

Pouvoirs de la transgression : limites du langage & création poétique

Powers of transgression: limits of language and poetic creation

Nina Bigot



Joanna Rajkumar, *Lignes sans réponses. Trois expériences poétiques des limites du langage*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives Comparatistes », 2019, 720 p., EAN 9782406090984.



Pour citer cet article

Nina Bigot, « Pouvoirs de la transgression : limites du langage & création poétique », *Acta fabula*, vol. 22, n° 7, Notes de lecture, Août-septembre 2021, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13649.php>, article mis en ligne le 20 Août 2021, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.13649

Nina Bigot, « Pouvoirs de la transgression : limites du langage & création poétique »

Résumé - « Chaque mot poétique est [...] un objet inattendu, une boîte de Pandore, d'où s'envolent toutes les virtualités du langage : il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée ». Cette citation de Barthes, si elle n'a pas vocation à résumer l'ensemble de l'ouvrage de Joanna Rajkumar *Lignes sans réponses*, nous livre quelques premiers éléments de réflexion sur le mot *poétique* ; éléments qui peuvent faire office de préambule à la réflexion de l'auteure sur le rapport du langage et de l'écriture à leurs limites intrinsèques. En le comparant à « une boîte de Pandore », Barthes révèle l'ambivalence de ce mot, qui s'ouvre pour laisser s'échapper les maux, tout en conservant, en son sein, l'espérance. Or, la poésie telle qu'elle est pratiquée par Charles Baudelaire, Hugo von Hofmannsthal et Henri Michaux — les trois poètes sur lesquels se concentre l'auteure de ce livre — semble suivre ce mouvement dessiné par Barthes, dans le sens où elle est mise en tension avec ses maux, ou ce qui l'empêche, la limite, l'abîme ; tension qui, paradoxalement, peut se transformer en une force de (re)création.

Mots-clés - Baudelaire (Charles), Hofmannsthal (Hugo von), Langage, Limites, Michaux (Henri), Poésie, Transgression

Nina Bigot, « Powers of transgression: limits of language and poetic creation »

Summary - « Each poetic word is [...] an unexpected object, a Pandora's box, from which all the virtualities of language fly out: it is therefore produced and consumed with a particular curiosity, a kind of sacred greed ». (p. 143) This quote from Barthes, while not intended to summarise Joanna Rajkumar's entire book *Lines without Answers*, provides us with some initial elements of reflection on the word *poetry*; elements that can act as a preamble to the author's reflection on the relationship of language and writing to their intrinsic limits. By comparing it to "a Pandora's box", Barthes reveals the ambivalence of this word, which opens to let evils escape, while preserving, within it, hope. Poetry as practised by Charles Baudelaire, Hugo von Hofmannsthal and Henri Michaux — the three poets on whom the author of this book focuses — seems to follow this movement outlined by Barthes, in the sense that it is placed in tension with its evils, or that which prevents it, limits it, abolishes it; a tension which, paradoxically, can be transformed into a force of (re)creation.

Pouvoirs de la transgression : limites du langage & création poétique

Powers of transgression: limits of language and poetic creation

Nina Bigot

Chaque mot poétique est [...] un objet inattendu, une boîte de Pandore, d'où s'envolent toutes les virtualités du langage : il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée¹. (p. 143)

Cette citation de Barthes, si elle n'a pas vocation à résumer l'ensemble de l'ouvrage de Joanna Rajkumar *Lignes sans réponses*, nous livre quelques premiers éléments de réflexion sur le mot *poétique* ; éléments qui peuvent faire office de préambule à la réflexion de l'auteure sur le rapport du langage et de l'écriture à leurs limites intrinsèques. En le comparant à « une boîte de Pandore », Barthes révèle l'ambivalence de ce mot, qui s'ouvre pour laisser s'échapper les maux, tout en conservant, en son sein, l'espérance. Or, la poésie telle qu'elle est pratiquée par Charles Baudelaire, Hugo von Hofmannsthal et Henri Michaux — les trois poètes sur lesquels se concentre l'auteure de ce livre — semble suivre ce mouvement dessiné par Barthes, dans le sens où elle est mise en tension avec ses maux, ou ce qui l'empêche, la limite, l'abîme ; tension qui, paradoxalement, peut se transformer en une force de (re)création. Le langage, à l'image de la boîte de Pandore, est animé de deux mouvements apparemment contraires : un mouvement proche de l'échappée, que l'on peine à retenir et à maîtriser, et un similaire à l'emprise que l'on parvient à maintenir sur lui.

