à la création, pour engager une mise en cause des formes de sa réception. Moins informe que difforme, laide, lâche ou impropre, l'œuvre qui récuse les territorialisations génériques ou linguistiques, et qui travaille dans des intervalles ignorant les formes

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

justement dites *fixes* de la poétique, attendrait que soit reconnu son écart ou sa mixité.

Or ces critères — dont on mesure qu'ils sont liés à des enjeux majeurs de la réflexion littéraire — sont autant de caractéristiques possibles pour penser le travail d'une certaine modernité, et c'est par là que le souci d'É. Grossman trouve une pleine acuité. Aussi serions-nous tentés de reformuler (c'est-à-dire aussi déformer) l'enjeu du volume, pour demander si, là où Lyotard a pu désigner dans certaines œuvres des Immatériaux, on peut pareillement recenser quelque chose comme des « Informes », des créations à la limite constante de leur propre évanescence, de leur négation vers la non-forme.

Quelles œuvres peuvent être lues sous cet angle, et avec quels outils ? Au fil de leurs dix-sept contributions, ces actes ont pour premier mérite de proposer un *corpus* de l'informe, dans la création littéraire et artistique du xxe siècle. Mais pas plus qu'on ne trouvera de synthèse pour rendre compte de cette pluralité, on ne dispose de définition liminaire. Conviés à articuler ici les trois notions passablement polysémiques et débattues de *corps*, d'*écriture* et de *forme*, chacun des contributeurs a dû et pu élaborer une approche singulière, sur des présupposés rendus ou non explicites — d'où un faisceau de propositions diverses, dont on tentera ici de suivre quelques fils.

La porosité des limites

É. Grossman livre un article rendu ardu par son ambition pluridisciplinaire (il allie psychanalyse, politique, critique littéraire et esthétique), et par sa construction, qui multiplie « parenthèses » et pierres d'attente, mais qui mérite l'attention.

D'une part, elle interroge l'ambiguïté du mot *figure*, y donnant à entendre le visage, la forme et le trope, pour souligner que chez Artaud, l'image rhétorique ne constitue pas une image, mais l'expression d'une réalité où le texte demande, notamment, à être réellement saisi comme corps, la création comme refus du verbe, la vie comme mort, etc. — soit un processus de mélange qui sape tout refuge catégoriel stable (et notamment narcissique ou généalogique). En ce sens, É. Grossman note qu'« *Artaud fait œuvre de défiguration*, formule à entendre dans tous ses paradoxes et d'abord comme mise en acte d'une œuvre se soutenant de l'infini procès de sa destruction » (p. 17). Ni récusation d'un usage de l'image, ni refus de la figure humaine, et pourtant cela aussi, la défiguration se voit définie comme une « force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés, et la rend à [une] paradoxale énergie » (*id*.). Signe qu'Artaud « ne peut concevoir de forme qu'ouverte aux forces qui la traversent, aux mouvements contradictoires qui

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la déforment [...], la défiguration est ce qui met la figure en mouvement » (18), et en préserve par-là même, paradoxalement, la vie. Déplaçant alors son attention sur Balthus et les textes que le poète lui a consacrés, É. Grossman applique cette lecture aux toiles pourtant *figuratives* du peintre, pour montrer que les corps qu'ils présentent sont précisément doués d'une telle labilité : les deux créateurs refusent de faire « comme si on n'avait qu'un corps, qu'une forme, comme si le corps était toujours le même, comme s'il ne changeait pas, ne se modelait pas au fil des heures, des espaces, des regards » (32).

