

François Lallier, *La Voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*,
Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2007, 160 p.

Nelson Charest
Université d'Ottawa

On trouve en tête de l'essai de François Lallier, *La voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, une préface d'Yves Bonnefoy qui nous incite, à rebours, à questionner la forme, ou plutôt le *genre* de ce beau texte. On le sait, au moins depuis Barthes, notre époque est celle de la « confusion des genres » et il n'est pas rare de voir la poésie, le théâtre, le roman et l'essai s'échanger leurs procédés. On sait également que l'écrivain monochrome n'est plus d'époque, même lorsque ses

œuvres se rattachent individuellement à un seul genre sans ambiguïté. On pourrait même penser qu'il est difficile pour un écrivain d'aujourd'hui, peu importe le genre majeur qu'il pratique, de ne pas devenir, à un moment ou à un autre, essayiste, car on demande — le public, les médias, les éditeurs — à l'écrivain de participer à la Cité et de *s'exprimer* sur des sujets qui *intéressent*. Au fond, ces partages n'ont que peu d'impact sur l'objet littéraire, car ils sont le résultat de commandes, que l'écrivain remplit certes de bonne foi mais, la plupart du temps, sans engager une réflexion sur l'œuvre, sans en modifier la structure ou la teneur. Ce qui m'interroge ici est l'œuvre essayistique de Bonnefoy, qu'on a assez peu étudiée jusqu'à maintenant. Cette œuvre tient, à mon avis, une place unique dans le corpus littéraire, comme est unique la position critique de son auteur, qui vient à l'enseignement par la voie de la poésie — alors que le cheminement inverse est, lui, très répandu. La critique que pratique Bonnefoy est très particulière et mériterait d'être mieux définie : le rythme de la phrase, son souffle et sa ponctuation, tiennent lieu de connecteurs logiques; son raisonnement n'est ni inductif ni déductif, ni synthétique ni érudit, mais plutôt, si l'on veut, « accompagnateur », et se présente surtout comme un *parcours* dans l'espace de l'œuvre, où la position du corps même a son rôle à jouer; sa démonstration, même lorsqu'elle a un but avoué, ne le « cherche » pas, comme une quête, mais « l'attend » plutôt, ce qui crée une certaine lenteur, nécessaire au point que la conclusion-révélation pourrait nous échapper si un seul détail était passé inaperçu.

François Lallier est un des rares critiques à s'inscrire dans cette voie. La comparaison n'exclut pas des singularités propres, mais elle est nécessaire depuis qu'elle révèle, peut-

être, la naissance d'un genre nouveau. Disons-le crûment : ce qui intéresse Lallier n'est pas le poème, mais plutôt, comme son titre l'indique, sa « voix antérieure ». C'est donc dire que cette critique ne tient pas la place d'un discours second dont le poème serait l'origine; c'est plutôt un discours premier, donc original, sur un objet qu'on n'a pas encore connu, soit le moment (j'utilise ici une métaphore temporelle par défaut, j'aurais pu parler d'un lieu spatial, Lallier parle d'une voix : ces trois termes visent ce qu'on appelle un référent, une chose qui n'est pas textuelle, mais phénoménologique) qui précède immédiatement l'œuvre ainsi que la chaîne événementielle que ce moment réactive et convoque. C'est du reste ce que Bonnefoy (p. 7) souligne en opposant le « langage autonome » à « l'être ». Ce langage de l'être, ce sera pour Lallier, chez Baudelaire par exemple, la parole : « Mais il faut nous souvenir que cette douleur, en tant que fait de parole, appartient aussi à l'antériorité; qu'elle ne peut avoir pour cause un exil, si l'antérieur n'a d'autre lieu que la parole. » (p. 20) Revisitant Baudelaire, Poe, Mallarmé et Rimbaud, donc précisément ces poètes modernes qui ont fondé, pour la critique, la quête d'un langage autonome, Lallier y trouve au contraire une expérience fondée en poésie, le poème devenant, non pas l'image (mimétique), mais plutôt le signe (l'indice, « l'index ») d'une réalité organique, soit la voix inchoative qui fait de l'homme ce qu'il est. Rien de plus éclairant à ce titre que les nombreux relais que pratique Lallier (comme du reste Bonnefoy) entre les œuvres, souvent de genres différents, du même auteur ou d'autres auteurs, de Quincey notamment. Même si ses points de départ et d'arrivée sont toujours un texte en particulier, le critique recourt nécessairement à d'autres manifestations de la parole originelle qui s'y fait entendre, en recherche toutes les

