FAYE ET LES IMPASSES DE LA POÉSIE CLASSIQUE

Marc RICHIR

« Le privilège de l'être ne peut pas résister à la déconstruction du mot. Être est le premier ou le dernier mot à résister à la déconstruction d'un langage de mots ».

J. DERRIDA, *La Voix et le Phénomène*, p. 83

Couleurs pliées est le titre du second recueil de poésie que nous ait donné J-P Faye jusqu'ici. Plutôt que d'un recueil, il s'agit d'un long poème en trois parties. Nous serions tenté de dire trois chants, divisés chacun en moments ou plutôt en visions qui s'articulent d'une page à l'autre. On est saisi dès la lecture du premier plan de ce triptyque par une langue très pure et somptueuse où une lumière métallique et incisive laisse jaillir la cruauté, la crudité de couleurs étincellantes et sanguines qui s'inscrivent dans la nudité innocente et sans défense du corps, avec une violence qui retient encore les mots dans l'instant même où ils vont s'élancer. Dans cette langue qui parle du désir se dessine — nous ne disons pas s'écrit, nous verrons plus loin pourquoi — la marque de la castration, donc de la différence qui fait accéder à la langue maternelle dans les deux sens que l'on peut donner à ce mot : langue dont l'articulation ouvre sur la présence toujours déjà séparée et sur le phallus maternel toujours déjà détourné. C'est cette insécurité que tente de décrire la première partie, **Droit de suite**. Le second volet du recueil, **Couleurs pliées** pourrait s'appeler odyssée de l'écriture. Ce n'est pas le lieu ici d'en donner une analyse détaillée. Qu'il nous suffise d'en décrire la structure et la course. D'entrée de jeu, le lecteur est plongé dans une forêt colorée, en intense métamorphose et traversée par de vives circulations lumineuses. Cette forêt est sans doute la forêt des représentations, des images verticales rendues opérantes par l'écriture qui en est une « certaine liaison » (1). Univers des couleurs vives, non encore pliées dans « le gris de la ligne horizontale ». Tout finit et commence quand les signes s'échangent par « le simple geste d'aller », car

La voie de la ligne horizontale
prend naissance ici évidemment

Et

(1) J.P. FAYE, *Idéographie et Idéologie*, *Tel Quel* n° 29, Printemps 1967

Le cri est aplani et plié
c'est ici la ligne horizontale
La pointe est arrêtée, le repli
respire et remue sous la lourdeur

Dès lors, ce sont les aventures de la linéarité que l'on va suivre. Car elle est toujours déjà contestée par la verticalité, par une sorte de pesanteur. C'est pourquoi en un texte que Faye écrit en lignes horizontales disposées sur la diagonale de deux pages (p. 58-59), « la ligne décroche ». Mais ce mouvement de fuite ne peut être infini, c'est pourquoi tout de suite après (p. 60), il faut reprendre les choses et l'horizontalité classique. La percée a été de courte durée, car la guerre, qui cherche à échapper à la ligne peut entraîner précipitation et chaos. Ce n'est que p. 72, après un intermède de onze pièces que l'on nous dit :

Il fallait vite
reprendre, cela
plutôt qu'autre chose
et avant que la pente
ne tire sur la droite
avant que tout
ne reverse

Car ici tout reverse : le lecteur est obligé de retourner le livre pour continuer la lecture des pièces disposées verticalement sur les pages de droite. Et ces aventures continuent : le texte de la p. 91 s'aligne en diagonale ; p. 92, il faut opérer un nouveau retournement car les lignes sont disposées verticalement sur les pages de gauche. Et Faye nous dit (1) :

Mais là où
se parlent violence
et mort, où
plus rien ne revient
sinon renversé

A la page 108, Faye nous annonce :

en diagonale nous allons
nous rencontrant, de peur
que les extrêmes ne basculent
et nous déportent vers
l'autre bord
pressant même
la guerre, le long de la ligne

(1) Nous justifierons plus loin l'usage de ce « dire »