Or cette première approche permet de faire apparaître chez Artaud une pensée de la « vie des formes » où toute création fait impact sur le monde et demande à être définie, contre sa finitude formelle même, à travers son retentissement sur le milieu sur lequel elle s'abat — ce qu'Artaud exprime en comparant le corps, mais aussi le poème ou la toile, à une « bombe », à de la « dynamite » ou à un « coup » qui, dit-il encore, « ne peut être jugé en [lui]-même », mais n'a de valeur « qu'en fonction du sens où on l[e] met » (24). Mais pour suivre ici É. Grossman, il faut rappeler, pensons-nous, ses analyses sur le corps du texte chez Joyce et Artaud. En effet, pour elle, ce « corps textuel transindividuel [...] dont les frontières s'estompent, éternellement mourant et renaissant », est produit par une « interaction d'essence fusionnelle » avec le lecteur, dans un rapport qui « alterne l'inclusion et le rejet » de ce dernier, « l'empêchant ainsi de se constituer en entité séparé », et brouillant les distinctions entre « destinateur et destinataire, sujet et objet » (*Artaud/Joyce : le corps et le texte*, Nathan, 1996, p. 129, 25, 12 & 115). Dès lors, l'œuvre ne peut s'appréhender dans les limites de l'artéfact, mais doit inclure toutes les réactions qu'engendre son efficace, et si une telle pensée magique critique les formes en tant que cadres, c'est que l'œuvre conteste sa propre clôture en renvoyant à une réception conçue à la fois comme déformation du destinataire par l'objet, et déformation de l'objet par le destinataire. Ainsi apparaissent les éléments d'une esthétique de la réception labile, où ni l'artéfact ni son récepteur ne sortent indemnes de leur rencontre — et où l'on comprend que *l'oeuvre de l'œuvre* (en somme) puisse se présenter comme sa propre destruction (ou mieux : sa déstructuration), son retentissement équivalant à son explosion hors de son site matériel.

Enfin, ce travail d'interaction, où ni le corps ni l'œuvre ne sont jamais faits, mais vont toujours se faisant à mesure qu'ils induisent des réactions chez les autres, ne laisse pas intact l'auteur lui-même, puisque justement sa forme est fonction, pour une part, de la réception de son activité : « le créateur [...] *est partie du procès de ce corps qu'il est*, qu'il génère comme il est généré par lui. Si concevoir une œuvre n'est plus la produire comme un objet mais faire corps avec ce mouvement indéfini qui la crée, l'incarnation est ce qui n'a pas *lieu* » (*LeCorps de l'informe*, 35). Infigeable, la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

triade créateur-œuvre-réception n'accepte donc pour forme qu'un mouvement de ressac où l'origine (auctoriale, paternelle ou maternelle) s'avère défaite et diffuse. La défiguration comme travail des formes débouche alors sur une *désidentité* qui consiste à « s'identifier non à une image mais au mouvement d'une image, en chacun des points où elle se stabilise provisoirement, dans ce défilé qui la fait plurielle, changeante. La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment » (42) — un discours qui, souligne É. Grossman, rappelle évidemment le *baroque*.

Mais cette approche doit être complétée.

« Forme contre forme, donc »

Dans un premier temps, la réflexion de C. Malabou semble en effet toute différente de cette analyse. Là où É. Grossman montre une déformation de la forme liée à sa mise en mouvement et à sa projection au sein du monde (comme si les regards récepteurs dépliaient et transformaient sans cesse l'objet avec lequel ils fusionnent, à la façon dont l'eau joue avec ces sculptures en papier que l'on y jette d'abord sous forme de petites pastilles sèches), selon un angle en somme contextuel, l'attention est ici portée sur un conflit structurel.

> S'il y a un corps de l'informe, alors, selon moi, écrit la philosophe, ce corps est nécessairement plastique dans la stricte mesure où l'informe, entendu comme pure et simple absence de forme, n'existe pas. [...] Rien n'est informe en dehors des programmations de l'informe, c'est-à-dire de ses schématisations. [...] Plus qu'à la possibilité de soumettre le corps à l'épreuve de l'informe — notion fort différente de celle de « défiguration » — je crois à la nécessité de faire jouer *deux types*, ou plutôt *deux formes de formes l'une contre l'autre*, que motivent une logique de *transformation*. (46-47)

Mais cette mise à distance de la « défiguration » traduit-elle une opposition conceptuelle réelle ?

Pour faire comprendre le fonctionnement d'un tel conflit, C. Malabou convoque la dichotomie anglo-saxonne « sex »/« gender ». Le « sex » est une forme : une loi — que travaillerait un informe, le « gender », en tant qu'il serait « l'instance laissée libre par la forme, le lieu d'une polymorphie, la virginité originale d'une identité à naître ». La formule rejoint celles d'É. Grossman, et ce n'est pas fortuit, celle-ci ayant pour sa part placé son article sous le signe de l'« Être pèresmères » d'Artaud. Or, pour C. Malabou, le « gender » n'est nullement un informe : c'est une autre forme de forme. À l'identité avec essence du « sex », le « gender » oppose une identité sans essence, dont on trouvera la description chez Judith Butler : une identité « queer »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

telle que « les *queers* qui ne sont ni hommes, ni femmes, ni androgynes, ne sont pas informes, simplement ils interdisent que l'on se fasse d'eux une idée » (53).

