



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 10, Novembre-Décembre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6049>

Crier, écrire, créer

Jacques-Louis Lantoine

Alain Milon, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2010, 136 p., EAN 9782350880341.



Pour citer cet article

Jacques-Louis Lantoine, « Crier, écrire, créer », *Acta fabula*, vol. 11, n° 10, Essais critiques, Novembre-Décembre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6049.php>, article mis en ligne le 28 Octobre 2010, consulté le 15 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.6049

Crier, écrire, créer

Jacques-Louis Lantoin

On peut écrire pour exprimer un état d'âme : tristesse, colère, joie... On peut écrire pour raconter une histoire, réelle ou fictive : celle de son enfance, celle de personnages inventés... On peut écrire aussi pour communiquer une vision du monde : conspuer l'injustice, convertir, persuader ou convaincre que le réel est tel qu'on le pense... Autant de justifications de l'acte d'écrire que l'on retrouve habituellement dans les fins que l'on assigne à l'art en général : moyen pour l'artiste d'exprimer ses sentiments, de divertir ou de transmettre un message, l'écriture, l'inscription de caractères quels qu'ils soient, ne serait au fond qu'une entreprise de communication. Le modèle de la communication est constitué d'un émetteur, qui s'exprime dans un code, d'un code, qui en est indépendant, et d'un récepteur, qui traduit le code. Ce qui est transmis, c'est une information, sur le monde ou sur le sujet qui communique. Unité et préexistence du sujet communiquant, transparence du code qui reflète la réalité ou la subjectivité de l'émetteur, assimilation de toute pensée à une information, tels sont donc les présupposés du modèle. Dès lors, tout « raté » dans l'acte d'écriture ne peut qu'être situé dans l'erreur et le mensonge, ou dans le manque de maîtrise de la langue.

Mais enfin, s'il vaut la peine (et c'est bien souvent en effet une peine) d'écrire, encore faut-il avoir quelque chose à dire. Or, et c'est là un paradoxe bien connu mais qui ne doit cesser de nous étonner, c'est que bien souvent, nous parlons pour ne rien dire. Tel cet individu qu'évoque Barthes dans la préface des *Essais critiques*, qui doit écrire une lettre à un ami suite au décès d'un de ses proches, et bute sur la formule trop anonyme des « condoléances » ; ce que nous prononçons bien souvent n'est jamais fait que de paroles toutes faites, purs clichés conventionnels qui ne disent rien de la singularité de l'événement, de l'état d'âme, bref, du réel. Mais si, en soi, parler pour ne rien dire n'est pas bien grave — « ça nous occupe » — ce qui l'est plus, c'est d'avoir l'ambition d'écrire ce que l'on croit avoir à dire. Penser l'écriture, au sens très général de l'inscription de caractères, comme acte communicationnel, n'est-ce pas justement rater ce qui fait la singularité de l'écriture ?

Si Alain Milon, dans son dernier ouvrage *La Fêlure du cri : violence et écriture*, ne fait pas de la (mise en) question de la communication sa préoccupation centrale, en revanche il se donne bien pour tâche de déterminer ce que c'est qu'écrire, en

portant tout particulièrement son attention sur la poésie, avec pour principaux compagnons d'investigation Artaud, Ponge, Char et Michaux. On se gardera cependant de réduire ce livre à un livre sur l'écriture poétique comme genre : c'est davantage sur la fonction poétique que se porte la réflexion de l'auteur ; bien plus, on peut aller jusqu'à dire qu'il ne s'agit pas tant de penser l'écriture comme « acte scriptural », inscription de caractères alphabétiques, que penser l'écriture comme processus de création dont les formes sont plurielles : trait pictural, parole, phrase musicale¹. Cependant, la poésie reste l'objet privilégié de cet ouvrage, en ce qu'il s'agit ici d'interroger le rapport du mot et de la langue au réel. Dans *Bacon, l'effroyable viande*², l'auteur a déjà abordé, au travers de la peinture de Francis Bacon, une autre forme de processus d'expression de la réalité. Au fond, on pourrait penser que dans celui-ci, A. Milon s'était attaché à dégager l'essence du corps, et plus généralement du réel, par le biais de l'œuvre du peintre ; dans le dernier ouvrage, il est davantage question de saisir ce que l'on peut en dire, par le biais, donc, de la création poétique. Ces deux ouvrages sont donc en quelque sorte deux points de vue sur la réalité, l'étendue et la pensée ; sorte de parallélisme spinoziste où il n'est pas question de distinguer corps et langage ou de penser leur correspondance, mais d'affirmer qu'ils « sont le même au sens où ils sont deux mises en perspective différentes de la même figure de l'homme »³.