Ces trois auteurs ont conscience que « notre langage est fondé sur un rapport vicié à la langue, reposant sur la croyance que la langue est un matériel neutre et le langage un outil que nous maîtrisons » (p. 313). Hofmannsthal regrette la tradition qui corrompt le langage ; postulat qui rejoint celui de Saussure, qui définit la langue « comme un système hérité du passé, une institution produite par la tradition et les générations précédentes » (p. 319). Le langage est, pour lui, « frappé de fausseté » (p. 350), et l'image de « la rouille des signes » (p. 350) illustre son érosion, qui entrave son usage. Sa pièce *L'Homme Difficile* met d'ailleurs en scène le « conflit

¹ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1953, p. 38.

interne au langage entre dire et vouloir-dire » (p. 297). Quant à Baudelaire, il décrit, dans son premier projet de préface aux *Fleurs du Mal*, « l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit² » ; tandis que Michaux utilise l'image de la glu et de la colle pour figurer ce langage englué, face auquel il est nécessaire de trouver des mots « branchies³ » (p. 322). Sa poésie, qui chemine « entre thérapeutique et insubordination » (p. 232), répond à son désir d'outrepasser ce qui restreint le et dans le langage.

La dégénérescence, l'échec, l'erreur, l'imprécision, la mécompréhension, le conflit entre langage mouvant et tradition inerte frappent le langage d'anathème, et constituent autant de carcans que les trois poètes cherchent à briser, ou du moins à éroder. Leurs trois écritures, nées d'une conscience que « le langage présente dans sa nature même quelque chose d'un piège et d'une prison » (p. 322) tout en étant « une réserve — un gisement, une ressource » (p. 657), sont animées par un mouvement de transgression de ce qui limite le langage.

En comparant les écritures de Baudelaire, Hugo von Hofmannsthal et Michaux, J. Rajkumar analyse trois expériences poétiques des limites du langage, de la seconde moitié du xix^e siècle à la fin du xx^e siècle. La notion de limite suppose une transgression ; ainsi, la tension au cœur du langage se fait force de création dans les poétiques de ces trois auteurs. Entre échecs avoués et tentatives, entre prises de risques et coup d'essais, les poésies de Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux proposent autant de manières de tordre, de franchir ou de buter contre les limites du langage.

Transgressions poétiques, poétique de la transgression.

La poésie « déborde le vers et même la langue » (p. 57) ; elle est donc la matière langagière la plus à même de répondre à la nécessité d'excéder les limites du langage. Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux considèrent en effet que la poésie « est à la fois une réserve – un gisement, une ressource, ressourcee et ressourçante — et un acte » (p. 656) qui est animée par « une tension entre appropriation et désappropriation de la pensée et du langage » (p. 14) ; tension qui parcourt les textes poétiques de ces trois auteurs.

² Charles Baudelaire, Projet I de préface aux *Fleurs du Mal*, dans *Œuvres Complètes*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 182.

³ Henri Michaux, *Vents et Poussières*, dans *Œuvres Complètes*, édition établie Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, t. III, p. 200.

Si le langage est associé à la décomposition pour Baudelaire et possède une dimension mortifère pour Hofmannsthal, c'est parce qu'il est malade ; et, comme tout corps malade, le langage est limité et ne peut pleinement s'épanouir. Le mal qui le ronge s'apparente à l'incommunicable : sa faculté — première — d'expression est abîmée par la tradition qui le rouille, le lexique restreint, la difficulté pour le psychique et le somatique de se refléter dans le langage, le malaise dans la communication. Écrire devient, alors, synonyme de guérir ; par la poésie, le langage peut et doit lutter contre ce qui le limite, voire proposer une cure.

Ce lien entre mot et maux était déjà perceptible dans l'image de la boîte de Pandore de Barthes, mentionnée plus tôt. Cette image, si elle suppose le mal que porte en lui le langage, possède néanmoins une autre dimension : elle tisse un lien entre la poésie et le secret ; lien explicité par Jaccottet quand il écrit que la poésie serait « un langage qui se retrouverait un pouvoir suffisant de "secret" », renvoyant à « la part toujours inconnue et toujours obscure de nous-mêmes et du monde » (p. 57). Le langage poétique côtoie donc l'indicible en tant que ce qui est encore inconnu pour le langage, tout comme il est « instrument de mesure de cette densité imperceptible, au fondement de toute perception » (p. 57). Or, on constate chez les trois poètes un désir de se confronter « à l'indicible comme pression du dicible et à l'informulé ou à l'information du réel » (p. 656), et donc de transgresser les limites du langage et de la poésie.

