

IV

D'UNE CERTAINE MANIÈRE DE
« POSER LA VOIX »

Le problème du style pourrait se poser, semble-t-il, en termes clairs pour l'écrivain comme celui d'un écartèlement continu entre deux exigences, probablement impossibles à satisfaire simultanément — et desquelles on s'obstine depuis trop longtemps, prolongeant par là un malentendu, à mettre en évidence uniquement la première — exigences qui sont celle de l'*expression* et celle de la *communication*. Il semble que cette « distraction » continue soit à la source d'un malaise tout moderne — et il n'y a pas de doute que pour l'âge classique par exemple, l'*expression correcte* de la pensée ait été tenue comme le moyen exemplaire d'assurer en même temps sa « mise en circulation » ainsi qu'à une monnaie frappée au coin authentique et débarrassée de toute bavure. C'est même à la réussite plus ou moins grande obtenue dans le sens de l'expression

exacte que se rapportent les canons de la beauté classique, les critères auxquels on se réfère pour apprécier la qualité formelle d'une œuvre. Ce qu'on demande avant tout à cette forme, c'est moins encore la simplicité que le dépouillement (Gide, passée sa période symboliste, retrouve parfaitement le fil de cette pente lorsqu'il déclare : « Je n'aime que le strict et le nu ») ce qu'on exige que l'écrivain exécute sur ce magma de pensées imbriquées et enveloppées qui à chaque instant l'habite, c'est un travail comparable à celui de l'artiste exécutant d'après un modèle vif un de ces « écorchés » qui constituent pour le sculpteur un des témoignages les plus certains de savoir faire. Il s'agit qu'avant tout rien n'échappe, — plutôt que de sa forme sentie — des *articulations* internes de la pensée, et une pente, lorsqu'il demande à l'écrivain que sa parole nous restitue sous le jour le plus net les idées « claires et distinctes » conduit au fond, sans tout à fait le dire, l'art classique à placer plus haut encore que celui du ciseau le maniement du scalpel. C'est une pensée constamment analytique que tend à épouser par prédilection sa forme, et ce qu'elle cherche avant tout, c'est à *cerner* d'un contour qui ne tremble pas la pensée fluente, à la capturer au delà de tout risque d'évasion dans un réseau sans fissures de signes sans ambiguïté — à la limite, on peut dire que l'excellence suprême, pour l'expression classique, réside, avec tout ce que

le mot comporte d'exclusif, dans la *définition*. Elle se trouve par là exposée au danger continu d'avoir à composer avec un certain *en deçà* de la pensée — pour les classiques l'« alchimie du verbe » consiste surtout en l'obtention finale d'un *résidu* sans doute infiniment stable — mais qui ne doit pas nous fermer les yeux sur ce qu'il implique fâcheusement de laissé pour compte. Par l'« expression » (l'étymologie ne laisse place à aucun doute) la pensée, extraite de nous par l'opération verbale, s'en trouve ainsi irrémédiablement *détachée*, toute aspirée déjà par cet anonymat strict de la perfection qui passe pour lui ménager on ne sait quelle vie seconde — ou plutôt absence de vie — qui a nom immortalité. L'art classique, épris de l'expression parfaite, vise par là même, de l'artiste à l'œuvre, à la rupture du cordon ombilical.

Ce même terme d'*expression*, par lui-même fort suggestif, présuppose en outre une certaine conception des rapports du « fond » et de la forme. Il implique lui aussi sans le dire que ce qui « est exprimé » vit d'une vie indépendante et antérieure à la forme qu'il lui sera donné de revêtir ; et à laquelle on demande seulement de le mouler avec le plus de précision et d'habileté possible. Il s'agit de faire « voir » la pensée par des mots, comme on fait voir un objet dans la nuit en y projetant un faisceau lumineux — il s'agit d'un style qui « colle » à la pensée, ou

