

L'art du peu

© L'Harmattan, 2008
5-7, rue de l'Ecole polytechnique ; 75005 Paris
<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-06569-7
EAN : 9782296065697

Textes réunis par
Christine DUPOUY

L'art du peu

L'HARMATTAN

Critiques Littéraires

Collection dirigée par Maguy Albet

Dernières parutions

- Mariana NET, *Alexandre Dumas, écrivain du XIX^e siècle*, 2008.
- Enrico CASTRONOVO, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, 2008.
- Rachid BAZZI, *Au-delà de l'oral et en deçà de l'écrit : les Mille et une nuits*, 2008.
- B. VASILE, *Dany Laferrière : l'autodidacte et le processus de création*, 2008.
- Karine CIEVALIER, *La Mémoire et l'Absent. Nabile Farès et Juan Rulfo de la Trace au Palimpseste*, 2008.
- Mariska KOOPMAN-THURLINGS (dir.), *Sylvie Germain. Regards croisés sur « Immensités »* (avec la participation de Sylvie Germain), 2008.
- Carole HARDOUIN-THOUARD, *L'Enfant dans la littérature russe et soviétique de 1914 à 1953. « Père ou fils de l'homme », 2008.*
- Anna-Marie JÉZÉQUEL, *Louise Dupré : le Québec au féminin*, 2008.
- Jeanne-Marie CLERC, Liliane NZE, *Le roman gabonais et la symbolique du silence et du bruit*, 2008.
- Irena KRISTEVA, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, 2008.
- Margaret PERRY, Claude HERLY, Marie Louise SCHEIDHAUER (Association européenne François Mauriac Rencontres de la Cerisaie et du Tertre), *Andréï Makine : le sentiment poétique*, 2008.
- Aboubakr CHRAÏBI, *Les mille et une nuits*, 2008.
- Pierre DUMONT, *La Francophonie autrement. Héritage senghorien ? Et si le Faire l'emportait sur le Dire...*, 2008.
- Véronique ELFAKIR, *Le ravissement de la langue. La question du poète*, 2008.
- Nicolas SERVISSOLLE, *Eloges palimpseste*, 2008.
- Koichiro HATA, *Voyageurs romantiques en Orient. Etude sur la perception de l'autre*, 2008.

Quatre quatrains

Premier quatrain

Quel est le rythme du temps dans l'être ? Le Vésuve dit : « 79, 1139, 1631, 1944 ». Voilà le rythme du temps dans l'être.

Le chanoine Robert de Sorbon fonde un petit collège rue Coupe-Gueule.

Mon arrière-grand-mère m'obligeait à marcher avec un livre mou sur la tête dans le couloir de son appartement afin que je me tienne droit.

On nomme Europe un rivage situé à l'ouest de l'Asie.

Deuxième quatrain

Le premier homme qui transcrivit une phrase française sur un codex en parchemin fut Nithard en 842.

J'ai pris le bateau et je me suis rendu à Naples, à Stabies, à Herculaneum, à Oplontis, à Positano, à Vietri, à Amalfi, à Paestum, à Capri, à Pouzzoles, à Baïes, à Procida, à Ischia, à Misène, à Cumes.

Aux Enfers j'ai été heureux.

Lancelot détache les cheveux de la reine des dents du peigne où ils étaient pris, garde les cheveux, abandonne le peigne.

Boehme connut une extase devant un plat d'argent frappé par la lumière.

Troisième quatrain

Rares les goujons qui s'intéressent aux noisetiers – et même aux reflets des noisetiers au-dessus de leur tête, où ils têtent dans l'ombre que pourtant ils font.

Plus rares encore les roses qui s'intéressent aux barbues et aux brêmes.

Le temps après 1492 (Spinoza), le temps après 1572 (Montaigne), le temps après 1945 (Celan) arrachèrent de plus en plus les œuvres à la sublimation.

Quatrième quatrain

Feuilles à carreaux mobiles 17 centimètres sur 22.

Séquences sans sens aux titres sans rapports.

Le vieil acteur chinois Mei Lanfang tenait les rôles de femmes tandis que sa fille jouait les hommes âgés.

Dion a écrit : Le vin est le monument romain qui s'est le mieux conservé en France.

Pascal Quignard

Introduction

Y a-t-il une actualité de « l'art du peu » ? Au début des années quatre-vingt, avec le livre de Klébaner¹, la formule est à la mode. Parmi les grandes dates de l'art du peu, on peut retenir *L'Empire des signes* de Roland Barthes sur le Japon et le haïku, publié en 1970 dans la collection des Sentiers de la Création chez Skira. En 1978, le livre de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe sur *L'Absolu littéraire* s'impose comme une référence majeure². On peut penser également à l'incontournable ouvrage de Quignard sur *Une gêne technique à l'égard des fragments* (Fata Morgana, 1987) et à la fortune de Benjamin, redécouvert à cette époque, dont l'épais volume intitulé *Paris, capitale du XIX^e siècle*³ est tout entier constitué de fragments, sans que l'on sache, comme pour Pascal, s'il s'agit là d'un manque de temps pour rédiger, ou bien, et c'est le plus probable, d'une tendance profonde de l'écriture et de la pensée (Benjamin en effet théorise la notion).

Le gros des études sur les formes brèves semble derrière nous, et pourtant il faut compter en particulier avec les analyses, récentes, de deux des participants au colloque que sont Françoise Susini-Anastopoulos et Marie-Paule Berranger, sur le fragmentaire⁴ et les

1 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, Gallimard, 1983.

2 Jean-Luc NANCY et Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'Absolu littéraire*, Le Seuil, Collection Poétique, 1978.

3 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XX^e siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989.

4 Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, PUF Écriture, 1997.

formes mineures en littérature ⁵. Peut-être d'ailleurs notre colloque relancera-t-il la recherche en ce domaine, comme cela avait été le cas pour le colloque que nous avons organisé en 1998 à Provins sur André Dhôtel. Une association française du haïku vient d'être fondée en 2003 à Nancy ⁶ et l'on peut compter plusieurs traductions récentes de ce type de poèmes dans des collections de poche, annotées, comme *Les Poèmes courts dans la tradition japonaise*, par Corinne Atlan et Zéno Bianu en Poésie / Gallimard (juin 2004, alors que notre colloque a eu lieu en septembre 2004). Quignard, qui a eu la gentillesse de nous confier certains de ses textes, baptisés « quatrains », est un des champions contemporains le plus fameux de la forme brève, et de nombreux poètes, à la suite de Jaccottet et Pierre-Albert Jourdan, écrivent brièvement, un peu à la manière des haïkistes.

Mais tout d'abord, qu'entendre par « art du peu » ? Nous avons essayé de définir la notion en ouverture du colloque, en nous appuyant sur l'œuvre de Klébaner. Et déjà, dès *Poétique de la dérive* (Gallimard, 1978), apparaît l'une des acceptions possibles de la formule, à savoir l'attention portée au plus humble, qui se retrouvera chez Morandi envisagé par Klébaner comme par Jaccottet, ou encore chez Dhôtel, chantre de la « nullité » selon Philippe Blondeau, ou les poètes de l'idylle, telle que l'entend Jean Pierrot. Du choix de ce sujet découle une forme que l'on pourrait qualifier de médiocre, prose sans ambition, comme le voulait Dhôtel qui se revendiquait comme écrivain secondaire ⁷. Mais pour laisser place au monde, il peut y avoir tout aussi bien un effacement du sujet, comme le remarque Évelyne Lloze à propos d'Antoine Emaz, chez qui la non-personne du « on » s'impose à la place du Je. Après mon introduction sur Klébaner dans laquelle je m'interrogeais sur la dialectique entre baroque et « art du peu », nous avons entendu les interventions plus générales de Françoise Susini-Anastopoulos sur l'histoire du fragment mais aussi sur sa théorie : « La perspective adoptée pour cette étude est plutôt historique, s'appuyant essentiellement, mais non exclusivement, sur les domaines

5 Maric-Paule BERRANGER, auteur d'un *Dépaysement de l'aphorisme* (Corti, 1988), vient de publier *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, PUF, 2004.

6 Association Française de haïku, 14 Rue Molière 54 280 Seichamps France. À signaler leur revue, *Gong*.

7 Dans *L'École buissonnière* (Pierre Horay 1984), Dhôtel confie à Jérôme Garcin qu'il a « toujours désiré être ce qu'on appelle un auteur secondaire » (p. 18).

allemand et français : allemand, parce que sans le paradigme et la projection du premier romantisme allemand, il n'y aurait jamais eu de question du fragment français [...]. Cependant, si cette communication s'intitule, non pas *Histoire du fragment*, mais *Le Fragment, histoire d'une exigence*, c'est parce que ce titre se veut le reflet d'un certain nombre de difficultés inhérentes à la question même du fragment » (p. 42-43) et de Marie-Paule Berranger qui fait le lien avec l'aphorisme et le mineur, objets de ses deux principaux livres (« Le mineur apparaît comme un des aspects du peu... » p. 69) et a travaillé plus particulièrement sur Michaux. Ensuite la réflexion s'est orientée vers l'univers japonais, avec les études de Françoise Rouffiat sur *L'Empire des signes* de Barthes, de Chantal Colomb sur « L'Art du moins de Roger Munier », et l'intervention de Franck Villain, qui d'ailleurs réside au Japon, sur le recueil de Jacques Dupin intitulé *De nul lieu et du Japon*. Comme une sorte d'Ovni dans cet univers assez strictement littéraire, une communication alors s'est détachée et a fait le plaisir de tout le monde : celle de Claudine Normand sur « “Un peu c'est toujours mieux que peu”. De quelques usages linguistiques ordinaires et complexes ». La linguiste a réfléchi avec humour sur l'usage de « ces mots qui ne renvoient à “rien et qui, pourtant, loin d'être vides et superflus, sont d'un usage constant dans le paysage constant du discours”, “peu et un peu” » (p. 125).