Pour mieux comprendre cette notion de limite, J. Rajkumar remonte aux sources latines du mot :

« En latin, la limite, limes, renvoie comme finis à une opération de dé-finition, au fait de tracer une ligne qui peut devenir cercle, dans tous les cas une bordure dessinant un espace séparé. L'étude lexicologique du terme confirme l'interdépendance entre les limites et ce qui les dépasse [...]. » (p. 15)

La limite repose, d'après son étymologie latine, à la fois sur le tracé d'une ligne de séparation et sur son dépassement. Le mot grec *horos*, qui désigne également la limite, permet d'en affiner le sens :

« En grec, la limite se dit *horos*, ligne de partage entre deux domaines [...]. On retrouve cette racine dans le mot « horizon », cette ligne circulaire et mouvante selon notre position dans l'espace-temps, où la terre semble rejoindre le ciel, déterminant à la fois ce que notre vision peut embrasser et là où elle trouve son terme. » (p. 15)

À la fois ligne de séparation et ligne de partage, point d'arrêt et point de rencontre, borne qui marque un terme et bordure à franchir, la limite s'affirme comme mouvante et plurielle. De la même façon, les limites du langage se déclinent sous plusieurs formes, relevant de l'indicible, de l'innommable, de l'ineffable et de

l'inexprimable. Dans les lexiques de Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux, la limite joue avec ses nuances et ses multiples formes : murs, murailles et bornes, « images de clôture spatiale » (p. 519) contre lesquelles le langage vient buter, ainsi que la plage, la grève ou le rivage, « espace mixte et scintillant où le jeu des forces s'éprouvent » (p. 531).

Alors, à limites plurielles, transgressions plurielles. L'énergie créatrice qui anime ces poètes ne peut que varier et se subdiviser afin de mieux répondre aux formes mouvantes et diverses des limites.

Tisser *sêma* & *sôma*

Le langage s'éprouve tout comme il s'inscrit dans le corps du locuteur. Sa corporéité est un de ses défis et une de ses limites : il peine à dire ce corps qui le porte, ce corps d'où il provient. À cet égard, la polysémie du terme *expression* est particulièrement parlante : elle désigne à la fois l'action ainsi que la manière de parler, et l'ensemble des signes extérieurs, révélateurs d'une émotion, d'un sentiment⁴. Expression et communication sont chevillées au corps, qu'elles soient volontaires (dans le cas du langage, qui suppose, en amont de la prononciation de la phrase, sa construction) ou non (comme c'est le cas des expressions corporelles qui échappent à notre contrôle, à la façon du rougissement, du cri, de la mimique, etc.). Le langage repose sur « ce tissage toujours à renouveler [...] entre *sôma* et *sêma* » (p. 662), entre sémiotique, sémantique et somatique.

La corporéité du langage s'inscrit sur le visage, à la fois siège de l'identité, « lieu d'un passage permanent qui est en lui-même pure *ex-expression* » (p. 407) et « lieu privilégié de la manifestation de l'ineffable » (p. 408). La « scénographie poétique du visage humain » (p. 411) substitue à la communication verbale une « communication muette qui [permet] de dépasser les limites du langage » (p. 403).

Si la question du corps est centrale, c'est parce qu'il propose un dépassement de l'indicible dans le langage : il représente une autre forme d'expression ainsi que la possibilité d'une langue universelle. Dans cette quête d'expression de l'indéterminé et de l'indicible, le corps a un rôle à jouer : « La corporéité exprime une spontanéité qui ne peut être démontrée et qui n'appartient pas au régime de la connaissance épistémique, mais de la reconnaissance d'une "évidence impondérable" » (p. 387). Par le corps, il est possible de construire un autre langage. Il prend la forme, chez Michaux, d'une « poétique de l'énergie » (p. 418) qui souhaite « représenter ce qui

⁴ Selon les définitions du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.

transpire de l'être » (p. 408) ; Hofmannsthal, quant à lui, considère que « l'écriture doit être un prolongement du corps » (p. 418).