Car les neuf pièces précédentes sont écrites en diagonale : la première sur la partie basse de la première page, la seconde sur la partie centrale de la deuxième page, la troisième sur la partie haute de la troisième, et ainsi de suite trois fois. Mais il faut croire que ce mouvement de balancement n'a pas suffi à conjurer la guerre, car p. 110, un nouveau cycle recommence où les textes sont disposés comme trois sommets d'un triangle rectangle qui se renverse et se décale vers le haut à la page suivante. Enfin après quelques variantes qui sont toujours annoncées de la même manière, « la guerre, le long de la ligne éclate » : nous avons des textes dont les lignes sont cassées par un blanc et qui sont constituées alternativement par trois colonnes verticales et trois blocs horizontaux. Enfin, l'aventure se termine page 129 parce qu'« à nouveau il faut parler ». Et c'est par un retour à la linéarité classique que se termine le recueil sur un **Dessin inlassable** (24 pages). Dessin des « choses purement parlées » (1) qui ne sont pas encore objets et que le peuple des corps (les sons, le signifiant dans sa matérialité) signifie, enferme ou laisse éclater. Inlassable car, comme le dit le dernier texte :

« Cris ou paroles sont interrompus
 les voix d'enfants et de femmes
 et le dessin inlassable
 qui accroche et contourne
 les formes, coupe l'arbre dans l'air
 et presse le vert et le jaune, sépare et mêle
 la couleur, et plante
 tout un peuple pour nourrir le paysage
 mâcher tout autour les feuilles, respirer
 le fumier et l'herbe coupée ou le goût
 de caillou dans le vin
 se tenir mélangé
 mâchant et taillant, et démêlant les lignes

Nous ne prétendons pas que cette lecture soit la seule possible. Il serait facile de montrer que d'autres dimensions habitent ce long poème. Mais nous avons délibérément pris celle qui nous paraît la plus « fondamentale » et que nous allons désigner par **métaphore** de l'écriture. Pourquoi ce terme de métaphore ? A la lecture, on est frappé par le fait que le texte renvoie à un référent qui est l'espace de l'écriture. En ce sens, on pourrait dire que l'objet de la recherche de Faye, est le dépassement du discours enfermé dans la linéarité pour retrouver une

(1) Cf. **Le Récit hunique**, **Tel Quel** n° 27, automne 1966

écriture originaire, celle dont il nous dit dans **Idéographie et Idéologie** qu'elle est « une certaine liaison des représentations », « idéo-graphie », « inscription de vue », « eidos gravé » (1). Et il est assez caractéristique que ce qui se dessine dans couleurs pliées est repris sur la plan théorique dans l'article que nous venons de citer ainsi que dans **le Récit hunique**. Dès lors, on peut se demander quel statut Faye accorde à sa poésie si ce qu'elle tente de découvrir est cela même qui est mis en théorie. Dirait-on que la théorie est précisément théorie de la pratique mise en œuvre dans l'écriture poétique ? Cela paraît d'autant plus vraisemblable que les deux contributions théoriques auxquelles nous nous référons sont postérieures de deux ans à la publication de **Couleurs pliées**.

Mais reprenons les choses par ordre et par le début, on pourrait dire que la poésie de Faye est écriture dans la mesure où ce n'est que par l'écriture, tentant de briser la ligne du discours, et partant donc de celle-ci, que l'idéo-graphie peut être retrouvée dans son agissement. Il s'agirait de délivrer ce qui **s'ourdit** aussi à travers le logos parlé. Il faudrait donc retourner ce logos contre lui-même et le fissurer de manière qu'entre ces fissures, dans le jeu de celles-ci se délivre l'idéo-graphie comme telle. Or jamais une telle violence n'est imposée au logos. Le langage de Faye **parle de** la violence, mais **n'est pas** violent. Jamais aucun malaise ne se produit. Jamais le lecteur ne se trouve devant un texte illisible, c'est-à-dire un texte qui ne peut se lire qu'à condition que le lecteur le ré-écrive. C'est que la poésie fayenne **décrit**, ou plutôt **transcrit** ou tente de transcrire ce que la **vue** a saisi, le dessin, la graphie de l'eidos.