Françoise Rouffiat avait creusé à partir de Barthes la notion de haïku, qui à la suite du livre de Klébaner hantera toutes les communications. Voici comment Barthes le caractérise :

Ne décrivant ni ne définissant, le haïku [...] s'amincit jusqu'à la pure et simple désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel !* dit-il d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaît encore de trop comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée⁸.

Il s'agit là d'une évolution très importante du critique, qui au terme de son parcours opère un retour au réel : « Il faut attendre le dernier cours de Barthes au Collège de France⁹ pour qu'il ose dire et “son

8 Roland Barthes cité par Françoise ROUFFIAT, p. 49, *Œuvres complètes* publiées par Éric Marty au Seuil, t. III, 2002, p. 415.

9 Roland BARTHES, *La Préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil Imec, 2003.

enchantement du haïku” et sa sensibilité à la présence, dans un texte [...] de mots ayant pour référent des choses concrètes... » (p. 81).

Nous allons maintenant nous intéresser plus spécifiquement à la poésie moderne, qui a pour caractéristique d’être hantée par le blanc, avec Mallarmé, Reverdy, Du Bouchet, Guillevic, Philippe Denis, Celan. L’intervention inaugurale de Michel Collot situe particulièrement bien le problème. Le théoricien commence par souligner le rapport au blanc caractéristique de toute poésie : « La poésie a toujours accordé une part importante aux blancs et aux silences, qui la distinguent de la prose, aussi bien pour l’œil que pour l’oreille : le vers est une ligne interrompue par du blanc » (p. 137). Par ailleurs, l’écriture poétique doit être elliptique, comme le dit Mallarmé dans sa réponse à une enquête : « Je pense qu’il faut [...] qu’il n’y ait qu’allusion. [...] Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là, ils manquent de mystère. [...] *Nommer* un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve »¹⁰ (p. 138). Le lecteur a alors un rôle particulièrement important – actif : selon Michel Collot à propos d’un poème de Reverdy qui « juxtapose des notations éparées et très brèves, qui ne forment pas toujours une phrase complète, et que rien ne semble relier entre elles, si ce n’est le blanc qui les entoure » (p. 140), « l’absence de liens syntaxiques, logiques ou chronologiques explicites laisse le lecteur libre de combiner les fragments de ce récit éclaté en fonction de sa propre sensibilité » (p. 142). Toujours selon Michel Collot, le blanc a une signification duelle, exprimant « à la fois l’attrait d’une réalité supérieure et la hantise du vide et du néant » (p. 143).

Le critique va jusqu’à dire que chez Du Bouchet, les blancs sont parfois « plus importants que le texte lui-même » (p. 144). On a souvent parlé, en particulier à propos de Mallarmé, de l’angoisse de la page blanche (« le vide papier que sa blancheur défend ») et le blanc pourrait apparaître comme « le signe d’un échec » (p. 146) ; mais selon Michel Collot, le blanc est à la fois abîme et ressourcement. Précisant sa pensée, Michel Collot poursuit :

10 Stéphane Mallarmé, réponse à l’enquête de Jules HURET, *Sur l’évolution littéraire, Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, La Pléiade, Gallimard 2003, t. II, p. 99-700.

[...] Ces blancs, qui déchirent la trame du poème, et semblent introduire un abîme infranchissable entre les mots, leur permettent aussi de se détacher avec plus de force sur la page, et ne les empêchent pas d'entrer en relation à distance (p. 147).

Jean-Yves Debreuille s'est intéressé à Guillevic, par excellence poète du peu au double sens du terme, chantre des choses modestes en amitié avec le blanc de la page. Guillevic était communiste, mais Debreuille lui trouve un côté franciscain. C'est ainsi qu'à propos d'un poème d'*Art poétique* il note : « On mime là encore l'état religieux de l'humilité, la prière votive la plus humble, celle qui est répétitive, dont on ne comprend pas nécessairement les formules, dont on espère que quelque chose la traverse et vienne à nous pour nous "aider" dans les difficultés, dans une habitation pacifiée du monde » (p. 160). On peut penser également à l'approche mystique qu'Enza Palamara fait de Jaccottet parlant de Morandi. Selon celle-ci, l'attention au monde – « voir en pauvre », disait Morandi (p. 468) – est « proche de la prière » (p. 469).

On en vient alors à des poètes plus explicitement religieux, Anne Perrier et Jean-Pierre Lemaire, commentés respectivement par Jeanne-Marie Baude et Évelyne Frank. Cette dernière, dès son introduction, fait directement le rapport avec le christianisme, en disant que quand elle a eu connaissance du sujet, elle s'est interrogée sur la signification de la notion de « peu » : « Je l'ai entendu dans un sens polysémique. / – "peu" » au sens de « recourant à peu de moyens, volontairement mesuré » contrairement à « pléthorique » [...] / – puis j'ai pensé : « Jean-Pierre Lemaire, c'est aussi le peu au sens du "petit nombre", "du petit reste", puisque les chrétiens poètes se font rares aujourd'hui » (p. 177).

Ce que dit Jeanne-Marie Baude d'Anne Perrier pourrait s'appliquer également à Jaccottet « L'Ignorant », qui a toujours soutenu cette poétesse romande : « Les aveux d'ignorance abondent sous sa plume, et son texte est tissé de phrases interrogatives. Poésie dépouillée, poèmes aussi peu chargés de matière verbale que de certitude » (p. 161). Selon la critique, « C'est peu à peu, à tâtons, qu'Anne Perrier s'oriente vers une ascèse du langage, en allant jusqu'au risque de dénuement radical du vocabulaire et de la syntaxe » (p. 166), et ceci n'est pas sans rapport avec la dimension religieuse de l'écrivain : « Y aurait-il chez Anne Perrier, comme cela a été le cas pour Jean-Claude

Renard, un conflit entre expression poétique et quête spirituelle, entraînant la peur de devoir faire à Dieu le sacrifice de la poésie ? » (*ibid.*). La poésie de Guillevic est proche du haïku, mais il ne s'en réclame pas, contrairement à Anne Perrier à la suite de son compatriote Philippe Jaccottet. Héritière de Reverdy, elle dit aussi sa dette à la grande poétesse américaine Emily Dickinson (p. 173).

Évelyne Frank, comme beaucoup d'autres participants du colloque, a confronté la poétique de son auteur à celle de Klébaner, mais elle est l'une des rares à avoir réfléchi sur la notion d'« art » : « ...le mot "art" dans notre sujet est à entendre non seulement comme "une façon, une méthode", ou plus restrictivement "une discipline artistique", mais aussi comme un travail sur soi » (p. 178).

La critique a relevé dans l'œuvre de Jean-Pierre Lemaire « trois sortes de peu : celui sur lequel butte l'homme, celui que Dieu pratique, celui que le poète apprend » (p. 179). Tout d'abord « il y a le peu de l'humaine condition, sur fond de mort et de néant, avec ses douleurs et ses limites. Ici les voix de Daniel Klébaner et Jean-Pierre Lemaire se rejoignent » (p. 178). L'art du peu de Dieu est son mode de présence, qui est l'effacement. Enfin c'est l'écriture qui est art du peu au sens traditionnel du terme, par sa concision et sa modestie.

Après Du Bouchet, viennent deux autres poètes de *L'Éphémère*, comme lui hantés par le blanc, Philippe Denis et Paul Celan. À propos de Philippe Denis, Alain Mascarou fait le lien avec Klébaner mais aussi Du Bouchet : « La parenthèse laissée ouverte est peut-être l'un de ces "moyens minces et ternes" d'un "art du peu", tel que le définit Daniel Klébaner ¹¹. Elle en serait même un exemple probant, dans la mesure où celui-ci rejoint l'acte poétique qui consiste, selon André du Bouchet, à "peser de tout son poids sur le [signe] le plus faible pour qu'il éclate, et livre son ciel" ¹² ». Le cas toutefois n'est pas unique, Ponge ayant montré la voie dans l'une des premières livraisons de *L'Éphémère*, faisant de la parenthèse manquante un équivalent du pétale de fleur : « Ainsi avons-nous pris idée d'un style de paren-

11 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, op. cit., p. 9.

12 André DU BOUCHET, *Air*, suivi de *Défets*, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p. 29.

thèses, ouvertes sans pouvoir être jamais refermées, comme les pétales de fleurs ¹³ ».