Les trois poètes considèrent le corps comme un *medium* poétique, indissociable de la création poétique. C'est dans cette perspective que J. Rajkumar analyse le rôle du visage, des yeux et de la bouche dans cette communication nouvelle, éminemment corporelle : « Si la poésie peut quelque chose, c'est ceci : dans chaque figure du monde et du rêve, sucer avec une soif avide ce qu'elle contient de plus personnel, de plus essentiel⁵ » (p. 414). Ce motif de la succion avide fait écho à l'avidité du regard ; ces deux éléments de la scénographie du visage sont à la fois moyen d'expression et de compréhension du monde. Le cri occupe également ici une place centrale, en tant qu'il est « puissance de sidération et d'outrepassement de l'audible » (p. 420), et expression indéterminée d'un ineffable.

En tissant *sêma* et *sôma*, le rythme des mots se calque sur le pouls du corps et « [l]e sang, fleuve organique battant le pouls poétique, devient le chantre du sujet » (p. 235). Les thèmes du vampirisme et de l'hémorragie dans la poésie baudelairienne illustrent la façon dont son écriture se cramponne au corps. En se focalisant sur un « éprouvé intérieur⁶ » (p. 377) susceptibles d'être traduit par des « signes vivants » (p. 385), Michaux connecte son écriture au rythme de son organisme, qu'il sait et sent souffrant d'arythmie et de souffle au cœur. Ce mal physique, cette « trahison du corps⁷ » (p. 256) donne d'ailleurs lieu à une écriture de l'ordre de l'auscultation. Chez Hofmannsthal, le corps est le lieu d'une tension : lieu poreux de rencontre entre l'extérieur et l'intérieur, il nous permet de (res)sentir et nous offre alors la possibilité de « penser avec le cœur⁸ » (p. 261) ; pourtant, il constitue un « intérieur indicible » (p. 261) et intraduisible.

Paradigme de la traduction

Les problématiques croisées du traduisible et de l'intraduisible ont partie liée avec la question des limites du langage, car elles abordent les difficultés de traduire l'intention par le biais de l'expression. Avec Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux, J. Rajkumar revient sur le présupposé du langage comme « traduction d'une pensée

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, trad. J.-C. Shneider et A. Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980 et 1992, p. 60.

⁶ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 622.

⁷ Henri Michaux, « Trahison du corps », dans *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, p. 841 et 942.

⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, *cit.*, p. 46.

préexistante » (p. 497). L'« intraduisibilité qui existe *dans* le langage » (p. 498) constitue en effet une de ses limites intrinsèques :

« La mythologie de la signification comme image mentale, fondée sur l'idée qu'on trouverait le mot juste en le visualisant ou en traduisant une représentation du mot, revient à nier la multiplicité en jeu dans le langage [...]. » (p. 497)

Le paradigme de la traduction traverse les trois poétiques analysées dans cet ouvrage. La « vision hiéroglyphique du monde » (p. 501) ainsi que la théorie des correspondances de Baudelaire placent l'auteur dans la position d'un traducteur capable de déchiffrer la nature, « répertoire de signes » (p. 502). L'écriture d'Hofmannsthal, quant à elle, s'applique à tenter de traduire, dans le détail, l'« agitation excessive et à la fois muette d[u] Moi bouleversé⁹ » (p. 503). L'« éthique du *traduire* comme mouvement » (p. 505) propre à Michaux prend ses distances avec la traduction comme résultat, privilégiant la « *translation* comme pas de côté » (p. 504).

Si la poésie repose sur une entreprise — ou, du moins, une tentative — de traduction, un des mouvements qui anime les expériences des limites du langage par ces trois poètes est la confrontation de la poésie avec un sans-nom intraduisible et frappé de mutisme. Est intraduisible, par exemple, pour Hofmannsthal, l'idée vivante que chacun porte en soi et qui ne doit pas être démêlée par le langage au risque d'être restreinte. L'écriture de Michaux, elle, « enregistre les chocs du corps et donne à entendre toutes les vibrations sismographiques de la conscience » (p. 257). Or, ce dedans (pensée, conscience, sensations, etc.) à traduire en parlant se heurte à une vérité cruelle : la « confiance en la parole relève d'une croyance » (p. 130). Dans sa lettre à Edgar Karg von Bebenburg, Hofmannsthal explique qu'« on peut dire tout ce qui existe [m]ais on ne peut jamais dire totalement une chose comme elle est¹⁰ » (*ibid.*). Là se dessinent les limites de la faculté du langage à traduire : non seulement il peine à tout dire, mais il échoue à « *dire le tout d'une chose* » (*ibid.*). Michaux arrive au même constat quand il écrit à Hermann Closson : « La réalité est un coup de massue. On sent le coup. On ne peut pas décrire la massue » (p. 441).