Ainsi, la première partie dessine, comme nous l'avons dit la marque de la castration, donc de la différence sans laquelle aucune parole et aucune écriture n'est possible. En effet, les pièces de ce **Droit de suite** décrivent métaphoriquement la violence qui marque les corps. Ce que l'on était en droit d'attendre, c'était non pas le dessin **de** la castration, mais une écriture castratrice, qui aspire le lecteur (comme le scripteur) vers le sans-fond, la non-limite absolument invisible comme telle (sinon il y aurait une limite **visible** de la non-limite), le jeu de la différence.. Or la langue de Faye est très belle et très **contrôlée**. Tout se passe **comme si** Faye voulait donner une mise en forme poétique à un discours théorique. Sous cet angle, sa poésie apparaît plutôt comme

(1) **Loc cit**, p. 47

un **exercice** de style. Ces remarques s'appliquent plus encore à la seconde partie, **Couleurs pliées**. Quel sens y a-t-il à bouleverser l'espace de la page si ce bouleversement est **dit** ou annoncé ? Faye serait-il amené à se justifier, comme si la nécessité de ce bouleversement était ruinée par une non-nécessité qui oblige le poète à affirmer cette nécessité ? Jamais on ne se trouve face au délire inattendu, et à la violence qui seules sont la marque d'une écriture non endiguée et réprimée par le logos. C'est que Faye **suit** des mouvements mais ne les **crée** pas. Il est toujours en retard sur les déplacements, les écarts qui apparaissent simultanément comme la cause et l'effet de l'écriture. C'est pourquoi en fin de compte l'aventure se solde par un échec et que « à nouveau il faut parler ». Mais tout ceci montre que Faye n'a en vérité jamais cessé de parler : les bouleversements apportés à l'ordre de la page apparaissent comme superposés de l'extérieur, comme si à toute force, l'espace de l'idéo-graphie devait pénétrer dans la page alors qu'il ne s'y trouve pas. Ces bouleversements sont illusoire, donc n'en sont pas, dans la mesure où, une fois le livre retourné, la linéarité recommence, c'est-à-dire que le lecteur peut continuer à lire de droite à gauche et de haut en bas. Quant aux blancs qui fragmentent les lignes, ils sont **visibles**, c'est-à-dire que l'on peut aisément les sauter comme s'ils n'étaient pas ; ils n'engendrent donc aucune contestation de la linéarité puisqu'ils n'engendrent pas l'impossibilité de se fier à la ligne.

Il faut maintenant s'interroger sur les raisons de cet échec. Nous avons dit plus haut que l'aventure de ce poème est la métaphore de l'écriture. C'est que Faye reste toujours à distance de ce qu'il appelle l'écriture, « une certaine liaison des représentations ». A distance, c'est-à-dire que le fossé qui sépare ce qu'il dit de ce qu'il voit est visible. Il se trouve **devant** un tableau qui se dessine. Et c'est ici que se mesure la **raison** même de l'écriture fayenne : ce qu'il écrit, c'est-à-dire ce qu'il dépose avec sa plume sur la page est à tout instant finalisé parce qu'il voit, ou du moins par ce qu'il croit voir. Faye se trouve donc dans l'impossibilité d'inscrire la passion de l'écriture — la passion de la différence — dans la mesure où ce qu'il décrit est toujours déjà écrit et présent (1). Faye décrit, signifie un référent — l'espace de l'écriture — et, il n'écrit pas, c'est-à-dire qu'il ne met pas

(1) Il serait aisé de repérer dans couleurs pliées, des tas d'expressions qui manifestent cette **présence** déjà là de ce qu'il s'agit de décrire. Cf. notamment pp 70, 116-117.

« lui-même » en jeu, par l'acte d'écrire sur une feuille blanche, cet espace lui-même. Car cet espace est déjà là.

Subordonnée à la vue, on pourrait montrer que la poésie fayenne est subordonnée également au son. Car la vue et le son vont de pair. Ce qui se voit dans le clin d'œil de l'instant se dit, et toute sortie hors de soi, c'est-à-dire toute défaillance, tout temps mort est rejeté **au dehors** d'un dedans regardé comme pleinement présent à soi. C'est là, il faut le reconnaître, un point intéressant de la poésie fayenne : le réseau métaphysique dans lequel il reste enfermé se laisse mieux reconnaître par cette remarquable et implication mutuelle de la **phonè** (1) et de la **vision** (2).