qui, lorsqu'il la précède s'en cache comme d'un vice honteux. Le problème de l'expression, abordé sous cet angle, se trouve donc réduit à celui d'un enregistrement fidèle de la pensée — enregistrement qui menace de ne pas toujours faire bon ménage avec la « clarté » et la « nudité » de l'expression exigées simultanément. En ce qui concerne la prose française, la contradiction (sur laquelle nous ne nous appesantissons pas) pour la première fois éclata dans toute son ampleur, semble-t-il, au temps de Proust, lorsque sous l'influence des théories bergsoniennes on se fut avisé que le monde ondoyant et peu fixable de la pensée n'entraînait qu'au prix de dégâts extrêmes et de simplifications parfois risibles dans les cadres classiques de l'« expression ». Mais avec Breton, nous nous trouvons placés brusquement devant des perspectives tout autres : pour lui, en effet, le style ne pose même pas, à proprement parler, de problème d'expression, mais un problème de *communication* et un problème d'*heuristique*.

Ce goût d'analyse auquel les âges classiques ont subordonné toutes les recherches formelles, ce goût du dépouillement, qui nous a mené à la métaphore de l'« écorché vif » ne tient peut-être pas suffisamment compte (poursuivons notre métaphore aventureuse) de ce que toute pensée a aussi un épiderme par lequel elle respire et par lequel elle « prend contact ». Un climat nouveau, — on ne saurait trop y insister,

est né avec le bergsonisme, qui nous rend particulièrement sensibles au fait que l'affleurement d'une pensée à la conscience participe toujours plus ou moins du caractère émouvant de la naissance — intellectuelle, certes, dans son essence, elle est mêlée indéfinissablement à une frange colorée d'affectivité, éminemment vibratile, capable de propager des ondes dans les zones voisines, elle est élan moteur et potentiel magnétique capable d'infinies et brusques variations. Or, il est clair que cet état naissant d'une pensée, vague, protéiforme, mais douée d'une charge affective considérable, (la pensée faite vibration) est entre tous celui qui paraît le plus apte à la communication. Certains regards ou certains gestes d'un acteur inspiré, certains *mouvements* d'un grand poète, avant toute élucidation d'un contenu, éveillent notre sensibilité — par opposition à cette menue monnaie mentale, si aisément la proie des faussaires, que remue la « mise en circulation des idées » — à des états *contagieux* de la pensée où le seul passage d'un souffle impalpable sème en éclair d'un être à l'autre la floraison incendiaire d'un climat d'orage. Attachée à ce moment de mystère où l'esprit se fait pur épanouissement, on sait de reste que la poésie ne se propose jamais rien tant, par la rupture de toutes les associations habituelles au moyen de l'image, que de provoquer artificiellement cet état naissant en essayant de nous

faire voir chaque objet dans une lumière de création du monde et comme pour la première fois. Dans l'état de grâce poétique, que ce soit ou non une illusion, le courant semble passer de conscience en conscience sans obstacle, une entrée en résonance spontanée se produit qui donne plus encore que l'impression de la communication celle de la « co-naissance » pour reprendre l'expression de Claudel. N'eût-il que recherché la solution de ce problème de la communication poétique (il l'a cherché aussi) le cas de Breton se ramènerait à celui de toute une lignée de poètes et ne présenterait rien de spécifiquement original. Ce qui rend son cas passionnant c'est qu'en dépit de ses dons poétiques il est d'abord un théoricien et un écrivain d'idées et cependant poète *en tant que tel*; c'est qu'il a tenté de résoudre pour le domaine des idées pures ce problème de la communication sensible et qu'il a réussi en fait là même à obtenir ce caractère d'intimité dans l'adhésion qui passait pour le privilège exclusif de l'image poétique. Ce que cherche toujours à s'assurer Breton théoricien, beaucoup plus que la correction logique dans l'articulation des arguments c'est la *prise directe* aussi saisissante qu'une main posée sur l'épaule, que son lecteur ressent intensément — ce qu'il a cherché à éliminer c'est cette solution de continuité interposée dans la communication par la double opération de chiffrage, puis de

décryptement que suppose la pénétration d'une pensée *mise en forme*. Le problème original que pose sa manière d'écrire est celui des moyens formels capables de rendre (comme c'est chez lui par moments le cas) une pensée entièrement *sensible* tout au long de son cheminement.