Les limites de cette traduction de soi et du monde affectent particulièrement la communication ; affection dont le malentendu est un symptôme : « Le malentendu ne met pas en jeu un sans-nom, mais ce qui, ayant un nom, ne parvient pourtant pas à exister dans le jeu de la communication » (p. 534). Non seulement le langage peine à traduire le sans-nom, mais même quand il parvient à mettre un nom, il y a

⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Lettres du voyageur à son retour* [1907], précédé de *La Lettre de Lord Chandos* [1902], trad. J.-C. Schneider, Paris, Mercure de France, 1989, p. 9-8.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Les mots ne sont pas de ce monde, lettres à un officier de marine* [1892, 1895], trad. E. Badioux et M. Michel, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite Bibliothèque », n°494, 2005, p. 126.

encore un risque de mécompréhension. Le « Malentendu universel » baudelairien fait alors écho à la certitude de Michaux que « le malentendu et l'«échange des mensonges" sont la base même du langage » (p. 547). La communication humaine semble reposer sur des échanges entre malentendants et menteurs, le tout par le biais d'un langage en peine. La pièce *L'Homme difficile* de Hofmannsthal, en représentant « l'incapacité à *entendre* et à *déchiffrer* autrui et d'abord soi-même » ainsi que le « conflit interne au langage entre dire et vouloir-dire » (p. 297), met en scène ces écueils de la communication.

Traduire consiste en un premier mouvement, du vouloir-dire au dire ; mouvement au cours duquel quelque chose coince. Et si l'on remonte en amont du vouloir-dire, on trouve un autre rouage du langage, où l'on repère que, là encore, quelque chose coince :

« Les hommes sont cette étrange espèce qui ne peut survivre sans la fable, et qui cherche toujours à superposer le vouloir vivre et le vouloir dire, avec le présupposé implicite que ce serait le propre de l'homme d'en avoir la capacité. » (p. 456)

Ce présupposé relève de la fausse croyance. Au creux du langage, le dire, le vouloir dire et le vouloir vivre ne s'inscrivent plus dans la continuité les uns des autres. La traduction s'avère irrémédiablement synonyme de trahison, si bien qu'une seule conclusion est possible : « le propre du langage c'est d'être impropre, c'est-à-dire d'être le mouvement d'une appropriation impossible à toujours refaire » (p. 516).

Il s'agit alors pour les trois poètes d'entretenir une « *poétique* du langage » (p. 517), à la fois synonyme d'expérimentation et d'acceptation du caractère impropre, mouvant, hors de contrôle, du langage et « pratique de la fragmentation et de l'hétérogénéité » (*ibid.*).

Au-delà du verbal

Faire de l'écriture poétique un laboratoire où l'on expérimente le langage en explorant la dimension créative de ses limites semble aller de soi ; néanmoins, Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux ouvrent leurs champs d'expérimentations au-delà du verbal. Franchir les limites du langage, c'est en effet, aussi, explorer d'autres modes d'expression et de les faire entrer en résonance.

C'est afin de surmonter cette crise des « rapports entre intention et expression » (p. 295) au sein du langage qu'Hofmannsthal se tourne vers le théâtre qui permet de repenser « les rapports entre le dire et le faire, le langage, l'indicible et le silence » (p. 296). Le théâtre ne se fonde pas uniquement sur le langage ; il l'incorpore par le

biais du geste, et de l'expression physique en général. Parce qu'il est visuel — ou point d'optique, pour reprendre l'expression d'Hugo — il est « puissance de monstration du visible¹¹ » (p. 258), et repose sur un alliage du dicible (le texte) et du visible (le comédien). Cette poïétique du geste n'est pas propre à Hofmannsthal : ce qui constitue le « noyau poétique et poïétique » michaldien, c'est le « primat de l'émergence du mouvement » (p. 569) et la quête d'un « langage plastique » (p. 202) capable de le retranscrire. Son travail sur les lignes graphiques met le geste – et donc le processus d'écriture, de tracé – au centre de la scène. Peu importe le mot : c'est le mouvement « qui cherche à unir le *dire* et le *faire* » qui le porte qui l'intéresse.