Alain Mascarou attire notre attention sur la proximité de son auteur avec Paul Celan, « dont le texte de Philippe Denis effectue de quasi-citations » (p. 193). Il était donc logique que l'intervention suivante portât sur le poète allemand, et plus particulièrement le poème cycle *Einmal*. Benoît Iochum prend le contre-pied de l'opinion commune qui voudrait que l'effacement aboutisse à un blanc irrémédiable : « Empreinte, trace minimale et fragile mais qui tient bon, malgré tout, et qui inverse sa propre disparition en *Rettung*, délivrance, salut, ou sauvetage. Parole qui va se sauvant par le retour au blanc, [...] non pas le silence, non pas le mutisme, mais l'appel à une reprise, l'ouverture à une parole nouvelle » (p. 201).

Nous avons jusqu'ici beaucoup parlé de poésie, parce que par opposition au roman c'est par excellence le genre de l'art du peu. Pourtant il ne faudrait pas oublier des prosateurs dont la parole s'épuise, comme Louis-René des Forêts ou Beckett. Emmanuelle Rousselot se fonde sur Klébaner pour analyser l'opus ultime de Des Forêts, tout entier hanté par le mutisme de la mort. « Quand le peu se redouble en une "obsession à répéter" ¹⁴, il devient peu à peu, traduisons pas à pas, et ceci jusqu'au dernier » : ainsi commence son article (p. 283). Et Emmanuelle Rousselot de se demander quel est ce « "peu" ¹⁵ qui reste à portée de main pour combattre ce "tout" ? » (p. 285). La réponse est d'abord prosaïque : « Il est déjà matériel et concret : il s'appelle "analgésiques" (*Pa*, p. 70), "sommifères" (*Pa*, p. 56) [...]. Il s'appelle également "les deux cannes" (*Pa*, p. 71) et "une ossature solide" (*Pa*, p. 60) » (p. 285). La souffrance physique l'emporte sur tout : comme le dit Louis-René des Forêts lui-même, « la douleur devenue prédominante met l'activité mentale hors d'état de s'exercer autrement que par une loquacité larmoyante » (*Pa*, p. 50). Contre la douleur Louis-René des Forêts a cependant une arme ultime : « Le peu de temps qu'il te reste à gémir sur ton sort, hâte-toi

13 Première publication dans *L'Éphémère*, n° 5, Maeght, 1968 ; repris dans *Nouveau Nouveau recueil 1940-1975*, édition établie et annotée par Jean Thibeaudeau, Gallimard 1992, p. 101-132.

14 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, op. cit., p. 156.

15 Louis-René DES FORÊTS, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Mercure de France, 2001, p. 56. Dans la suite de l'article, toute référence à ce livre sera répertoriée ainsi : (*Pa*, p.).

d'en rire jusqu'aux larmes » (*Pa*, p. 11) (p. 289). Mais aussi, conformément à la célèbre maxime de Proust : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »¹⁶. On en vient donc à « cet énoncé simple : écrire pour rendre vivable la vie » (p. 291).

Éric Wessler, dans son étude sur Beckett, remarque que Klébaner et Beckett ont été contemporains : « Beckett écrit encore en 1983, quand paraît *L'Art du peu* » (p. 311), et les notions de « terne », de « précaire » et de « quelconque », sur lesquelles s'ouvre l'essai de Klébaner, semblent bien devoir s'appliquer à Beckett. « Le peu importe », dit ce dernier à maintes reprises dans son œuvre, et « l'œuvre de Beckett exprime souvent le peu lorsque celui-ci désigne le dernier degré d'existence juste avant le néant : lorsque *peu*, c'est ce qui existe immédiatement avant *rien* » (p. 312). Proches encore sont les conceptions de Klébaner et de Beckett, à propos de la voix humaine, « "l'absente de ce lieu", pour reprendre une expression de Daniel Klébaner. La voix dit sa propre perte, sa propre disparition, sa texture d'ombre et de silence, de même que les créatures beckettienne ne parlent que pour le silence, du mieux qu'ils peuvent » (p. 313). Klébaner accorde beaucoup d'importance à la voix, et « chez Beckett, et de plus en plus radicalement au fil de sa carrière, la voix humaine remplace le corps humain, et remplace finalement l'homme tout entier » (*ibid.*).

Autre rapprochement entre les deux auteurs : la conception du haïku. Pour Klébaner, page 84 de son essai : « un haïku fait s'appauvrir le langage, sans renvoi, tout développement bloqué et ramené à l'événement signifié ». Et pour Éric Wessler, « l'écriture beckettienne est animée d'une tendance sous-jacente vers le haïku ; [...] elle cherche souvent à calmer son inquiétude dans le simple "dénombrement", la simple mention, qui caractérisent l'art du peu » (p. 314). Ceci est d'autant plus intéressant que « Beckett n'a connu cette forme de poème qu'indirectement, à travers un article du cinéaste Sergueï Eisenstein, en 1930, exprimée en termes cinématographiques (« grossir de petits détails en utilisant un langage minimal ») (p. 315). « La grande différence, toutefois, en dernier lieu, c'est que le haïku, selon Daniel Klébaner, semble réussir, alors que chez Beckett, la parole

16 Marcel Proust, cité par Emmanuelle ROUSSELOT, p. 281, *À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves Tadié, La Pléiade, Gallimard, 1989, t. IV, p. 481.

reste maladroite, et presque toujours impuissante à produire la merveille » (p. 317).

Autre point commun avec Morandi étudié par Klébaner « l'obsession de retourner toujours au même sujet, caractéristique de l'art du peu » (Klébaner, p. 125). « Chez [Beckett], la tendance à redire perpétuellement le même correspond souvent à une tentative de calmer l'expression, d'apaiser l'inquiétude de la conscience parlante » (p. 317). Mais une nouvelle fois Beckett n'atteindra pas la réussite, la paix, qui caractérisent la peinture de Morandi.

Enfin peut-on parler d'art du peu à propos de Quignard, dont les « quatrains » – qui relèvent indiscutablement de la forme brève – ouvrent ce volume ? L'auteur alterne en effet gros livres et « petits traités », mais les gros livres sont constitués de fragments, non sans un écho entre la vie et l'écriture, comme le fait remarquer son exégète Chantal Lapeyre-Desmaison : « L'art du peu, selon Pascal Quignard, est donc l'art du haillonneux, disparate, incompréhensible, parfois strictement illisible. Notations sans lien apparent : l'œuvre s'affirme comme répudiation du lien, de toutes les formes de liens, comme l'écrivain a refusé toute forme de lien social en se réfugiant dans l'ermitage de Sens, et en démissionnant de toutes ses fonctions en 1994 » (p. 296-297). Mais le travail sur Quignard nous permet encore d'approfondir la réflexion sur la notion de fragment : selon l'auteur « Il n'existe pas dans la nature de fragments. Le plus petit des morceaux est encore le tout. Chaque miette est l'univers... »¹⁷ (p. 306).

Jusqu'ici nous avons essentiellement parlé d'écriture. Or une caractéristique importante de notre colloque était son caractère interdisciplinaire, littérature certes, mais aussi peinture et musique, dialogue suggéré par le livre de Klébaner qui, outre le haïku, évoque Morandi et la viole de gambe. Nous n'avons pas eu d'exemple d'*arte povera*, qui pourtant est sans doute la formulation plastique la plus proche de l'art du peu, mais plusieurs interventions sur la nature morte ou « vie silencieuse », pour reprendre la formule d'Hollan. Ces peintres – Hollan, Ernst Schröder – ont tous eu pour maître Morandi, qui a influencé également des écrivains comme Klébaner ou Jaccottet. La nature morte renvoie au quotidien le plus simple : « un moulin à café, une théière, une tasse, une planche à découper, une chandelle ou une

17 Pascal QUIGNARD, *Les Ombres errantes*, Grasset, 2002, p. 71.

lampe à pétrole, quelques œufs, un citron, un oignon », pour reprendre Violette Garnier commentant le peintre berlinois Ernst Schröder (p. 481), et ceci fait le lien avec ce que nous avons pu dire de l'écriture face au banal.

Comme pour l'écriture encore, il y a effacement du geste du peintre, comme le montre Anne Mortal à propos de la graveuse Christiane Vielle, auteur de « Haïkus », mais aussi d'une série d'œuvres intitulée « L'Art du peu » : « Que voit-on ? On y voit à peine. Ces œuvres ne peuvent même pas être mises derrière le verre d'un cadre [...]. On ne voit presque rien : une rayure, un début de couleur, une disposition presque fugace, sur les chutes d'un papier usé, et même parfois froissé, qui recèle d'ultimes traces et essais » (p. 426). Et finalement « les monotypes de Christiane Vielle s'inscrivent dans le réel plutôt que de s'y superposer » (p. 427).

L'art du peu peut consister aussi à inlassablement peindre le même paysage, dans ses infinies variations, comme le faisait Cézanne pour la Sainte-Victoire, et comme le font aujourd'hui Hollan et Nasser Assar dans leur Midi, Hérault ou Vaucluse. Se pose, comme pour Christiane Vielle, le problème du rapport au réel, après les avancées de l'abstraction lyrique, dont se réclame également la graveuse. Selon la formule de Hollan, « Je suis ce que je vois », et Livane Pinet-Thélot remarque : « Il ne s'agit pas pour Hollan de photographier le monde, c'est-à-dire d'en donner une image fidèle, représentative, mais bien plutôt de trouver en lui-même les résonances de ce qu'il voit, d'en approfondir la "sensation" dont l'image peinte ou dessinée sera le développement progressif » (p. 432). La même idée de dépassement des apparences se retrouve chez Nasser Assar, dans un « Entretien avec Jérôme Thélot » paru dans *Nu(e)s* en mars 2001 : « ...Je veux noter, représenter, bref peindre simplement ce que je vois – c'est-à-dire non pas l'apparence des choses mais ce qui transparaît dans son évidence et sa simplicité ».