Cette dernière affirmation rend compte du fait qu'il n'est pas question pour l'auteur de reprendre tel quel ce « vieux débat : adéquation ou inadéquation du mot et de la chose »⁴, mais plutôt de questionner l'idée même selon laquelle le mot aurait pour fonction de formuler, traduire, signifier la chose. Le cœur de l'ouvrage consiste justement à en appeler à une langue poétique qui renonce à dire sans reste le réel, parce qu'elle aurait compris qu'il est impossible de le saisir au travers de mots et de formules dont la signification même, qui implique la correction syntaxique et la fixation du signifié, est une négation de l'événement en tant qu'il est « ce qui advient »⁵ dans une construction permanente, et non pas « ce qui est » dans une immobilité factuelle.

Que reste-t-il alors à faire ? Se taire et se recueillir dans un silence mystique, en quête d'une unité perdue que nous aspirerions à retrouver ? Rien n'est plus éloigné de l'intention de l'auteur. Celui-ci insiste au contraire sur la vitalité même

¹ Alain Milon, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2010, p. 36.

² Alain Milon, *Bacon, l'effroyable viande*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2008. Une recension de cet ouvrage est consultable sur le site de Fabula, sous le titre de « *Bacon spinoziste : "on ne voit pas ce que peut un corps"* ».

³ Alain Milon, *La Fêlure du cri*, op. cit., p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 24. L'auteur fait ici référence à Héraclite.

qu'engendre la conscience de cet écart infini entre le mot ou la phrase pris conventionnellement et la chose. C'est cette distance que va travailler l'écrivain, « agent d'écart »⁶, selon l'expression de Valéry cité par A. Milon, qui voit dans le « parti pris des choses » de Ponge une exploration des possibles qu'ouvre le mot, en deçà de sa signification fixe et déterminée, afin de « laisser vivre l'espace de fabrication de la formulation » et de « laisser vivre » les choses⁷. Et c'est de cette exploration des « souterrains » qu'émerge le « cri », « cause de l'écriture quand elle s'interroge — sa rage de l'expression »⁸. Le cri jouera ici le rôle de concept opératoire pour saisir ce que c'est qu'écrire. Le cri, c'est autant ce qui s'oppose au silence mystique que s'imposerait le désespéré du langage, que ce qui s'oppose à la bavarde et raisonneuse communication que nous imposent les hérauts de l'ordre établi.

Le cri ne doit pas, prévient l'auteur, être réduit à un effet psychologique (cri de joie ou d'effroi), réaction à une cause ; mais il ne doit pas non plus être pensé comme cause de l'écriture au sens d'une antériorité chronologique où l'écrivain aurait à traduire dans la langue commune un beuglement primitif et inarticulé de colère, de joie ou de désespoir. Le cri est ce qui vient signaler l'illusion de pouvoir saisir le réel par le mot, et en ce sens, « en hurlant contre la langue, il lutte contre la chimère du mot qui s'imagine pouvoir restituer l'objet dans sa nature » ; mais il est aussi et pour cela ce qui vient réveiller la nécessité de la poésie « dont la nature première est de distordre la phrase pour faire remonter à la surface le corps caché du langage »⁹. C'est dire que le cri est antérieur ontologiquement au mot, il en est presque la justification, en tout cas, il en est la « raison d'être »¹⁰. Comment écrire en effet, comment même parler, si l'on accepte de réduire l'écriture et la parole à des échanges conventionnels de pensées toutes faites dans des formules clichés ? On ne peut écrire qu'en étant animé par un cri qui vient signaler l'impossibilité pour les mots de signifier un réel incertain. Le cri est « résistance à la langue », et cause au sens ontologique de l'écriture comme poésie.