Dans le théâtre, la parole s'accompagne du geste et de l'expression corporelle, ce qui permet au langage d'outrepasser ses limites. En revanche, le travail du tracé entrepris par Michaux propose de déconstruire les limites de la lettre, à savoir le champ clos et limité de l'expression verbale : l'écriture s'affirme en tant que mouvement et ne se définit plus par le sens du mot lisible une fois tracé. Le processus l'emporte sur la finalité ; l'expérience est plus importante qu'une quelconque fin.

L'importance de la gestuelle se retrouve également dans la danse, dont les mouvements sont perceptibles dans les poétiques et poïétiques des trois poètes. Au geste de la danse correspond « un nouvel élan expressif » (p. 612). Dans la poésie baudelairienne, la figure de la danseuse se fait « signe poétique » ; danseuse dont les mouvements tracent « une "écriture corporelle" dégagée de la lettre » (p. 616). Lorsque Baudelaire écrit que « la danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée et embellie par le mouvement¹² » (p. 615), il en fait une écriture corporelle : le corps de la danseuse n'a pas besoin des mots, car ses gestes les supplantent. Par le biais de la danse, le geste fait sens et s'émancipe du langage ; il n'a ni à tracer des mots, ni à accompagner un quelconque texte, dans la mesure où il se suffit à lui-même. Ce geste qui se suffit à lui-même, on le perçoit également dans la pantomime, qui intéresse Hofmannsthal dans la mesure où elle est l'expression la plus juste de la subjectivité. Le geste permet en effet d'atteindre « une zone plus subjective dans l'écart entre codification collective et appropriation personnelle du mouvement » (p. 624). Si les individus, pour communiquer entre eux, doivent se servir d'un lexique commun, leur gestuelle leur est propre, si bien que « le geste est plus singularisant que les mots » (*ibid.*), et qu'il est capable transcender le langage. La poésie de Michaux, quant à elle, met en tension les « gestes intérieurs¹³ » (p. 634)

¹¹ J.-L. Nancy, à propos du texte de Schlegel *Les Tableaux*, trad. A.-M. Lang, Paris, Christian Bourgeois, 1988, p. 18, cité par J. Le Rider, *Sud. Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives germaniques », 1995, p. 177.

¹² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 573.

et les signes : l'élan, le mouvement de ces gestes cherche à s'extérioriser soit dans le tracé de la ligne, soit dans les mouvements de la danse, « art des "poussées"¹⁴ "incessantes » (p. 638).

Si la danse, comme le langage, est expression, un autre art est, comme l'écriture, un mode de représentation : c'est la peinture. Longtemps en concurrence, écriture et peinture se croisent et se répondent dans les œuvres de Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux. L'admiration de Baudelaire pour Delacroix repose en partie sur l'expressivité de ce peintre, capable de « restituer la grâce mystérieuse et mouvante de la vie » (p. 609). Le poète cherche donc inoculer, dans sa poésie, ce modèle pictural. Sa fascination pour Delacroix « relance le désir de création » (p. 584) de Baudelaire, dont la force du langage « s'appuie sur la force des images » (p. 585) ; ainsi, dans la poésie baudelairienne, « la pulsion scopique est [...] la sœur de la pulsion fabulative » (p. 584). Quant à Hofmannsthal, il s'émerveille devant « la langue des couleurs » (p. 588) dont il admire la puissance et l'intensité. À son sens, seule la couleur permet d'unir le sensible et l'intelligible, « la jouissance du corps et l'élévation spirituelle de l'homme » (p. 589). Or, puisque la couleur n'a pas d'équivalent dans le langage, force est de constater que « la force vitale du *chrôma* » (*ibid.*) dépasse le *logos* dont elle est hors de portée. Idéogrammes et calligraphie sont, pour Michaux, deux modes d'expression picturale qui proposent un autre rapport au langage, unissant le dessin et le mot afin de permettre l'émergence d'un « nouveau *pouvoir* des signes » (p. 596).