Trois artistes, dont l'un, Pablo Steinberg, se présente ici plutôt comme musicologue, ont retracé leur itinéraire et leur rapport à « l'art du peu ». Le titre de Pablo Steinberg est très parlant : « Le peu de son, le peu de sons et autres leçons du peu : de l'austérité dans la musique ou le sens ajouté par le répété et le non-dit ». Selon le critique « la musique est un domaine travaillé par le discours du néant. Elle est creusée par la volonté de faire plus avec moins, suivant des lois de

l'économie artistique ancrées sur les principes complémentaires de la variation et la récurrence » (p. 372). Pablo Steinberg oppose « les musiques où il n'y a que quelques sons épars dans le champ vide du silence » aux « musiques obsessionnelles, fondées sur la répétition », qui toutes relèvent de l'art du peu. On aurait d'une part « à un extrême les pièces silencieuses de Cage », et d'autre part « l'art de la fugue baroque, le minimalisme américain, la musique savante de l'Inde ou les musiques traditionnelles des ethnies amérindiennes » (p. 383).

Jacques Burtin, auteur compositeur qui joue de la kora, harpe traditionnelle africaine, mais pratique aussi la vidéo et l'écriture – Pablo Steinberg est également interprète, compositeur, écrivain, photographe – nous a donné une série d'aphorismes sur « Le Peu en général et sur le haïku en particulier », et expliqué son rapport à la kora, instrument « pauvre » en regard des instruments européens. Il le précise p. 406 : « La kora étant un instrument diatonique, on ne peut y faire entendre toutes les altérations (dièses et bémols) qu'on entend habituellement dans les pièces occidentales ». Comme il le dit un peu plus loin en raison du caractère intimiste de l'instrument, tourné vers le dedans : « acceptation d'un certain dénuement, apprentissage de l'intériorité, c'est ce que m'apporta l'étude de la kora » (p. 407). Les compositions de Jacques Burtin sont brèves – « Les premières pièces que j'ai écrites, à l'âge de trente ans [...] duraient de trois à quatre minutes – le temps d'une chanson » (p. 409) – et il sera inspiré aussi bien par le haïku qui hantera tout le colloque que par l'œuvre d'Alexandre Hollan, visible avec celle des deux autres peintres, Nasser Asar et Christiane Vielle, dans le cadre d'une exposition collective à la Maison de la Culture Saint-Marcel.

Le dernier témoignage d'artiste sur sa pratique est celui de Pierre Grouix, poète et traducteur, qui a abandonné tout espoir de carrière universitaire pour se consacrer à sa passion : l'écriture. Comme Dhôtel aurait pu le dire, Pierre Grouix note tout d'abord « qu'écrivain, [il n'est] spécialiste de rien, ni de [lui]-même ni du monde, ou alors spécialiste de la pluie, du vent, des étoiles » (p. 264). Chose importante ici, qui n'avait pas encore été abordée, l'auteur précise qu'il « publie moins de 20 % » de ce qu'il écrit (p. 265). Il ajoute que « la pratique de la traduction » – qui est une forme d'écriture poétique, comme on le voit pour Jaccottet ou Du Bouchet – « permet de réfléchir sur l'art du peu puisque l'on a souvent le choix entre deux

rendus plus ou moins longs, entre des formulations plus ou moins brèves » (p. 266).

Pierre Grouix insiste sur un terme du syntagme qui a été généralement passé sous silence, comme si seul comptait le peu, celui de l'art. Il commence ainsi son intervention : « Le terme *art* est à prendre ici en son sens le plus haut, de recherche d'une certaine perfection, de rêve formel qui, à *force de travail* [nous soulignons] permettrait d'atteindre quelque chose comme la beauté » (p. 263). Et l'on peut penser à l'acharnement patient des peintres, remarqué par exemple par Jérôme Thélot qui interroge Nasser Assar sur le fait « qu'il jette beaucoup » (p. 457) (ceci fait écho à la formule de Jean-Baptiste de Seynes choisie comme titre par Samuel Lequette pour son intervention, « Le peu jeté par jour au feu »). Nasser Assar comme son ami Hollan peint d'abord sur le motif puis dans son atelier, ce qui implique un travail particulièrement intense. Comme le dit Nasser Assar répondant à Jérôme Thélot : « ... c'est souvent que je me leurre. Quand on est en train de peindre, sur le motif ou pas, on se fait illusion parce que la présence des choses enivre, et que l'on croit tenir le bon bout. C'est plus tard, à l'atelier, ou même de nouveau sur le motif, à quelque temps de distance, que le voile se déchire : on prend conscience de ce leurre. On est alors loin du feu de l'action et ce que l'on prenait pour un brasier ardent s'avère une cendre froide. "Qu'importe à l'attentif" – il n'y a plus qu'à recommencer l'ouvrage ¹⁸ ».

Volontiers polémiste, Pierre Grouix prend ses distances avec le haïku, « auquel il [lui] semble que nous avons fait trop d'honneur lors de nos discussions » (p. 268). Ce polyglotte – il est spécialiste en particulier des langues nordiques –, se défie des traditions étrangères et se démarque du japonisme ambiant.

Dans un écho indirect et sans doute involontaire de Claudine Normand, auteur de *Bouts, brins, bribes : petite grammaire du quotidien* (Le Pli, Orléans, 2002), Pierre Grouix parle de « brins de mots » à propos de sa forme préférée et évoque – autre chose importante qui n'avait pas été vue – la taille de ses livres : « Ce travail sur le peu s'opère également dans la présentation matérielle des livres » (p. 269), éditeur de province et faible nombre de pages : « même poids, pas même celui d'un oisillon » (*ibid.*). Exigence de la plus haute qualité, Pierre Grouix nous confie encore, dans une filiation plus mallar-

18 « Entretien avec Jérôme Thélot », *Nu(e)*, mars 2001.

méenne que strictement classique : « J'écris depuis vingt-cinq ans et n'ai publié que deux recueils, soit à peine une centaine de pages. J'écris beaucoup, j'écris énormément pour pouvoir écrire peu » (p. 270). Par ailleurs, dans une tradition rimbaldienne cette fois – et cela semble d'autant plus étonnant qu'il a tout abandonné pour l'écriture –, il envisage la fin de sa production poétique.

Indépendamment de la quantité de texte, il y a aussi un certain nombre de conventions livresques à ses yeux parfaitement inutiles, et qui méritent d'être supprimées :

Ainsi, il est facile de faire l'économie de la préface et de la postface, des notes en bas de pages – elles n'ont aucun sens en poésie –, du numéro des pages (il est de l'ordre des chiffres, pas des lettres, pas littéraire), du caractère gras...

[...] Le point le plus net concerne l'absence de majuscules, y compris, et peut-être surtout, au début des brins.

[...] Pour la même raison, pas de points finaux (p. 271).

Comme l'ont montré Isabelle Lebrat à propos de Jaccottet et Natacha Lafont à propos de Bonnefoy, selon Pierre Grouix « Il n'y a pas de contradiction entre le lyrisme et l'art du peu » (p. 272). Ou encore, page 273 : « Le peu n'est pas un refus du lyrisme mais un lyrisme discret, bien tempéré ».

Ce colloque particulièrement riche, donne à méditer, et nous espérons avoir fait avancer la réflexion sur « le peu » qui, ne l'oublions pas, est aussi « art ». Approches multiples, toutes, nous a-t-il semblé à la relecture, très denses. Nous espérons simplement que la publication sous forme de livre de ces rencontres leur permette de rayonner davantage, en touchant un plus large public...

Christine Dupouy
Université Paul Verlaine-Metz

1

Approche générale

Daniel Klébaner, entre baroque et art du peu

Lorsqu'on cherche Klébaner dans un dictionnaire de la littérature, on trouve... rien. C'est qu'il n'est ni romancier, ni dramaturge, ni poète, mais essayiste à la manière de Montaigne – donc inclassable – et critique d'art. Si l'on se tourne vers Internet, apparaissent des titres d'ouvrages – de manière non exhaustive –, et l'on apprend que Klébaner, né en 1949, a été qualifié aux fonctions de maître de conférences en esthétique en 2001.