Mais alors, ce que nous avons concédé plus haut à titre d'hypothèse s'écroule : la théorie fayenne n'est pas théorie d'une pratique d'écriture, puisque cette dernière est toujours déjà finalisée par un projet théorique. Ce serait alors que la théorie fayenne de l'écriture est déjà avant son départ théorie de l'idéologie. Examinons ceci de plus près. Lisons l'article I d'**Idéographie et Idéologie** : « Écriture n'est pas représentation. Mais parce qu'elle est une certaine liaison des représentations — par abréviation ou ralentissement —, c'est-à-dire la pensée même qui rend opérantes représentations ou images, elle est d'emblée une idéo-graphie, une inscription de vue, un eidos gravé. Et cela, **avant même** (3) le papyrus et le roseau, la tablette et le stylet, la plume et le parchemin, le pinceau et le papier. En même temps elle va parler : elle tend **d'emblée à communiquer** (3) le discours de ces « idées » ou de ces « vues ». Cette proposition est éclairée par **Le Récit hunique**. A propos des chasseurs Huns qui, revenus de la chasse, parlent le nouveau monde qu'ils ont vu, Faye écrit : « Donc, les chasseurs Huns sont ici, et ils parlent ce nouveau monde. Mais le nouveau monde n'est pas là. Ils ne l'ont pas emporté sur leur dos. Ils n'ont que des sons, ils le décrivent avec des sons : et déjà, ils sont entendus. Comment est-ce possible ? Simplement parce que leurs auditeurs **dessinent** (4), à mesure, quelque dessin de ces choses purement parlées. Ils tracent à mesure le profil de quelque chose qui reste absent, qui est là-bas. Et ce dessin furtif, ce pictogramme bref ou sinueux, cette ins-

(1) au sens où J. Derrida en saisait l'efficace qui ne cesse de nous cerner

(2) au sens où M. Loreau lit dans l'œuvre de J. Dubuffet la première contestation radicale de la peinture traditionnelle donc d'une certainermanièred de voir, liée à la métaphysique).

(3) Nous soulignons

(4) Nous soulignons

cription abrégée, comment l'appeler ? Pour l'instant, moi, le Hun qui écoute parler, je n'ai rien d'autre à regarder. Je ne suis pas encore allé voir sur place. Je n'ai que ce bref tracé en esquisse : c'est cela que les sons entendus (eau, plaine, forêt) signifient pour moi, c'est cela qui m'est signifié... » (1)

Et plus loin : « Or la littérature, qu'est-ce que c'est ? Sinon l'étonnement et l'attention devant cette lettre encore singulière, encore jamais codée, dont la maille quasi absente et à mesure brûlée se noue et s'écrit là, sous nos yeux (2). Produisant le sens, allumant ce monde et le transformant » (3). En conséquence, l'écriture qui est idéo-graphique est antérieure à l'acte d'écrire. Mais en même temps elle va parler et communiquer le discours des idées. Comment ne pas reconnaître dans cette théorie la proximité à soi dans la présence à soi de l'idéo-graphie dont le discours se « communique », à travers la voix. Ce schéma n'est pas foncièrement différent de celui que Husserl a dessiné en parlant de couche pré-expressive du sens et en concevant le langage comme expression des unités de sens constituées dans la sphère anti-prédicative. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans *Le Récit hunique*, il est fait allusion à l'imaginaire, qui n'est certes pas un univers archétypique déjà structuré, mais qui a statut de la présence en train d'apparaître continûment. Comment ne pas reconnaître dans cette lettre qui s'écrit là, sous nos yeux c'est-à-dire sur la scène toujours présente de l'imaginaire, la hylè qui s'étale dans le flux du temps, « à mesure brûlée » ? Dès lors que l'idéo-graphie est « inscription de vue », elle ne peut que se voir continûment dans le cours même de son déroulement, c'est-à-dire dans la pure présence à soi ; par conséquent la voix qui « exprime » ne peut que surgir « d'emblée » dans la présence. C'est-à-dire que dans la mesure où l'idéo-graphie est subordonnée à la vue, la parole ne peut en être qu'une expression et l'écriture une représentation de cette parole. On reconnaît ici tout ce qui caractérise le phénocentrisme métaphysique, tel que l'a dégagé J. Derrida. Certes, il y a une inquiétude de Faye en ce qui concerne le passage de l'idéo-graphie à l'idéologie (4), tout comme il y a une

(1) *loc. cit.*, p. 10.

(2) Nous soulignons

(3) *loc. cit.*, p. 12.