Tout comme la peinture, la musique occupe une place de choix dans ce travail de création sur le et hors du langage. Cet art n'a pas le même statut que la peinture vis-à-vis du langage: si peinture et littérature ont longtemps été concurrentes, musique et littérature partagent une origine commune. Cependant, ce ne sont pas les similitudes entre musique et écriture qui intéressent Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux, mais bien leurs différences. La musique — et c'est un constat partagé par Wagner également — « approche de l'indicible d'une manière qui dépasse les autres arts » (p. 556), et celle de Beethoven représente, pour Hofmannsthal, un « langage au-delà du langage » (p. 564) capable de stimuler l'imagination tout comme d'élever jusqu'à l'extase par le biais de l'ineffable. Cette stimulation de l'imagination diffère de celle de l'écriture : si cette dernière est qualifiée d'imagination « mythomane » (p. 574), la musique, elle, agit « à même le corps sur les rythme de l'affectivité » (*ibid.*). Elle propose l'expérience d'un rythme différent de celui du langage ; rythme qui est, pour Michaux, « directement en prise avec un rythme personnel » (p. 570).

¹³ Henri Michaux, « Signes », dans Textes épars 1951-1954, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2001, p. 431.

¹⁴ Henri Michaux, *Passages*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 361.



Geste, rythme, mouvement : les poétiques de Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux semblent suivre le *tempo* du *schizzo* italien, d'où provient le mot « esquisse », « littéralement un "jaillissement", une "giclure" ou une "éclaboussure", qui en jetant des traits et des taches, façonne des ébauches » (p. 476). De leur conscience des limites du langage naît un « goût de l'obstacle » (p. 99) auquel seule peut répondre une « poétique de l'énergie » (*ibid.*) et de l'élan.

Ces poésies sont en effet animées par de multiples mouvements : celui, fondamental, du franchissement des limites ; celui du geste, qu'il soit théâtral, pictural, de l'ordre de la danse ou du tracé ; celui du rythme qui se confond avec le pouls ou la mesure que l'on bat ; celui qui, en bref, rend la parole vivante, mouvementée, turbulente. Cette conception de la poésie fait écho au mot, tel que Victor Hugo le définit dans son poème « Réponse à un acte d'accusation » issu du recueil *Les Contemplations* :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.
 La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant ;
 La plume, qui d'une aile allongeait l'envergure,
 Frémit sur le papier quand sort cette figure.
 Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,
 Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ;
 Créé, par qui ? forgé, par qui ? jailli de l'ombre ;
 Montant et descendant dans notre tête sombre,
 Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau ;
 Formule des lueurs flottantes du cerveau¹⁵.

Si les trois poètes mobilisés par Joanna Rajkumar dans son ouvrage trouveraient discutable le « toujours » de l'avant-dernier vers de cet extrait, il est indéniable que leur conception du mot fait écho à celle d'Hugo : il est en effet mouvement, ascendant et descendant, flottant, frémissant, jaillissant, et nimbé d'inconnu et de mystère quant à son origine et ses possibilités. C'est cet inconnu, visé par Rimbaud dans sa célèbre lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, qui stimule Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux : l'inconnu qui se dessine et se devine une fois les limites du langage franchies. Quoiqu'il en soit, le mouvement du mot empêche sa dégénérescence, sa rouille — pour reprendre l'image d'Hofmannsthal — et permet de conserver sa vitalité.

Cette « énergie poétique » (p. 646) concilie « écriture des limites » et « conscience de l'écriture comme limite » (p. 648) en faisant le choix d'une poétique de

¹⁵ Victor Hugo « Réponse à un acte d'accusation. Suite », dans *Les Contemplations* [1856], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1972, p. 29.

l'impondérable, à la fois « dynamique du cheminement » (p. 651), « savoir de la brisure et appui sur la fêlure » (p. 648), « parti pris de la discontinuité » (p. 647) ainsi que « jeu entre l'exprimable et l'inexprimable » qui renvoie à et restitue « un mouvement d'apparitions et de disparitions » (p. 661).

En tant que tentative et cheminement, cette poétique de l'énergie et du mouvement commune aux trois auteurs permet de s'extirper des rouages rouillés et bloqués du langage, et peut-être d'offrir une réponse à ce constat, un peu désespéré, de Georges Bataille : « il est vrai que les mots, leurs dédales, l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur traîtrise, ont quelque chose des sables mouvants¹⁶ ».

¹⁶ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 26.

PLAN

- [Transgressions poétiques, poétique de la transgression.](#)
- [Tisser sêma & sôma](#)
- [Paradigme de la traduction](#)
- [Au-delà du verbal](#)

AUTEUR

Nina Bigot

[Voir ses autres contributions](#)