L'écrivain, que nous avons rencontré, de formation philosophique, n'aime pas les poètes et se prétend proche du seul Reverdy, dont il sera d'ailleurs question dans ce colloque. Or nous avons trouvé une surabondance de références à Ponge, que celles-ci soient explicites ou bien qu'il y ait un mode d'approche analogue. C'est ainsi que dans *Le Désert et l'Enfance*, il est question de la figue de Ponge¹, ou bien il y a un jeu entre signifié et signifiant cher à l'auteur du *Parti-pris des choses*. Ce texte de *L'Adieu au baroque*, intitulé « Vertigo », pourrait avoir été signéponge, pour reprendre la formule de Derrida :

Il est facile de considérer la coquille, parente alors du pavillon de l'oreille et de son rapport au centre physiologique de l'équilibre, comme *vertigo*. Ce qui frappe d'emblée qui l'examine, c'est la spirale. Avec la coquille, le vertige s'éprouve à l'orée de son premier sens, le vertigo, « mouvement tournant ». Ce qui tourne s'y enfonce et s'y creuse si bien que l'on est plus fasciné par l'abîme qui s'y révèle (qui y pointe comme, inversement, le mollusque qui

1 Daniel KLÉBANER, *Le Désert et l'Enfance*, Champ Vallon 1988, p. 80 : « Comme la figue de Ponge, la poupée est "molle et rare"... ».

l'habitait pointait hors de la coquille) que par la gradation et le travail *en escalier* qui est le signe de la sécrétion architectonique².

Dans le *Tombeau de Nicolas Poussin*, Klébaner à la fois se démarque de Ponge, n'ayant pas la même vision que lui de Malherbe³, et adopte une démarche identique à celle du poète nîmois, se fondant sur le Littré pour approfondir sa réflexion⁴. À la question « De quels écrivains vous sentez-vous proche ? », il répond avec insistance pour la période récente que c'est de Lévi-Strauss, ce qui n'apparaît pas de manière évidente dans son œuvre⁵ ; par contre la proximité avec Louis Marin et Didi-Huberman est beaucoup plus probante. Ce publicitaire, quand nous l'avons rencontré, en juin 2003, lisait les Hymnes de Ronsard, Olivier de Serres, tous auteurs bien étrangers à son métier.

Dans la production, importante, de Klébaner – 14 livres depuis *Poétique de la dérive*, en 1978 –, on peut repérer deux ensembles : l'un, plus varié, comprenant *La Langue visagée* (Fata Morgana, 1985), *La Forge froide de mars* (Fata Morgana, 1986), *La Couleur et la Honte* (Fata Morgana, 1990), le *Traité du s'endormir* (Fata Morgana, 1991) *Sur des peintures pygmées* (1992) et des monographies sur des peintres, *La Stature humaine : sur des peintures de Jean Hélion* (L'Harmattan, 1997), *Arp, demi-sommeil : les reliefs de Jean Arp* (Maeght, 1999) *Soutine : le tournant flamboyant* (Somogy, 2000), « monographies [qui] n'en sont pas, mais des médiations sur éthique et esthétique : car ce nouvel axe est celui d'une réflexion sur la

2 Daniel KLÉBANER, « Vertigo », *L'Adieu au baroque*, Gallimard 1979, p. 51.

3 Daniel KLÉBANER, « Le classicisme et le retentir », incipit, *Tombeau de Nicolas Poussin*, Maeght 1994, p. 7 : « Je pars de mon propre fonds. Et de mes propres forces, je définis ce qu'on appelle, il faut bien le dire par défaut, le classicisme. Par exemple, là où Ponge parle d'efficacité, de l'efficacité mécanisante de Malherbe, j'entends du retentir ».

4 Daniel KLÉBANER, *ibid.*, p. 8 : « Je lis [...] dans Littré, à la suite de "retentir", "retentivité"... »

5 Dans un courriel qu'il nous a adressé le 20 septembre 2004, Klébaner s'explique sur sa relation à Lévi-Strauss : « Si je vous ai déclaré avec insistance me sentir proche de Lévi-Strauss, cela ne s'applique pas à la période de mes livres que vous traitez, mais à une période bien plus récente. À l'époque, c'était comme vous l'avez relevé, Ponge, dont à présent je m'éloigne. Concernant Lévi-Strauss, il m'arrive de le citer comme source, mais il est surtout pour moi un modèle de rigueur et de générosité intellectuelles. Je reconnais dans son approche de l'homme et du monde ma propre démarche entre concept et métaphore ».

condition humaine ⁶ » ; l'autre, remontant au premier livre, consistant en une longue réflexion sur les rapports complexes entre le baroque et l'art du peu. Relèvent de cet ensemble *Poétique de la dérive* (« Le Chemin », Gallimard, 1978), *L'Adieu au baroque* (« Le Chemin », Gallimard, 1979), *L'Art du peu* (« Le Chemin », Gallimard, 1983), *Les Lisières de Versailles* (Fata Morgana, 1984), *Le Désert et l'Enfance* (Champ Vallon, 1988) et enfin le *Tombeau de Nicolas Poussin* (Maeght, 1994). Les titres, à part *Le Désert et l'Enfance*, qui a pour thème entrelacé l'enfance, sont éloquents, faisant penser à l'âge baroque et/ou classique.

1. Entre poétique de la dérive et adieu au baroque

Tout, ou à peu près, est déjà présent dans le premier livre, qui s'ouvre sur « la fascination de l'humble », où l'on peut penser à Morandi qui ne sera nommé que dans *L'Art du peu* :

...au brillant, à la lumière, à toutes les nuances du scintillement, il faut opposer le terne, le pâle et l'effacé, cette casserole en fer-blanc, ce sac à pommes de terre, cette assiette ébréchée, et regarder... Un grand silence alors s'installe, une grande solitude, un dénuement : l'objet est utilitaire, certes, mais c'est une utilité de la pauvreté, l'utilité du minimum... ⁷

C'est « l'extrême nudité », et alors « pensées », « images », « langage », « deviennent un luxe insupportable » ; on « se dépouille jusqu'à ne tolérer que sa propre respiration, et à fraterniser frileusement avec elle, puis chaleureusement ⁸ ».

Dans *L'Art du peu*, Klébaner parlera de « nature morte silencieuse ⁹ », ce qui peut faire penser à la manière dont Hollan désigne ses natures mortes, suivant la leçon de sa langue maternelle (mais on peut aussi penser à la langue allemande, *Stilleben*), pour en éliminer la notion de mort : « vies silencieuses ». Dans les pages consacrées à Morandi, Klébaner parle de l'attention au monde (« Son attention s'est creusée en attente ¹⁰ »), et dans *Poétique de la dérive*, texte antérieur, il analyse de façon paradoxale cette attention, qui est accueil, mais

6 *Ibid.*

7 Daniel KLÉBANER, « De la fascination de l'humble », *Poétique de la dérive*, Gallimard, 1978, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 12.

9 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, Gallimard, 1983, p. 125.

10 *Ibid.*, p. 126.

qu'il compare curieusement au regard du chasseur. Se fait alors le lien avec la dérive :

Regarder en chasseur : non pas à l'affût de l'empreinte et de la trace, mais s'exposant à ce que l'attention ne se déclenche que comme un tronc d'arbre emporté au hasard par le courant parfois se bloque entre deux rochers ¹¹.

Fondée sur le dénuement, la dérive – « pourtant si proche de lui » – est à l'opposé du baroque ¹². Comme cela apparaît dans *Le Désert et l'Enfance*, il y a deux démarches possibles : l'une droite, l'autre courbe ; l'une classique, l'autre baroque. Ainsi de deux fumées :

Tôt le matin, dans le ciel voici deux fumées. Elles vont dans la même direction selon deux vitesses distinctes. Poussées par le même souffle, elles ne se hâtent pas pour autant.

L'une à la manière d'un panache, d'une fine et longue bannière, dessine une horizontalité bien nette, parallèle à l'horizon ; elle tient un cap. L'autre, si loin déjà dans ses débuts, sitôt levée s'ajoute d'oubli ; c'est une levée de fumée ascensionnelle, occasionnelle ¹³.

Et Klébaner est effectivement fasciné par les deux itinéraires, tout en sachant que la dérive n'est pas le baroque, même si elle peut s'en rapprocher :

Cette esthétique ne serait pas une esthétique des métamorphoses et des transformations lentes et brutales : elle n'aurait rien de commun avec la description et l'étude des mutations animales et végétales. Elle ne viendrait ni de la puissance ni de l'acte.

Dans cette esthétique, de contemplateur l'homme pourrait devenir acteur : reprendre à son compte les hasards accumulés et les infléchir à sa guise, épousant leur élan, leurs vecteurs, se dirigeant vers quoi ils semblaient se diriger, ou bien les détournant de leur pente par un démenti brutal et tranchant. Ce serait alors un art à deux voies : l'une consistant à se mettre soi-même en dérive, se confondant avec le mouvement matérialisé ici même du hasard, l'autre à créer à partir de ces contraintes que constituent les sédimentations mêmes de hasards... ¹⁴

Cependant comme il le précise page 51, « L'eau est l'un des objets privilégiés de la dérive ». Et page 52 :

L'état naturel de l'eau est l'abandon. La retenue, la fixité, la fermeté, l'architecture d'une forme, son état contre-nature.

11 Daniel KLÉBANER, *Poétique de la dérive*, op. cit., p. 14.

12 *Ibid.*, p. 31.

13 Daniel KLÉBANER, « Deux fumées », *Le Désert et l'Enfance*, op. cit., p. 87.

14 Daniel KLÉBANER, *Poétique de la dérive*, op. cit., p. 47.

[...] Toute forme, toute délimitation de l'eau n'est que provisoire [...]. Elle est l'objet en dérive par excellence, car rien n'est, par essence, plus informe qu'elle.