(4) Cf. par exemple second article *d'Idéologie et Idéographie* : « Entre cette idéo-graphie et celle idéo-logie œuvre une fonction efficace qu'il s'agit d'explorer précisément. Fût-ce dans ses zones d'indétermination ».

inquiétude de Husserl lorsqu'il s'agit de passer de la couche pré-expressive du sens à l'expression linguistique(1) Et c'est dans cet espace de jeu que vont se situer toutes les ambiguïtés du concept faye d'écriture, encore enfermé dans la métaphysique, mais semblant parfois y échapper (2). Quoi qu'il en soit, on voit qu'avec une telle conception, le discours (parlé ou écrit) est toujours idéologique puisque le langage consacre toujours déjà la chute de l'écriture dans le logos. Mais d'autre part et dans le même moment, on voit aussi que cette idéo-graphie n'est pas une écriture, c'est un dessin tracé sans que jamais œuvre un temps mort, une différence. C'est-à-dire que l'idéographie est elle-même un concept idéologique construit sur le modèle d'un logos dont le déroulement est en permanence présent à soi. Car dès que la différence entre l'espace idéographique et idéologique est visible, une différence visible ne pouvant séparer des termes toujours déjà présents, le discours idéographique ne peut être qu'une présence se déroulant au fil du dessin d'un eidos. Si le moindre temps mort venait travailler « l'inscription de vue », la différence entre idéographie et idéologie deviendrait impure et impossible à situer, c'est-à-dire que l'idéologie serait également idéo-graphie, archi-écriture, comme le dirait Derrida.

Ce développement montre que la théorie fayenne de l'écriture ne peut en aucun cas être la théorie d'une pratique. Car depuis toujours, comme cela s'est passé dans l'aventure de la métaphysique occidentale, la théorie a enfermé la pratique, l'a rendu impossible comme telle. La poésie fayenne ne peut jamais être qu'une **illustration**, une **exemplification** de conceptions théoriques. Et on comprend maintenant pourquoi il est **impossible** que cette poésie se mette elle-même en jeu comme écriture.

Finalement, c'est donc le mythe de l'union de la vue et de la phoné, de leur proximité à soi sans différence, c'est-à-dire le mythe du jaillissement simultané de la vue et du mot qui fait de l'écriture fayenne une écriture « métaphysique ». Car c'est l'écriture phonétique qui enferme toujours déjà Faye dans le logocentrisme. Et on peut se demander si ce n'est pas là le destin de toute la poésie

(1) Cf. J. DERRIDA, *La forme et le Vouloir-dire*, *Revue internationale de Philosophie*, 81, 1967, fase 3.

(2) Ce qu'on peut dire de toute théorie métaphysique de l'écriture, car cette théorie n'échappe jamais totalement au jeu de la différence.

moderne (1). Celle-ci restera prisonnière du logocentrisme aussi longtemps qu'elle utilisera un langage de mots. La poésie comme **trace-ment in-fini** passe par la déconstruction du mot.

L'entreprise de Hölderlin est à ce sujet capitale en ce qu'elle situe un tournant : Travaillé par la schizophrénie menaçant tout logocentrisme (qui mène à la limite à l'effacement complet du signifiant devant le signifié(2), donc à la confusion du signifiant et du signifié), Hölderlin écrit pour conjurer le danger (3), et après les premières œuvres (**Hyperion**, **l'Empédocle**), effectue ce retournement qui consiste à poser la distance entre les Divins et les Mortels, affirmer la différence. Il est significatif que Hölderlin se soit livré alors à de profondes recherches sur le rythme de la langue grecque et allemande, comme s'il s'était agi pour lui de donner au signifiant une épaisseur conjurant l'anéantissement dans l'Un-Tout. Et si Hölderlin sombra malgré tout dans la folie, c'est que, comme le dit à peu près Laplanche, il fut gagné de vitesse. Mais ce qui, selon nous, donne à Hölderlin une place centrale dont nous n'avons pas encore pu commencer à percevoir l'importance, c'est qu'avec lui éclate pour la première fois sans doute dans la poésie occidentale l'inquiétude de la différence. Quoi qu'il en soit de l'aventure hölderlienne, les voies de la déconstruction du mot ont déjà été ouvertes, selon nous suivant deux axes principaux. Le premier passe par l'introduction du travail de l'écriture au niveau du signifié, de sorte que celui-ci, se chargeant d'opacité acquiert sa vie propre et laisse le mot hors circuit. Nous passerons rapidement en revue quelques noms : chez Sade, la violence et la perversion généralisée (donc rendant le concept de perversion impossible) envahissent tout l'espace, et le langage de mots s'efface devant