Mais (outre la difficulté que posent ici les trois négations, qui peuvent déjà apparaître comme une forme de réduction du champ des possibles), il ne nous paraît pas que cette position demande à être opposée à celle d'É. Grossman. À l'échelle de l'œuvre, la « vie des formes » semble constituer également une tentative pour penser l'individuation des artéfacts (et des corps), contre cette idéalisme que constitue l'assignation d'une identité stable, et notamment contre ce que Gérard Genette, dans *L'Œuvre de l'artl*, a appelé la *réduction allographique* des textes — leur assimilation à un contenu transcendant commun à tous les exemplaires d'un même ouvrage, quelque diverses que soient leurs formes. En ce sens, l'approche d'É. Grossman préserve bien un conflit, à la fois entre la forme abstraite de l'œuvre et sa réception conçue comme impact, et entre toutes les formes diverses de réception que chaque œuvre reçoit en chaque destinataire et à travers le temps. Les deux analyses tendent donc à s'englober l'une l'autre. En effet, là où É. Grossman propose une esthétique à la fois propre à Artaud et apte à décrire de manière générale toute réception, les remarques de C. Malabou ont le mérite d'engager la réflexion sur la structure adoptée par les œuvres qui voudront solliciter l'hésitation catégorielle, mais elles permettent aussi de mesurer combien le caractère « informe » de la désidentité décrite par É. Grossman tient à la manière dont elle oppose à la conception traditionnelle de la forme de l'œuvre une définition alternative et « plastique ».

Or, à elles deux — et sans doute est-il bon que leur attelage reproduise une tension — ces contributions permettent de rendre compte de la plupart des analyses proposées par la suite du volume.

Viscères contre visage

Plusieurs interventions invitent à voir dans l'intériorité organique une figure de l'informe. Pierre Fédida fait de sa contemplation, après Lacan, une confrontation au sein de soi à « ceci qui est le plus loin de [s]oi, ceci qui est le plus informe » (56), et il s'interroge sur la parenté entre le discours du patient, en tant que tentative d'extériorisation du refoulé, et l'exposition de cette intériorité. De même, Nathalie Barberger étudie le thème de l'écorché ou de l'écorchure comme forme de l'irreprésentable, dans un vaste corpus, dominé par Leiris et Bataille : le corps interne s'impose comme « le corps antérieur, le corps qui s'échappe de son contour » (72), ce qui amène à une méditation sur la figure de Marsyas, le

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

concurrent malheureux d'Apollon, écorché vif par le dieu, qui offrirait une sorte de référence anti-narcissique.

Mais la lecture de ces articles suscite une réserve que les réflexions de C. Malabou et É. Grossman permettent de mieux formuler. En effet, explicite ou non, la réflexion s'appuie ici sur une opposition entre une forme extérieure (le « contour »), et un contenu présenté comme informe. Pourtant le corps interne n'est nullement un amas sans ordre — du moins pas depuis l'émergence de ce que Jonathan Sawday a appelé la culture de la dissection renaissante.

D'une part, ce que nous choisissons de nommer informe n'est donc et ne peut être (appelons cela l'hypothèse Malabou) que l'évidence d'une organisation du sujet différant radicalement de sa morphologie externe, soit une autre « forme de forme » — dont on ne peut faire sans discussion une figure du chaos, Judith Schlanger ayant d'ailleurs consacré un livre essentiel, *LesMétaphores del'organisme*, à montrer combien ce dernier avait au contraire servi d'équivalent à la notion même de structure pour tout le xixe siècle. Explorer cette tension aurait été d'autant plus intéressant que cette forme se voit aujourd'hui concurrencée à son tour par une autre conceptualisation du corps, celle de la génétique, où précisément l'identité incarnée est définie comme un texte (le code ADN), un message aux fonctionnements qualifiés de « bricolage » ou encore de « perpétuelle désorganis[ation] » par des scientifiques comme François Jacob ou François Gros…

D'autre part (hypothèse Grossman), la *sensation d'informe* pourrait être reliée à l'impact de ces visions anatomiques sur le récepteur : intenable parce qu'elle nous touche, la représentation nous contamine, nous englobe, travaillant ici les limites d'une manière perçue comme une menace.

L'antéforme

Une autre piste de réflexion — présente au reste dans les articles sur les « entrailles » — tend à mettre l'accent sur un chaos antérieur à la formalisation, et donc à des œuvres qui tentent de faire signe vers leur origine (d'où ce mot d'*antéforme*, néologisme que nous empruntons à Mehdi Belhaj Kacem).