Ceci n'est pas sans faire penser aux analyses de Rousset, que Klébaner a lu et cite à maintes reprises. Selon le critique, dans le chapitre de son essai intitulé « L'eau en mouvement », il existe « une poésie de l'eau, une présence de l'eau et des images de l'eau dans la poésie de ce temps, parce que l'eau est ce qui s'écoule et ce qui fuit [Klébaner convoque d'ailleurs à la fin de son texte Héraclite et sa phrase fameuse, « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ¹⁵ ». L'eau, c'est le temps et son écoulement, l'universelle dérive] ; « parce que l'eau alimente tous les symboles de fluidité, d'inconstance, de plasticité mouvante ; parce qu'elle est le lieu privilégié des reflets, des jeux de vagues et de lumière [aspect que ne retient pas Klébaner], des formes sinueuses ou jaillissantes ; enfin, parce qu'elle est la métamorphose même ¹⁶ ».

Autre conception baroque que l'on retrouve chez Klébaner, l'échange entre le bas et le haut, l'eau et l'air, étudié par Genette dans *Figures I*, les poissons devenant oiseaux et réciproquement ¹⁷. Dans le texte intitulé « Oiseaux migrateurs », on peut lire que « L'air devient comme l'eau, un support de la dérive ¹⁸ ». Et selon le dictionnaire, le terme de « dérive » a une signification marine aussi bien qu'aérienne. Tout d'abord la signification marine : « 1° Déviation d'un navire par rapport à sa route, sous l'effet des vents et des courants. [...] *Navire en dérive* : navire ayant brisé ses amarres dans un port, ou se trouvant désemparé de ses machines en haute mer et emporté au gré des vents et des flots [...] » ; puis aérienne : « 2° Par analogie, dérivation de la direction suivie par un avion sous l'action des vents » (Le Robert).

Klébaner comme Rousset met en évidence un paradoxe de la dérive et / ou du baroque : voué à l'informe et au mouvement sans fin, il lui faut pourtant se figer et donc se renier pour devenir œuvre. Selon Rousset

[...] il existe un paradoxe baroque : le Baroque nourrit en son principe un germe d'hostilité à l'œuvre achevée ; ennemi de toute forme stable, il est

15 *Ibid.*, p. 52.

16 Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, Corti 1953, p. 143.

17 Gérard GENETTE, « L'univers réversible », *Figures I*, Points Seuil, 1976, p. 9-20.

18 Daniel KLÉBANER, « Oiseaux migrateurs », *Poétique de la dérive*, *op. cit.*, p. 61.

poussé par son démon à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment qu'il l'invente pour se porter vers une autre forme. Toute forme exige fermeté et arrêt, et le Baroque se définit par le mouvement et l'instabilité ; il semble qu'il se trouve par conséquent devant ce dilemme : ou bien se nier comme baroque pour s'accomplir en une œuvre, ou bien résister à l'œuvre pour demeurer fidèle à lui-même ¹⁹.

Et selon Klébaner :

Le nom fixe, il arrête, il donne contour. Il recouvre. Il ne peut dire la dérive qu'en la figeant. Y a-t-il un langage possible de la dérive ²⁰ ?

Klébaner médite surtout sur la peinture et sur l'architecture, et ce faisant, il rejoint Jean Rousset, pour qui la peinture baroque est esquisse. « Des simulacres à l'état naissant », nous dit Klébaner ²¹. Et Rousset :

[...] une œuvre baroque est à la fois l'œuvre et la création de cette œuvre [...] la création encore visible dans l'achèvement, qui ne se présente pas comme un véritable achèvement, mais comme une phase intermédiaire au sein d'un développement. *L'œuvre [...] conserve quelque chose de l'esquisse...* [Nous soulignons] ²².

Autre convergence entre Rousset et Klébaner, la question du centre, sur lequel se fonde le classicisme, alors que le baroque est projeté « sur une multitude de points éparpillés autour de lui ²³ ». Klébaner prend pour modèle de centre celui de Mircéa Eliade, difficile à atteindre : « On n'atteint jamais le centre d'emblée, mais toujours par une progression lente et pénible, qui se fait par étapes ²⁴ ». Or en fait le mouvement de la dérive, qui est dépassement du centre, est encore plus difficile ²⁵. De manière toute baroque, dans la dérive

19 Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 231.

20 Daniel KLÉBANER, *Poétique de la dérive*, op. cit., p. 77.

21 Daniel KLÉBANER, *L'Adieu au baroque*, op. cit., p. 22.

22 Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 232.

23 « L'esprit classique rassemble l'homme sur un point central où tout son temps vécu et à vivre converge ; l'esprit baroque le projette sur une multitude de points éparpillés autour de lui, à chacun desquels il peut commencer à chaque fois une vie toujours interrompue et réinventer un personnage ; d'où son incessante mobilité, sa démarche tournoyante d'ange berninesque ; il se cherche partout, et beaucoup plus autour de lui qu'en lui » (Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 248).

24 Daniel KLÉBANER, « La difficulté de l'accès au centre, la facilité de l'excentricité », *Poétique de la dérive*, op. cit., p. 123.

25 « Certains y mettraient un nom, y reconnaîtraient la dérive. Et joindraient naturellement en les opposant le centre et la dérive, la difficulté et la facilité. Opposeraient la difficulté de l'accès au centre à la facilité d'une telle excentricité.

« Aucune chose n'a sa place [...] Atopie, dérive ²⁶ ». Et l'on retrouve la fameuse formule de Pascal sur les deux infinis :

Tous points centraux et jamais de circonférence, c'est l'univers selon Pascal. De la dérive, nous dirons que sa circonférence est partout, son centre nulle part ²⁷.

Dans *L'Adieu au baroque*, Klébaner réduit le vertige de l'absence de centre, transformant le mouvement du baroque en celui d'un pendule qui hésite entre deux points. Mais peut-être est-ce là une différence entre la dérive et le baroque :

[...] Il ne sait se décider ni pour un centre ni pour l'autre. L'apparente errance du baroque n'est que cette indécision à opter pour un centre [...]. Ce va-et-vient, ce ni oui ni non n'a de l'errance que le mouvement perpétuel. En vérité il se meut comme un pendule à l'intérieur d'une cage de verre : simples variations d'amplitude par rapport à un axe. Le baroque n'a rien perdu, il reste lié au centre ²⁸.

La dérive n'est pas le baroque, à l'égard de qui Klébaner va écrire un « Adieu », disant donc une fascination ancienne et un rejet. Le baroque est dans l'excès, la dérive dans le dénuement :

Le fonctionnalisme en dérive dérive soit jusqu'au baroque et à l'excès de la surabondance et du rajout, soit jusqu'au dénuement du rejet. C'est dans un cas le monde de l'inutile, dans l'autre celui de l'inutilisable. Mais l'objet en dérive n'est pas pure gratuité comme dans le jeu de l'ornementation et de l'inutile sur l'inutile. Il n'est pas dérision du système de l'utilisation, ni décadence ou relâchement de ce système, mais, au sein du système lui-même, l'inaperçu isolé qui, considéré, brise les liens de la fonction par son seul dénuement et l'absence de tout pouvoir, la façon qu'il a de démettre la conscience et le regard de tout pouvoir ²⁹.

De même, Klébaner distingue deux types de regard, selon l'objet considéré :

Pourtant il convient de concevoir une dérive difficile, initiatique elle aussi en quelque sorte. Une dérive résultant d'une ascèse où, paradoxalement, la difficulté de l'accès est la difficulté de sortir de tout ce qui présuppose l'accès. Où les contours et les fermetures s'ouvrent. Où nous sommes trop facilement en un centre qui menace et dont il convient de sortir, avec effort. » (*ibid.*, p. 124).

26 Daniel KLÉBANER, *Poétique de la dérive*, op. cit., p. 88.

27 *Ibid.*, p. 98.

28 Daniel KLÉBANER, *L'Adieu au baroque*, op. cit., p. 27.

29 Daniel KLÉBANER, *ibid.*, p. 150.

Face à l'objet dénudé de ses prolongements d'utilisation et d'utilité, le regard est nu. C'est ici le regard de la tautologie, comme celui pointé sur l'objet baroque est le regard de la redondance ³⁰.

Même si plus tard en travaillant sur Poussin il cherchera à comprendre ce qu'est le classicisme ³¹, il prend pour exemples de « déclencheurs de dérive par conversion du regard » des artistes modernes, Dubuffet, Neruda, Tapiès ³². C'est pourquoi nous parlons ici d'« art du peu », pour reprendre le titre de l'essai consacré partiellement à Morandi, et ceci a une influence également sur la conception de la dérive, qui est un concept plutôt qu'une notion historique (n'oublions pas que Klébaner est philosophe). Et pourtant l'écrivain peut noter en incipit d'un texte : « Notre époque a perdu la dérive » ; mais ce à quoi il fait référence, plutôt que le baroque, est le rimbaldien dérèglement de tous les sens :

La dérive est l'ivresse, la divagation, le dérèglement des sens. Le délire, l'association de phantasmes. Une ouverture de la conscience conçue comme une hémorragie plutôt que comme un accueil.