La poésie n'est pas le beau style ou le beau parler, l'écriture est d'abord « expérience de la violence ». Mais l'écriture n'entretient pas, selon A. Milon, un rapport anecdotique avec la violence réduite à son effet, au coup qu'elle porte, par exemple dans le pamphlet (qui peut bien être au contraire, dans sa virulence, rassurant : « il pense comme moi ! »), la diatribe, ou bien encore dans la description de ses souffrances intérieures ; le rapport de l'écriture à la violence est un rapport

⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷ *Ibid.*, p. 71. La chose ne peut vivre que si le poète libère le mot de sa rigidité signifiante.

⁸ *Ibid.*, p. 10. *La Rage de l'expression* est le titre d'un ouvrage de Francis Ponge.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

essentiel, ontologique encore une fois, né de la rencontre entre une « rage de l'expression » d'une part, et l'obstacle qu'est le mot d'autre part, rencontre qui n'est jamais que l'occasion du combat et du travail poétique. Car le cri n'en reste pas à beugler, et s'il refuse d'être exprimé dans une langue majoritaire et polie, il est ce qui vient travailler violemment cette langue pour lui faire dire quelque chose, et d'abord « ce qu'elle n'a pas encore vu : des possibles en état d'advenir singuliers »¹¹.

Car il s'agit bien, au final, de dire quelque chose, dire le réel. Mais au lieu de prétendre saisir les choses par des mots, le poète sera celui qui prétendra « effleurer » les choses, « toucher » au plus près le réel, sans jamais pouvoir l'épuiser. C'est pour cela que toute écriture est violence : on ne pourra rendre au réel sa richesse et sa complexité qu'en combattant et résistant aux sirènes et aux chimères du mot, en l'expurgeant de ses certitudes¹². Créer une « parole minoritaire », faire bégayer la langue, écrire comme « dans une sorte de langue étrangère » (Proust cité par A. Milon)¹³, avoir du style, autrement dit, passer « d'une langue commune, sorte de zone sociale, à une langue-affect que le cri de l'espace du dedans module »¹⁴, c'est précisément « creuser » les mots et la langue pour « mordre dans les choses »¹⁵.

C'est là qu'il faut comprendre que le cri n'a rien du cri de désespoir et que la violence n'a rien de la réaction : de même que le réel dont on veut parler est davantage « ce qui advient », une puissance de production qu'est la nature naturante de Spinoza-Klee, plutôt que « L'Être » ou « Le Devenir », mort car figé ; de même la parole authentique et l'écriture vive doivent être animés par cette « puissance d'exister » active qu'est le cri, qui est l'événement même qui annonce à la fois les restrictions du mot, et en même temps les « champs de possible » cachés dans les « souterrains¹⁶ » du langage. La violence n'est pas à l'origine de la destruction, le cri n'annonce pas la fin, tous deux au contraire sont au départ d'une « modulation » que l'écriture doit suivre. Prenant appui sur la « boule à cri » d'Artaud, A. Milon nous explique que la désorganisation de l'organisme au profit d'un corps sans organe traversé d'intensités, corps « modulant », est ce qui vient donner à l'écriture sa puissance d'expression¹⁷. De même que la peinture de Bacon montrait le corps réel en tant qu'événement, en tant que « ce qui advient », modulation d'une « forme formante » et non pas modalité d'« une forme formée »¹⁸,

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ *Ibid.*, respectivement p. 15, 112 et 77. On reconnaît là des expressions dont a usé aussi Deleuze pour penser l'écriture.