Emmanuelle Touati se penche sur les « régressions » de Duras et l'aspiration qu'ont certains personnages à devenir informes. « À quel monde et quel temps *ante*, "totalement corporel[s]", Lol V. Stein, arrêtée avant le sentiment et la réflexion, appartient-elle ? » (89), demande-t-elle, pour montrer, tissant l'avant et l'après, que chez l'auteur de *LaDouleur*, « le "chaos" se présente à la fois comme l'état dans lequel l'écrivain doit être plongé pour écrire et l'état vers lequel il faut stylistiquement mener le texte » (101), un « big bang », une « préhistoire de [soi]-

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

même », un « chaos tourbillonnant » (102), dit encore Duras, qui ne peut être que traduit (trahi), et non nommé, dans la défaite des formes. On regrette toutefois que parvenue à ce stade, la réflexion, largement appuyée par des citations de Duras, ne se fasse pas plus analytique, pour explorer notamment ce que pourrait être le style d'un tel informe/informulé (on songe notamment à l'approche dynamique de l'énonciation mise en place, en linguistique, par Moignet, à la suite de Guillaume, quand il distingue une phase d'*idéogénèse*, « discernement dans la masse *amorphe* du pensable, d'une notion », et une phase de *morphogénèse*, qui verse « l'idée discernée dans les *cadres* permanents que la pensée a élaborés pour entendre le pensable »).

Mais peut-être est-ce, sur un autre plan, ce que parvient à désigner Éric Marty lorsque, pour sa part, il analyse les derniers textes de Rimbaud (*ce qui reste* : correspondance familiale et commerciale) comme le produit d'un refus absolu de laisser l'écriture vivre l'assomption d'un style (la condamnant à redevenir *ce qui précède*, un avant de l'œuvre répudiée). Ici encore, on rejoint la plasticité conceptualisée par C. Malabou, en tant qu'opposition entre une forme (rejetée) et une autre (l'absence de traits saillants). On retrouve aussi le terme de *défiguration* proposé par É. Grossman. Face aux lettres d'Orient, É. Marty se penche en effet sur une « défiguration » qui n'est pas « rhétorique » (celle des contre-blasons comme la « Vénus anadyomène »), mais qu'il définit comme « irréversible » (144). Or le refus de la construction figurale et l'atonie de ces textes sont si absolus qu'ils conduisent à soupçonner un choix systématique, et, renouvelant le regard porté sur ces correspondances, le critique y décèle une tension contradictoire (hypothèse Malabou), puisque « la mise en place d'un espace hermétique entre [le poète] et la poésie » passe ainsi *encore* par « une figure » : « la construction minutieuse et jamais prise en défaut d'une langue qui jamais n'admet le moindre déplacement de sens » (145-146). Et reliant minutieusement cette hypothèse au désir de défiguration — cette fois corporelle — exprimé dans la seconde « Lettre du voyant », É. Marty montre alors comment l'ensemble permet de revenir sur la formule de Mallarmé, pour la prendre au sérieux (sans figure) : *Rimbaud s'est opéré vivant de la poésie* (œuvre de déprise, hors des belles formes, le texte rétroagit ainsi encore sur son auteur — hypothèse Grossman).

Parenthèse arts visuels

À ce stade, et pour ne pas donner à ce compte-rendu une taille trop difforme, nous passerons sous silence les autres contributions, pour nous contenter de quelques mots sur certains articles relatifs à l'art contemporain.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Jonathan Degenève montre que chez l'actionniste viennois Gunther Brus, les limites du corps propre sont contestées au profit de leur redistribution au sein d'un espace symbolique — soit un exemple de ce travail de l'informe bataillien que Didi-Huberman a présenté comme « un processus où la forme s'ouvre, se "dément" et se révèle tout à la fois » (126), et que l'on pourrait donc rapprocher des postulats d'É. Grossman. Même proximité quand Nathalie Nachtergael montre qu'à force de mettre en scène sa propre forme pour devenir la figurante principale de son travail, Sophie Calle engage son personnage dans « un processus de dissolution dans l'ensemble de l'œuvre, de déconstruction identitaire et de défiguration, qui conduit *infine* a sa disparition » (104), de sorte que « l'identité évanescente échappe à une caractérisation nette et tranchée » (108).