traces et se trouve alors tout à fait avisé, justement, à les voir très distancées, ici dans une lettre, là dans un aphorisme, ou ailleurs chez un devancier. L'image qui s'offre au lecteur n'est donc pas celle d'un poème rendu clair et compréhensible, mais plutôt celle, beaucoup plus difficile à « tenir », du point focal d'où origine ce poème — et aussi, ce serait folie de le voir différemment, cet autre poème, cet aphorisme, cette lettre, etc.

Cette critique, je le répète, n'est pas seconde : ce point focal, cette voix antérieure est proprement *inouïe*, malgré, ou plutôt à cause des poèmes. Revient donc au critique de la révéler, de la montrer pour la première fois, et pour cela même, de la trouver et lui donner forme. Cela dit, le poème n'est pas ici le simple prétexte d'une quête qui le surplomberait, car c'est lui-même qui donne une présence à cette voix inouïe, qui serait sans lui tout simplement absente, comme l'est le silence. Le meilleur exemple qu'on peut ici donner nous est offert par les études sur Poe qui, fait rare, s'intéressent d'abord à ses poèmes, lesquels sont mis au même niveau d'efficacité que ses contes et que Lallier est soucieux de faire dialoguer. Après avoir rappelé le rôle des traductions françaises dans l'accueil de son œuvre et le départage pratiqué par ces traductions, il note ceci, à juste titre selon nous :

Ne peut-on penser cependant que ce qui était à traduire est aussi ce qui se transpose de la poésie dans les contes, des contes dans la poésie, et les traverse d'un même élan? Car il n'y a pas à croire que le clivage soit le fait de Poe lui-même. Ne trouverait-on pas par exemple, dans le souci de penser la « composition » des poèmes, et dans ce qui de leurs motifs est lié à une pensée du langage, un élément analogue à ce qui conduit l'invention narrative? (p. 110)

Cette question est juste et offre un éclairage nouveau sur l'œuvre de Poe, étonnamment plus concret. La même remarque pourra s'appliquer aux poèmes de Mallarmé, dans lesquels Lallier découvre une « [i]njonction faite, devant lui, à la littérature, de se déclarer non dans le "lieu commun d'une esthétique", mais bien plutôt, d'une érotique; et en telle jouissance de la lettre, cette fois, qu'il a pu sentir que la flamme brûlait le rien dans le "peut-être" » (*Va*, 105). Justice est ainsi faite à tout un pan de l'œuvre mallarméenne, comme ses vers de circonstances, qui proposent un même ludisme devant la langue que devant l'inspiratrice, Mallarmé se révélant à mille lieux de l'hermétisme sévère qu'on lui prête trop souvent. En demandant aux poèmes de lui révéler une expérience vive originale, Lallier fait de leur véhicule langagier un outil concret dont les retombées se font sentir chez le lecteur. Rimbaud, peut-être mieux que tout autre, transmet sans compromis une image du corps qui est le répondant exact d'une absence inscrite à même la voix, sans l'entremise du signe abstrait par lequel on reconnaît généralement, et faussement, le poème, qui est bien plutôt cette *représentation* sensible, cette « présence » dirait Bonnefoy :

Là où naît l'image comme visibilité, à l'autre extrémité se fait entendre cette résonance d'une voix secrète. Dans la venue de cette voix, interrogation de l'image par le poème et retournement du dire par quoi elle est soumise à l'épreuve du rien, se font jour une mémoire et une présence. Et pour autant que présence et mémoire se rencontrent ainsi dans le rien de l'image, se fait jour un avenir. La voix n'appartient pas au système de signes dont elle use. Elle en est la « pensée », imprévisible, mais reconnaissable; gardant toujours active, dans l'ouvert du temps, la mémoire de ce qui est encore à venir. (p. 149)