les tableaux et les figures, dont le jeu est écriture (1). La lecture du texte est « galopante » les mots n'offrent aucune résistance et c'est l'enchaînement des récits, d'écart en écart, que le lecteur doit littéralement écrire. L'entreprise de Lautréamont est structurellement du même ordre, comme l'ont montré M. Pleyne et Ph. Sollers dans l'élaboration du concept de « sous-écriture » (2). On pourrait aussi citer Potocki, Kafka et Bataille. Néanmoins ce premier axe semble bloqué dans la mesure où la distance demeure entre le langage de mots utilisés et ce qui s'écrit dans un autre espace, c'est-à-dire dans la mesure où le mot ne s'efface jamais totalement (3). Par là, il semble qu'il y ait un moyen de déconstruire plus radicalement le signe linguistique (la dualité logocentrique classique signifiant-signifié), et c'est ici que nous entrevoions un second axe passant par l'agression de la matérialité même du mot.

La violence de l'écriture ne fait pas alors irruption dans un autre espace duquel je pourrais me dépendre, mais dans l'espace même de la page et de la ligne, c'est-à-dire que la violence est alors intérieure au corps du mot, celui-ci peut à la limite devenir pure matière, geste traçant (ce geste toujours contrôlé, réprimé dans le langage des mots) ou cri (cf la scène de l'écriture dans le Théâtre de la Cruauté), générateur d'espace-temps et non plus toujours déjà contrôlé par un espace-temps donné, c'est-à-dire geste traçant ou cri comme archi-écriture libérée de toute répression, éclatant dans la violence incompréhensible et invisible du temps mort. Écriture comme transgression infinie de toute sécurité et de toute recomposition de la présence, pur mouvement de la différence.

(1) Les réflexions qui vont suivre ne prétendent pas être achevées, mais dessinent un programme. Elles résultent de fréquentes discussions que nous avons entretenues avec Luc RICHIR. Qu'il nous soit donc permis d'avertir le lecteur que sa contribution est certainement aussi importante que la nôtre.

(2) J. DERRIDA, **De la Grammatologie**, Ed. de Minuit, 1967, p. 33

(3) Cf. le livre très éclairant de J. LAPLANCHE, **Holderlin et la Question du Père**, P.U.F., et les réserves qu'y apporte J. DERRIDA in **L'Écriture et la Différence**, Ed. du Seuil, (coll. Tel Quel), 1967, /p/p 253-260.

(1) Ceci est particulièrement remarquable dans les **120 journées de Sodome**.

(2) M. PLEYNET, **Lautréamont par lui-même**, Le Seuil, 1967, et Ph. SOLLERS, **La Science de Lautréamont in Critique** n° 245, octobre 1967.

(3) Ce qui témoigne de l'efficacité de l'archi-écriture dans l'écriture phonétique.

On pourrait nous reprocher de tomber ici dans le travers que nous dénonçons chez Faye : Ne sommes-nous pas en train de faire la théorie d'une littérature à venir ? Nous répondrons qu'il ne s'agit ici nullement d'une théorie, mais du dessin d'une ouverture au-delà de la clôture logocentrique dans le sein de laquelle s'est développée la poésie tout comme la métaphysique, et ce de l'intérieur même de l'espace logocentrique.

Au-delà de cette clôture, et dans le mouvement infini de son déplacement, nous ne savons pas ce que les poètes futurs écriront. Car aucune « vision » théorique ne peut finaliser leur aventure, mais la théorie peut seulement dessiner le contour de la trouée par laquelle ils s'élanceront. Nous ne prétendons pas leur signifier ce qu'ils doivent écrire. Ils se passeront bien de nous pour cela. D'ailleurs, ne sommes-nous pas déjà **en retard** sur des œuvres qui nous dépassent encore ? N'y eut-il pas Joyce (Finnegan's Wake), Pound, Artaud ? Et nous en connaissons d'autres qui sont en train d'amorcer leurs bombes.

Marc RICHIR

décembre 1967