Mais dans les deux cas, les remarques valent assez largement pour toute pratique de la *performance*, un mot largement absent du volume quoique lié par son étymologie même à son propos, si bien que l'on a ici le sentiment d'une occasion manquée : celle qui aurait rapproché ces réflexions et la théorisation menée par Amelia Jones, pour qui le *bodyart* constitue, précisément, un moyen de « performer » et l'œuvre, et le sujet — c'est-à-dire de rendre le spectateur conscient de son rôle actif dans la projection des formes et des identités qui sont sans cesse attribuées par chacun de nous à l'autre, qu'il s'agisse de la création ou du créateur (cf. *Bodyart : performing the subject*, 1998).

Quant à l'article de Jean-Philippe Chimot sur Canova, Füssli et Goya, il laisse fort perplexe, tant il glose l'excellent travail de Régis Michel, commissaire de l'exposition sur *LaPeinture comme crime* (2001), dont les réflexions ici sont à peine transposées à la sauce « informe », de manière d'autant plus sensible que l'exposition du Louvre contenait également des pages importantes sur Viola et Brus, qui font l'objet d'autres contributions dans ces actes…

En forme de conclusion

Et en guise de synthèse provisoire, on pourrait proposer l'énoncé suivant : l'informe n'existe pas, mais son approximation réside dans un conflit entre plusieurs formes possibles, et si l'on raisonne en termes temporels, la multiplicité de formes présentes comme autant de potentialités dans une œuvre en voie de différenciation tiendrait à sa réalité d'*avant-œuvre*. Par ce terme, on entendra :

— soit un projet, qui en resterait au seuil des choix morphologiques associés à l'énonciation finale, mais qui pourtant se proposerait à la consommation, l'infirmité de l'informe renvoyant dès lors à une esthétique de l'inachèvement, mais aussi au refus de l'ordonnancement segmenté de la logique ;

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

— soit une œuvre achevée, mais saisie comme moyen terme dans la relation de l'auteur au récepteur, et dès lors (hypothèse Grossman), vouée à être toujours déformée ;

— soit enfin une ruine de l'oeuvre, les vestiges d'un possible avorté (ce qu'est aussi l'œuvre si on estime qu'elle n'aboutit qu'en ses effets — l'équivalence de ces différentes saisies allant dans le sens de la *désidentité*).

Et si en revanche, on raisonne en termes de catégories ou de cadres, il devient loisible de concevoir une « informité » qui ne s'entend plus comme une privation de l'ordre de l'infirmité, mais comme un travail de l'excès, une conformité à des genres ou des étiquettes surnuméraires, bref, l'effet d'une multiplicité interne entraînant une vicariance de l'œuvre à l'interstice des règnes ou des classifications réputées, qui opposerait à toute identification stable la pluralité d'une hésitation et contextuelle et structurelle.

Or — et nous en resterons à ces ouvertures — pour le poéticien, une telle approche a l'intérêt d'entrer en résonance, nous semble-t-il, avec de nombreuses réflexions des écrivains eux-mêmes, à des époques très diverses. En voici du moins quelques exemples hors du corpus de ces actes. Tests :

1. La notion de pluralité interne éclaire la célèbre formule de Valéry selon laquelle « la métaphore c'est l'informe — l'état fluide » (*Cahiers*, 1903-1905, Pléiade, t. II, p. 1060 — on aura reconnu notre titre). Écho aux analyses d'É. Marty et É. Grossman sur la *défiguration* du texte par réduction des tropes (car il s'agit encore une fois, au fond, de prendre au sérieux les propositions d'équivalence figurales), l'auteur de *Telquel* désigne ainsi pourtant une *figure pour l'informe*. C'est que la métaphore, en tant que conflagration du comparant et du comparé, est, dit-il encore, « multiformité du changement possible » (*ibid*.) : en construisant une hésitation prolongée entre deux objets, mieux, en installant le propre de l'un dans la convocation d'un référent autre, elle inscrit au coeur du discours des « mouvements stationnaires » (1912, p. 932), et pour Valéry, ce trouble indique que l'effort de catégorisation analogique (le relevé du même) peut également s'appréhender comme un processus de décatégorisation où la « pluralité est tâtonnement » (1911, p. 54). Là se dirait — sans surprise — un retour à « l'indétermination *réelle*, primitive, cet état naissant auquel se réfère les métaphores » (*ibid*.), et qu'éprouve le dormeur incertain dans les premiers instants de son réveil — quand, indique pour sa part Proust, la pensée, « hésita[n]t au seuil des temps et des formes », connaît pendant quelques secondes des « évocations tournoyantes et confuses » (*Ducôté de chezSwann*, pp. 6-7). Ainsi apparaît une série où informe et régression sont de nouveau liés, mais sur le mode repéré par C. Malabou d'une surabondance (où l'on retrouverait Guillaume…). Loin de s'opposer à une contestation formelle, la *ratio*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