Chez Baudelaire encore, Lallier atteste de la performance opérée par le poème qui produit son propre référent plutôt que de le suggérer ou de le nommer :

Par ce franchissement, qui est un acte poétique, accompli dans le poème, il réalise l'*autre*, pourrait-on dire, dans une identité — un être *cela* — qui devient alors non tant le « moi » que, plus radicale, plus absolue, cette présence sans images, cette présence vide qu'a révélée le « cœur devenu son miroir » : présence d'un « soi » qui se reconnaît en ce vide, en cette absence d'image. Une identité qui n'est identique à rien, et ainsi, ainsi seulement, identique à soi, par là même capable de transformer la conscience de soi en conscience de ce qui est véritablement *autre* : à cette frontière, où le désir, se révélant à lui-même en son essence narcissique, à la fois s'accomplit et se perd, mais en créant du réel, au lieu de l'infini qui est le rêve. (p. 39)

Et plus loin encore, prenant pied sur la notion de « figure », Lallier, comme du reste Meschonnic, voit dans la figure non un autre avatar du mensonge fictif, mais bien plutôt le signe d'une présence, d'une « expérience » du langage :

Leur ressemblance en ce point inaugure un mode spécifique de la figure, sans autre contenu que l'acte même de figurer, et dont la première forme ne serait la figure (ou la « face ») humaine, dans sa douleur, que parce que celle-ci est, d'abord, le seul répondant de la représentation; avec, au-delà, une présence, celle (dans toute figure, dans toute image) de quelque chose qui *nous regarde*, offrant aussi la chance que cette « chose » (ainsi parlera Jouve dans son *Tombeau de Baudelaire*) soit rencontrée, en un acte à la fois de perception pure et de conscience, au fond de l'expérience du langage. (p. 55)

Dans un dernier essai qui reprend le titre de l'ouvrage, Lallier dresse un bilan de son exploration où il questionne l'être du langage et de la voix tels que la poésie les transpose et propose quelques autres poètes avec lesquels poursuivre ces

questions, dont Nerval, Pierre Jean Jouve, André Frénaud et, bien sûr, Bonnefoy. Pour lui, la poésie est le résultat d'une transformation alchimique qui, à partir d'un rien, d'une absence, permet d'articuler une figure dans laquelle les voies de l'image et de la voix se rencontreront, pour la création d'un être nouveau, tout aussi mémoriel que prospectif :

Elles [les images] inaugurent une forme inconnue de présence, que les poètes qui viendront après lui [Rimbaud] percevront comme un nouveau territoire, pour une nouvelle expérience, renouvelant le sens de la poésie. La « musique » de l'image vaut pour la voix à partir de quoi le regard peut s'ouvrir, parce qu'elle prend en charge l'antériorité ou l'absence qui subordonne toute figure à la représentation, pour autant que la représentation, consciente de soi, désigne un dehors. Et elle le peut parce que le sens n'est pas seulement dans l'articulation ou désarticulation des figures, mais dans l'émergence d'un être nouveau, d'un nouveau sujet : au point où le silence de la voix rencontre le dire, où la vision rencontre, dans l'image, ce qui est sans images, désignant alors, partageant le mouvement « subjectif » par lequel le monde apparaît et disparaît dans l'autre qu'il contient. (p. 156)

Placée entre *figure* et *autre*, cet art du poème est simultanément une éthique du lire, du vivre et de l'écrire, qui nous rappelle que la haute exigence de la poésie n'est pas le simple fait de son créateur, mais qu'elle engage tous ses « acteurs ». Lallier est donc à mille lieux de croire que la poésie se meurt; il dirait plus volontiers que ses acteurs ont abdiqué, pendant que le poème, lui, continue à réclamer de nous les efforts d'une rencontre avec l'autre, selon une voie que lui et Bonnefoy, notamment, ont tracée pour nous.