¹⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵ Expression de Ponge cité par Milon, *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19 et 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

la poésie doit dire ou exprimer non pas les pensées toutes faites du poète, mais le réel en train de se faire, le cri dont les modulations font varier la langue, qui devient musique¹⁹. Le cri et ses modulations sont donc une « force d'existence », une puissance d'exister, plutôt qu'une réaction. Tout comme les cris dans les tableaux de Bacon ne sont pas des cris d'effroi, mais des points de condensation d'énergie²⁰, le cri dont il est ici question est un cri profondément affirmatif, qui exprime la vie. Et c'est justement à l'écriture de suivre ses variations, car écouter le cri, c'est « pénétrer le mouvement intérieur des choses²¹. »

Si le cri et la violence dont il est question ne sont pas proprement un cri bruyant et tapageur ou une violence du choc et de la réaction, ils sont bien pourtant ce qui rattache l'écriture au corps, tout en la maintenant dans son rapport à un langage. Non plus signifier le corps et les choses, mais exprimer l'« infiguré »²². Le cri, c'est ce qui opère le passage de la phrase qui prétend saisir un corps et une réalité, figés et niés dans leur singularité d'événement, à l'expression poétique du corps et du réel en tant qu'ils se font. Il n'est pas nécessaire de retomber cependant dans l'idée selon laquelle la poésie nous donnerait accès aux choses cachées, aux « choses en soi », au réel tel qu'il est vraiment. Même si l'auteur a parfois tendance à s'exprimer dans des termes qui le laissent penser, la « saisie » de « la réalité dans ses qualités probatoires », la « révélation » d'un « monde inconnu »²³ par une « parole authentique »²⁴, n'est jamais une question de vérité comme adéquation de l'énoncé à l'objet. Cette prétention à l'adéquation que souligne même la plainte de l'inadéquation est absolument vaine et illusoire. Bien au contraire, ce que l'écriture poétique parvient à rendre, c'est que le réel n'est que « le monde des apparences »²⁵, qu'il n'y a pas de « monde-vérité » : « le cri est une question qui n'attend aucune réponse²⁶ ».

Nietzsche, souvent cité par l'auteur, avait bien compris que le langage était ce qui nous faisait croire en la Réalité, en la Vérité, en la Raison, en l'Unité. Et si A. Milon insiste sur la violence et le caractère effrayant du cri, c'est qu'il y va de nos convictions (de nos « réponses ») les plus rassurantes²⁷ : la « fabulation » met en

¹⁸ On doit cette distinction à Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-arts de Lyon, Lyon, éd. Hazan, 2007.

¹⁹ Barthes, dans le texte auquel nous avons fait référence plus haut, finit précisément par dire que pour s'exprimer adéquatement, celui qui doit faire part de ses condoléances va devoir « varier » son message.

²⁰ Sur ce point, voir Alain Milon, *Bacon, l'effroyable viande*, op. cit..

²¹ Alain Milon, *La Fêlure du cri*, op. cit., p. 21.

²² *Ibid.*, voir surtout p. 17. L'infiguré, ne serait-ce pas la figure chez Bacon, qui s'oppose à la figuration ? Voir sur ce point Alain Milon, *Bacon, l'effroyable viande*, op. cit..

²³ *Ibid.*, p. 36 et 37. Milon tient l'expression « qualités probatoires » de René Char.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

évidence que ce que nous appelons le réel n'est jamais qu'une construction possible sans forme définitive²⁸. Seule la poésie est capable de nous libérer de la prison de la langue en écoutant le cri qui « creuse la chose non pour la signifier — lui donner une signification — mais pour la dire en la fissurant » : le cri, « en fissurant le mot », nous permet « d'entrevoir les choses dans leur épaisseur et leur profondeur »²⁹. De même que la sculpture grecque nie « la viande » en statufiant le corps dans une belle apparence, de même, le mot « statufie » une réalité mouvante et qui advient³⁰.