rhétorique ou poétique la réintègrerait donc dans le discours policé de l'ornement, et dans ce cas, n'est-ce pas toutes les figures articulant un dédoublement de l'un dans l'autre — soit non seulement la métaphore, mais aussi la métonymie, l'oxymore ou encore, pour les mots eux-mêmes, le calembour ou la syllepse — qui paraissent pouvoir supporter une telle analyse ?

2. Informes encore et renvoyés au songe, par excès d'identités possibles, les textes multigénériques qu'au seuil de l'*Artpoétique* (*Épîtres*, II : 1-23), Horace récuse en les assimilant à des mixtes d'êtres « dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui en haut était une belle femme ». De telles œuvres, mi-chair mi-poisson, se font « images inconsistantes pareilles aux rêves d'un malade » parce qu'elles se dotent d'un « corps dont les pieds et la tête ne répondront pas à un type unique ». N'est donc belle (*formosa*) et conforme à une esthétique que reprendra en partie le classicisme, que la composition uniforme (*uniformae*) du texte simple et un (*simplexetunum*). Or, quand Aragon, avec *LePaysan deParis*, jettera au public un texte « où le désordre est susceptible de passer à l'état concret » (éd. Folio, p. 233), il aura soin de souligner les constants infléchissements génériques d'un texte oscillant entre récit, poésie, chanson, essai, itinéraire et même dessin : le *desinit inpiscem* d'Horace devient (p. 183) l'emblème réclamé par une poétique surréaliste placée sous le signe de la sirène ou de la femme-serpent, et attentive, faut-il le rappeler, à mettre en scène la labilité des formes, et à traquer dans les objets une beauté explosante-fixe qui n'est pas sans évoquer les formules de Proust ou Valéry que nous venons de citer.

3. Dans cette approche agonique, l'informe ne saurait se tenir pour dit. Il résulte de ce qui n'arrive pas à se dire de manière satisfaisante en raison de la résistance que les objets opposent au processus catégoriel. C'est pourquoi le chaos antérieur au travail de séparation du verbe divin peut aussi se présenter comme la matrice d'où émerge l'entreprise taxinomique des poètes scientifiques descripteurs de monde. Ainsi, chez Du Bartas, le « corps mal compassé » du chaos, cette « forme sans forme » (*LaSepmaine*, I, 223-225), « brouillis », « tas mutiné » (281), n'est pas, encore une fois, privation, mais au contraire concentration de toutes les morphologies possibles : « il n'est rien qu'un tout, qui clôt de son clos tout [...], Ne laisse rien dehors, si ce n'est le rien même » (305-307). Il ne se dit dès lors que par une négation autoréférentielle du lexique (« le feu n'était point feu, la mer n'était point mer », 245), ou par la comparaison de cet état premier à un embryon, sorte d'*aleph* du corps à venir, cette « chair, qui s'engendre, difforme, Au ventre maternel et par temps toutefois, Se change en front, en yeux, en nez, en bouche, en doigts » (264-266). Encore une fois, qu'il prenne place aux premiers moments d'une différenciation qui promet le donné à un agencement ultérieur, ou intervienne via

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

un dédoublement qui brise l’unité du terme pour une spécularité incertaine, l’informe rencontre la notion d’écart — ce proche parent du style…

Le paradoxe initial — quelle forme pour l'informe ? — débouche ainsi, nous semble-t-il, sur une conciliation : que l’accent porte sur un processus de dissémination de l’œuvre *répercutée*, ou sur un tension interne, l’informe tend à s’imposer comme le produit des formes mêmes. Et la question, dès lors, de se renverser : comment concevoir, en art ou en littérature, un corps pour l’uniforme ?

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Ce qui précède et ce qui reste
- La porosité des limites
- « Forme contre forme, donc »
- Viscères contre visage
- L'antéforme
- Parenthèse arts visuels
- En forme de conclusion

AUTEUR

Hughes Marchal
Voir ses autres contributions

Courriel : marchal.hugues@wanadoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.