La dérive est la déviance, le non-conforme, ce qui n'entre pas dans les normes. On lui assigne le lieu de la marge, qui est la marge de tout lieu, la marginalité ³³.

Pur mouvement, la dérive non plus n'est pas l'exil :

La dérive, dans son éloignement progressif de la rive, a oublié jusqu'à la rive, l'exil dans son écartement brutal de la rive en a gardé la mémoire, plus forte que tout, qui tient la rive présente dans l'absence. La dérive, ayant perdu la rive, ne cherche pas le retour. Ni l'arrivée, ni le retour, ne cherche rien. L'exil est nostalgie, maladie du retour ; il est la volonté constante de combler la distance d'une séparation avec le Soi resté là-bas, distance que la dérive ne saurait creuser, car tout entière dans un ici et maintenant qui ne comporte pas de là-bas, ni d'avant ou d'après ³⁴.

Poursuivant la métaphore marine, Klébaner intitule sa dernière partie « L'échouage », par quoi se termine la dérive : différence notable par rapport au baroque, fasciné par la mort, perçue comme

30 *Ibid.*, p. 150-151.

31 « ...une suite de méditations qui, cherchant à mieux comprendre ce qu'est le classicisme en son fond... » (Daniel KLÉBANER, *Tombeau de Nicolas Poussin*, Maeght, 1994, Quatrième de couverture).

32 Daniel KLÉBANER, *Poétique de la dérive*, *op. cit.*, p. 155.

33 *Ibid.*, p. 145.

34 Daniel KLÉBANER, « L'exil », *Poétique de la dérive*, *op. cit.*, p. 128-129.

passage. Pour Klébaner, « un courant s'essouffle et bientôt se tarit lui qui était porteur, et meurt. Cela se passe pratiquement toujours en cul-de-sac, même lorsque cela semble finir *tout naturellement* »³⁵. Comme les Baroques, Klébaner énonce une vérité sur le monde – la mort : « Échouage, chute. Nous sommes tous en dérive, et plus précisément en son étape finale, car nous avons péché et sommes déchus »³⁶. Et selon Rousset pour le baroque :

... tout devient spectacle, y compris la mort, qui obsède les imaginations au point que l'homme s'en joue à lui-même le scénario, se regardant mort, ou plutôt mourant ; *car c'est le mouvement et le passage qui le séduit en premier lieu et la mort elle-même se présente à lui en mouvement*. [Nous soulignons]³⁷.

Dans son livre sur le baroque, Klébaner fait le lien avec *Poétique de la dérive* en disant du baroque qu'il est « une espèce de dérive³⁸ », mais introduit un certain nombre de nouveautés propres au baroque : ainsi les figures de l'ange et de l'envol³⁹. Autre caractéristique du seul baroque, la « *maniera grande*⁴⁰ », « l'art du faire grand⁴¹ ». De même, absents du livre sur la dérive, le brillant, les jeux de miroir : n'oublions pas que Rousset est l'auteur de *Circé et le paon*, et donc Klébaner associe l'éclat des écailles aux ocelles du paon :

Les poissons aux écailles brillantes sortis de la mer, les ocelles du paon devenues visibles sur sa parure soudainement déployée, procèdent du même mouvement⁴².

Et remontant à l'étymologie, *barocco*, la perle irrégulière, Klébaner cite Rousset citant lui-même un écrivain baroque à propos de la goutte d'eau :

D'un côté elle vous semble une perle d'Orient ; *tournez, elle devient* une escarboucle esclattante, *puis* un saphir, *après* une émeraude, une améthiste,

35 Daniel KLÉBANER, « L'échouage », *Poétique de la dérive*, op. cit., p. 165.

36 *Ibid.*

37 Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 229.

38 « L'élan vers le haut s'accélère ; s'accéléralant il dévie de la ligne droite qui est, à la base, la sienne, et déviant il amorce une espèce de dérive... » (Daniel KLÉBANER, *L'Adieu au baroque*, op. cit., p. 124.

39 *Ibid.*, p. 35-37 ; 58-59.

40 *Ibid.*, p. 43.

41 *Ibid.*, p. 57.

42 « Plongés dans la parure », *ibid.*, p. 75.

un tout enfermé dans un rien, et un petit miroir de toutes les grandes beautés du monde qui y semblent gravées ⁴³.

Enfin Klébaner partage avec M^{elle} de Scudéry le goût des confins, des lisières. Selon Jean Rousset, celle-ci « sort volontiers de ces jardins où elle se plaît si fort, n'approuvant les parcs que s'ils la conduisent sur leurs confins... ⁴⁴ »

Et de façon analogue Klébaner a une conception baroque de Versailles, avec les notions de théâtre, de lisière et de mer :

J'imagine alors Versailles, en sa totalité, avec ses rivages, comme un théâtre de plein air, en vérité effrayé par une lisière marine ⁴⁵.

Klébaner compare le gothique au baroque, tout d'abord les rapprochant :

Comme l'architecture gothique, l'architecture baroque se fait malgré la pierre plutôt qu'avec la pierre.

Cette manière de s'inscrire en volume dans l'espace est celle d'une poussée organique d'une nature différente du minéral, elle est poussée du végétal ⁴⁶.

Puis les distinguant, faisant du gothique une authentique démarche religieuse, alors que le baroque est élan vers le rien :

Le gothique s'élance vers le ciel dans une calme certitude. L'ascension est régulière, constante, et s'installe dans la constance d'une ferveur. La vénération, l'élan vers Dieu, la réponse à l'appel, nous présentent le paradoxe d'une inquiétude tranquille.

Il en va tout autrement du baroque. L'ascension n'y est pas élan vers le ciel comme vers son lieu de transcendance, mais ascension vers le rien, ascension mue par elle-même, en une sorte de souffrance et d'incomplétude ⁴⁷.

Pour Klébaner, le baroque est une notion, et donc il ne se limite pas au seul XVII^e siècle, mais peut se référer au romantique Novalis pour dire la difficulté à sortir du baroque, son contraire, la flamme, étant encore baroque (« L'eau est une flamme mouillée », dit Novalis ⁴⁸). La possibilité de sortir du baroque est donnée par « la leçon de la seiche », dernière section du livre, baroque par ses tentacules « plon-

43 *Ibid.*, p. 166.

44 Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 144.

45 Daniel KLÉBANER, *Les Lisières de Versailles*, Fata Morgana, 1984, p. 13.

46 Daniel KLÉBANER, *L'Adieu au baroque*, op. cit., p. 118.

47 *Ibid.*, p. 56

48 *Ibid.*, p. 177.

gées dans l'élément marin »⁴⁹, et nue par sa réduction à l'état d'os. Paradoxalement la solution sera délivrée par le baroque lui-même, qui à force de « n'en pas finir » donne naissance à son contraire, « la litote et l'économie de moyens » :

« On n'en finit pas avec le baroque » et le baroque n'en finit jamais avec lui-même [...]. Sur cette entrevision du « n'en pas finir » se bâtit alors l'esprit de retenue, la litote et l'économie de moyens : la loi de la demeure, carrée, close, qui s'assigne⁵⁰.

2. Entre Art du peu et classicisme

C'est justement la définition de la litote qui sert d'exergue à la première section de *L'Art du peu*, intitulée « L'art ombrageux et la voix humaine » (« LITOTE : figure de rhétorique qui consiste à atténuer l'expression de sa pensée pour faire entendre le plus en disant le moins. Voir : diminution, exténuation⁵¹ ») et le luth est l'image même de la paradoxale force de cette figure de rhétorique : « le grondement multiplié des branchages dans la réserve, la tempête au sein de la litote⁵² ».

On retrouve cette idée dans les pages que Klébaner consacre à la musique française – française et non classique ou encore baroque, comme on le dit abusivement, puisqu'il s'agit d'une notion remontant à Couperin, Rameau, mais aussi Ravel, Canteloube et Chausson – au début du *Désert et l'Enfance* :

Ici a lieu l'exercice de la litote, qui dit à peine pour dire extrême, et s'aiguise par l'affleurement, le peu⁵³.

Ces pages, dédiées à Michel Chaillou, avec qui Klébaner partage l'amour de la langue, sont écrites « pour l'amour de la langue française⁵⁴ ». Il y a un art du dépouillement spécifique à cette langue et à cette musique, équivalent à la notion géographique de « climat tempéré⁵⁵ » : « Une clarté voulue y voile davantage que l'énigme⁵⁶ ».

49 *Ibid.*, p. 195.

50 *Ibid.*, p. 82-83.

51 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, op. cit., p. 15.

52 *Ibid.*, p. 72. Voir encore p. 65.

53 Daniel KLÉBANER, *Le Désert et l'Enfance*, op. cit., p. 31.

54 *Ibid.*, p. 7.

55 *Ibid.*, p. 29.

56 *Ibid.*, p. 30.

Cette clarté est encore « passion de l'allusion », de « l'insinuation » :

Insinuer implique une idée qui n'est pas de suggestion [...] Elle signifie faire entrer doucement quelque chose dans l'âme, avec ménagements, précautions et détours ⁵⁷.