Le culte de la langue bien faite est aussi le refus de l'« écho » qui fait moduler le cri, le refus d'une voix qui n'est jamais qu'altération. En faisant emprunter à la langue « des cheminements imprévus », des « bifurcations », l'écho, qui ne doit pas être ici réduit au simple phénomène acoustique d'une baisse de degrés d'intensité, est ce qui fait naître dans le redoublement la différence. S'il est « ce qui met au jour la complexité des choses »³¹, et donc ce qui révèle qu'aucune fin, aucune vérité ne jaillira de la parole, l'écho est aussi ce qui altère le sujet qui parle et écrit : si s'exprimer c'est traduire, alors l'écho qu'est la traduction révèle le morcellement du sujet (à moins justement de nier cette différence qu'inscrit l'écho dans ma voix). Écrire, c'est si peu parler de soi à soi ou à un quelconque sujet d'une réalité stable dans des formules toutes faites, qu'on ne peut écrire et parler sans « se fêler », « se fissurer », « s'étranger », « se métisser » : il n'y a pas d'être, de sujet pensant, d'unité substantielle, il n'y a qu'une « réalité en déplacement, une réalité impossible à décrire sinon sous l'angle d'une perspective qui ne vaut que le temps de sa description »³². L'« intériorité mise en écho » se révèle être hétérogène, métissée, et celui qui s'exprime voit se fissurer cette identité illusoire conférée notamment par le mot « Moi »³³.

Ce qui remonte ainsi à la surface, faisant exploser les mots, et avec eux, l'unité et la stabilité du sujet et du réel, c'est « le corps étranger » qui nous est bien moins extérieur que nous le voudrions. Ce corps étranger n'est rien d'autre que le cri, étranger de la langue et de mon corps familier, et pourtant qui n'est pas l'extériorité et l'autre. Le cri est ce qui scinde la belle et illusoire forme formée de la langue et des choses, et surtout de notre corps, mettant au jour ce « lointain intérieur », notion qu'A. Milon emprunte à Michaux. Loin d'être un simple outil de

²⁷ Sur ce point, on se reportera encore une fois à l'ouvrage de Milon sur Bacon.

²⁸ *Ibid.*, p. 102.

²⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

³⁰ Voir la belle analyse relative au mot « table », qui s'appuie sur le travail de Ponge, p. 64-66.

³¹ *Ibid.*, p. 76 et 77.

³² *Ibid.*, p. 91.

³³ Sur ce point, et comme en écho au chapitre VII de l'ouvrage de Milon, voir aussi Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, « La raison dans la philosophie », §5. On pourrait peut-être avoir une bonne illustration de tout ceci avec le texte de Pascal « Qu'est-ce que le moi ? », dans les *Pensées*. Tout y est en effet : des questions qui restent sans réponse, dont la répétition comme en écho altère ce qui est en question et celui qui questionne, et qui suggère finalement le caractère purement nominal de l'identité personnelle.

communication, la voix, si nous laissons dériver notre attention du contenu du message vers les « bifurcations » qui y sont perpétuellement à l'œuvre, révèle que nous sommes étrangers à nous-mêmes, et que ce nous-mêmes n'est jamais un. A. Milon l'exprime encore autrement, par une analyse de la souillure : tandis que la pensée qui nomme, classe et hiérarchise ne peut œuvrer qu'en refusant la mixité, l'hétérogénéité, la multiplicité, la différence au profit de l'opposition, de l'unité, de l'homogénéité et de la pureté, l'écriture poétique comme « pensée du neutre »³⁴ s'enracine dans un cri premier (mais pas primaire ou de primate) comme « souillure de la langue », qui est moins une contamination qui renverrait l'homme à sa bestialité que mise en mouvement de la langue, accueil de l'étranger, de l'altérité. Toute poésie est en ce sens résistance à l'ordre établi, en ce que celui-ci repose toujours sur le culte d'une langue dont les mots et la grammaire sont définis par leur pureté.