Ce caractère vibratile, intensément communicatif de la pensée, lié à un certain « état naissant » ne se manifeste nulle part avec autant d'énergie que dans la trouvaille. Rien ne remplace, et c'est bien connu, la prise immédiate que trouve sur le lecteur une phrase dont on s'assure à je ne sais quelle « saute de vent » qui soulève soudain avec un claquement de voile le cours égal d'une prose bien gouvernée — qu'elle s'est présentée au scripteur à l'improviste, vraiment « au tournant », qu'il s'est senti soudain avec elle face à face dans la brusquerie de l'éblouissement. Encore qu'il ne se voie pas d'écrivain qui ne profite à l'occasion d'une telle chance, on peut refuser en principe (ce fut le cas des écrivains classiques) une manière d'écrire qui comporte toujours des concessions très larges faites au dérèglement. Mais on peut concevoir aussi, à l'autre pôle, qu'un écrivain (cette discipline n'est pas moins austère) se fasse de ce dérèglement même une règle périlleuse, refuse de se tenir ailleurs que dans ces zones d'air raréfié, cet éclairage de chien et loup perpétuel où « tout a l'air de se passer si mal » et où, dans un excès de distraction qui

ressemble à l'attention la plus concentrée se présentent les chances uniques de trouvaille sans la complicité desquelles il lui paraîtrait hors de question d'avoir à tenir une plume. En desserrant de son mieux les règles mécaniques d'assemblage des mots, en les libérant des attractions banales de la logique et de l'habitude, en les laissant « tomber » dans un vide intérieur à la manière de ces pluies d'atomes crochus qu'imaginait Lucrèce, en mettant son orgueil dans une surnaturelle *neutralité*, il observera et suivra aveuglément entre eux de secrètes attractions magnétiques, il laissera « les mots faire l'amour » et un *monde* insolite finalement se recomposer à travers eux en liberté. Beaucoup trop humble pour se déclarer plus longtemps un « magicien du verbe » il assistera du dehors, en spectateur, à l'élaboration spontanée de cette magie continue, se bornant à *signer*, par un acte dont la gratuité comportera toujours une part d'humour, les cristallisations les plus réussies. Pour un tel écrivain la poésie ne sera plus à faire, elle sera « toute faite » et par là comparable à ces ready-made à peine *aidés* que signait Marcel Duchamp. Il suffira de la surprendre, et pour cela de laisser dans un extrême *suspens* de toute la mentalité logique (le langage « qu'on parle » étant une logique pétrifiée) les grappes de mots indéfiniment étoiler une nuit intérieure des arborisations merveilleuses de la neige.

C'est cet opérateur aux écoutes des signaux

mystérieux du langage que Breton très consciemment a voulu être. Une page de l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » proclame à la fois le pouvoir créateur du verbe et la volonté de l'écrivain de s'en tenir à l'enregistrement de l'influx capté.

« Les mots... de par la nature que nous leur reconnaissons... méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier, puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?... Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses. Le langage peut et doit être arraché à son servage... Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé, je passe — silence ! Après toi, mon beau langage. »

Avec lui, le problème classique du style considéré comme formulation exacte, vêtement strictement coupé de la pensée claire, se trouve donc profondément dépaycé. Une double et neuve exigence — sans s'y substituer — prend le pas sur l'ancienne : réussir, par un traitement inédit du langage, à capter les « courants sensibles » dont il sait pour les privilégiés se faire le détecteur — ce courant une fois capté, parvenir, plutôt qu'à en transmettre le « sens », à