C'est donc à une véritable exploration du sens qu'il y a à écrire que nous invite A. Milon : contre un usage strictement instrumental du langage et des mots, bien moins innocent qu'il n'y paraît car il charrie toujours un ensemble de valeurs, d'illusions, une négation de la vie et du réel tels qu'ils se font, la poésie est cette instance qui résiste par la création d'une langue, minoritaire ou étrangère dans sa propre langue, résistance qui finalement n'est jamais que l'invention d'un style. A. Milon explique ainsi qu'« avoir du style, c'est retrouver cette zone intérieure d'un au-delà de la langue que le cri annonce »³⁵. Il s'agit donc de « prendre à parti les mots pour les pousser dans leur impossibilité à dire quoi que ce soit », plutôt que « s'évertuer à en faire des outils de communication »³⁶. L'écriture poétique n'a pas pour idéal d'être une langue parfaite qui parviendrait à dire sans reste le réel ; elle est davantage ce qui met au jour la réalité des choses en tant que cette tâche est impossible et vouée à l'échec, et c'est en cela même qu'elle a plus de vérité. Le cri est ce qui vient donner du mouvement à la langue, et qui par là, en renonçant même à signifier, parvient peut-être à libérer une parole qui ferait corps avec le monde, et surtout avec le corps.

La poésie, et plus généralement, l'écriture, est donc ce lieu où s'opère l'explosion de la langue bien faite de la communication, maîtrisée par un sujet unitaire et fixe parlant d'une réalité figée. Le « raté », dans l'écriture, n'est certainement pas l'erreur ou le mensonge, et encore moins la confusion, mais c'est plutôt l'usage conventionnel de formules toutes faites qui ne disent rien en prétendant dire tout. Alors même que nous semblons rêver d'un espace public où tous les rapports de force seraient médiatisés et conciliés dans l'échange de mots et la transmission

³⁴ *Ibid.*, p. 100. Milon fait ici référence à Blanchot.

³⁵ *Ibid.*, p. 110.

³⁶ *Ibid.*, p. 69.

d'informations, où toute violence même verbale n'est qu'affaire d'« incompréhension », d'insuffisantes « négociations », ou d'« irresponsabilité » ; alors qu'au même moment, nous sentons comme jamais que le langage, les mots, ne cessent de perdre leur sens pour ne plus valoir que comme signification, c'est-à-dire mot d'ordre (« nous vous signifions ce qu'il faut penser »), il faut nous souvenir que la libération ne passe pas par la communication, mais par l'écriture poétique comme espace de résistance à la langue majoritaire, qui est toujours celle du pouvoir, et plus largement, par toutes ces instances de création qui ont pour elles de crier leur refus dans la violence, sans pourtant faire violence à qui que ce soit.

L'ouvrage d'Alain Milon, prolongeant par là son travail sur Bacon, dépasse ainsi l'enjeu annoncé : il ne s'agit pas seulement d'un bon ouvrage d'esthétique, en l'occurrence d'esthétique de la poésie. Certes, on trouve des analyses très éclairantes sur le style, sur les poètes que sont Ponge, Artaud, Char et quelques autres, sur les rapports de la langue des poètes et la langue commune. Il s'agit donc bien d'interroger l'écriture ; mais par cette interrogation, c'est de l'homme et de son rapport au langage et au réel dont il s'agit. Une esthétique pure n'a pas de sens, toute esthétique est une anthropologie, voire une ontologie, et une éthique ou une politique, inséparablement : voilà l'enseignement le plus général que nous apporte A. Milon. C'est donc là un ouvrage où l'on apprend beaucoup, mais surtout, qui interpelle et interroge. C'est là encore une grande qualité, qui parfois aussi peut donner lieu à des incertitudes : l'auteur se garde bien de fournir une sorte de traité scolastique et préfère, conformément au contenu même de son livre, écrire par résonnances davantage que par raisonnements, par bifurcations plutôt que par transitions, par modulations plutôt que par étapes, par échos plutôt que par définitions, restant ainsi en perpétuel déséquilibre (ce qui n'est pas un défaut) entre la philosophie et l'écriture littéraire. Une limite à l'idée même de cette recension, c'est qu'il nous semble devoir devenir nous-mêmes l'ennemi dénoncé dans ce livre, et que nous nous demandons : avons-nous bien quelque chose à dire qui justifiât qu'on l'écrive ? Il ne s'agissait, au fond, de rien d'autre que de signaler cet ouvrage à votre attention, et non pas de vous signifier (ce) qu'il faut (y) lire.

PLAN

AUTEUR

Jacques-Louis Lantoine

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : jllantoine@gmail.com