Venons-en à *L'Art du peu*, dont les plus fortes pages se trouvent au début. La force est inversement proportionnelle à la faiblesse apparente, comme pour l'« encre fortement additionnée d'eau » :

Je veux parler d'un art où l'homme trouve l'éclat dans le terne, l'audace dans la prudence, la pérennité dans le précaire, l'excellence dans le quelconque ⁵⁸.

Toutes choses qui vont convenir respectivement pour la musique française du XVII^e siècle (le clavecin de François et Louis Couperin, la viole de Marin Marais, le luth de Thomas Mace), le haïku japonais et la peinture de Morandi. Ces arts procèdent paradoxalement par l'effacement, se niant en quelque sorte eux-mêmes pour parvenir au but. Ainsi la musique est-elle pleine de silence : « “Tace”, enjoint Thomas Mace sur une de ses partitions pour le luth. “Se taire” ⁵⁹ ». Ou encore, à propos de François Couperin : « Comme si dans l'extinction de la présence de la voix, l'homme alors trouvait la très juste mesure de lui-même et de son art ⁶⁰ ». C'est enfin la très belle anecdote des deux luthistes, prétendument à la retraite, qui se retrouvant jouent « trente-six heures, sans boire ni manger ⁶¹ », exploit rendu possible par le long silence qui l'a précédé.

La conception que Klébaner a du haïku est à la fois baroque et classique : baroque, parce qu'il est passage (« Un homme, passager sur la Terre, a composé le haïku qui rend tout homme passager sur la terre ⁶² ») et classique parce qu'il adopte la démarche la plus droite pour viser au but : « au centre de sa vibration, le vecteur est le plus droit, sa rectitude lui fera atteindre exactement sa cible. [...] Un haïku est cette pointe » [Nous soulignons] ⁶³. Page 114, on peut trouver un écho de Maldiney, réunissant les deux courants contraires, pour qui « le classicisme est la corde la plus tendue du baroque » :

57 *Ibid.*, p. 31.

58 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, op. cit., p. 9.

59 *Ibid.*, p. 29.

60 *Ibid.*, p. 19.

61 *Ibid.*, p. 47-48.

62 *Ibid.*, p. 82.

63 *Ibid.*, p. 85-86.

Un regret semble s'attacher à la description, espoir de la voir revenir. *Sur la corde tendue du haïku*, il est le seul écart, la seule vibration.[Nous soulignons]

Le haïku a la pauvreté, le dénuement de l'enfance :

[...] Une simple pensée mise à nu est aussi ce par quoi [l'homme] se tient dans l'enfance, comme un haïku fait s'appauvrir le langage, sans renvoi, tout développement bloqué et ramené à l'événement signifié ⁶⁴.

Il est l'art du peu par excellence, en accord avec l'incipit du livre :

...l'instant du haïku ne se vénère pas, il est tel faible appel, et sa brillance est la brillance du terne sur le passage du transitoire ⁶⁵.

À propos du haïku on retrouve une différence entre « insinuation » et « suggestion », développée dans le texte postérieur du *Désert et l'Enfance* (1988). L'insinuation, beaucoup plus fine, n'est pas la suggestion, connotée négativement pour sa brutalité :

Insinuer implique une idée qui n'est pas de suggestion. Rien n'y est fait de contrastes violents. On ne veut pas mener l'autre vers ce à quoi il ne pensait pas. On ne veut pas faire voir des choses qui n'étaient pas vues. Elle signifie faire entrer doucement quelque chose dans l'âme, avec ménagements, précautions et détours ⁶⁶.

Il ne saurait donc y avoir de suggestion concernant le haïku :

Les haïku, s'avançant d'abord en lame sur la page où ils s'inscrivent, petites incisions de peu de poids, semblent animés du mouvement de la suggestion. Mais le renvoi de la suggestion chute aussitôt né, cependant sans aucune retombée alors ⁶⁷.

Comme pour la musique, le silence est fondateur du poème japonais :

Les mots du haïku sont orphelins de leur sens, ils ne renvoient à rien, mais subsistent comme des pierres au milieu de la neige ⁶⁸.

Enfin la peinture de Morandi a une dimension archéologique, avec un mot aimé de Klébaner, « natif » (il le reprendra page 49 du *Désert*

64 *Ibid.*, p. 84.

65 *Ibid.*, p. 101.

66 Daniel KLÉBANER, *Le Désert et l'Enfance*, op. cit., p. 31.

67 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, op. cit., p. 94.

68 *Ibid.*, p. 109.

et l'Enfance⁶⁹). Dans une perspective heideggerienne à laquelle entraîne la référence à la cruche, on pourrait dire que les natures mortes de Morandi, ou pour reprendre la terminologie heureuse d'Hollan, les « vies silencieuses », sont au plus près de l'être lorsqu'elles rejoignent le pays natal :

Auprès de la fenêtre claire se dégage une simplicité très ancienne. Exhumée, mise brutalement au jour comme vestige exposé ; affleurant sous l'accumulation de la substance du jour, comme rudiment natif⁷⁰.

On retrouve également l'importance du silence chez Morandi, silence des choses comme on parle du silence du « tairir » :

Le laconisme est le parler peu, obstiné à retenir une couche de silence sous la surface de la parole.

Il existe de même un laconisme du réel...⁷¹

Tout en demeurant dans « l'art du peu », Klébaner par son choix de l'objet cruche, indépendamment de la probable filiation heideggerienne, demeure marqué par l'eau baroque, à laquelle il fait référence en citant Bernard Palissy et ses *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines*⁷². De même, l'écrivain file la métaphore liquide pour dire la résistance au temps des objets de Morandi et de sa propre parole :

En retrait de leur usage, de leur destination directe, ils réapparaissent sous le jour, comme dans la rivière de la parole, des cailloux tenaces de mots et de tournures qui n'ont plus cours entravent le cours régulier de la langue, brisent son élan, sa résonance, la forçant à buter et dégageant alors, comme cailloux hors de rivière à la fois sont roulés et affleurent au jour, une clarté singulière⁷³.

De façon analogue enfin, la peinture de Morandi ignore la notion de « centre », au sens que Mircea Eliade donnait à ce mot⁷⁴, fondateur du lieu ; elle est dans la marge, « lieu hors du lieu » :

Le lieu ici n'est pas un centre où donnerait la lumière, mais l'éclaircie réside en marge. [...]

69 « Ici dans ce désert natif (comme on dit "l'or natif")... ».

70 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, op. cit., p. 126. Et encore page 127 : « ... rigueur et dénuement, énergie native dans le terne abandon ».

71 *Ibid.*, p. 131.

72 *Ibid.*, p. 132.

73 *Ibid.*, p. 141.

74 Mircea ELIADE, cité par KLÉBANER dans *Poétique de la dérive*, op. cit., p. 123.

Ce lieu hors du lieu est celui où l'homme volontiers revient se loger, trouver sa paix...⁷⁵

La notion de lieu est très importante chez Klébaner, et se retrouve pages 156, 157, 158, 159, 162, venant clore la réflexion sur Morandi – la couronnant.

Cependant l'efficacité de la peinture de Morandi est héritée de la justesse de la langue des Anciens, conception classique donc :

La langue des Anciens était faite d'efficacité, de hardiesse, désignant l'objet d'un seul trait, ne se perdant jamais dans les détails.

Ce n'était pas l'ébauche ou l'esquisse [contrairement à ce qui a pu être dit de la peinture baroque : voir *supra*], mais être dit consistait à être posé avec rude affairement de la langue qui va droit au caractère, ne dit que cela même, et ne s'encombre pas.

Nature morte, pas de phrase, avènement avec l'objet du langage droit d'un seul mot juste...⁷⁶

Nous avons dit que Klébaner parlait d'« art du peu » plutôt que de classicisme ; et pourtant c'est bien à cette notion qu'il se réfère dans le *Tombeau de Nicolas Poussin*, paru en 1994 chez Maeght. Le Quatrième de couverture présente la « suite de méditations qui, cherchant à mieux comprendre ce qu'est le classicisme en son fond, montrent que cette peinture, ordonnée suivant le jugement et la raison, l'est par tumulte assourdi, terreur apaisée ; véhémence pour la plénitude, emportement dans la contemplation. Mais aussi par douceur allusive, suavité mêlée de destin ; par conciliation impassible et calme insinuation ».

Les notions d'« ordre », de « jugement » et de « raison » sont attendues, concernant le classicisme. La « douceur allusive » et la « calme insinuation » reprennent des analyses développées dans *L'Art du peu* et *Le Désert et l'Enfance*⁷⁷. Par contre plus étonnants sont les termes de « tumulte » et de « véhémence », qui renvoient à une dimension auditive, alors qu'il s'agit d'un tableau, et donc de la vue. Or plus loin dans son livre Klébaner définira le classicisme comme « retentir », « son qui redouble son éclat ; non pas qu'il ait lieu deux fois, mais il est de l'essence de sa manifestation de se donner une

75 Daniel KLÉBANER, *L'Art du peu*, op. cit., p. 154.

76 *Ibid.*, p. 142.

77 Voir *supra*.

seconde fois, se donnant ⁷⁸ ». Il s'explique d'ailleurs un peu plus loin sur son refus d'user de la terminologie de la vue pour parler du classicisme :

Il est communément admis que la vue est le sens classique par excellence. Tenter de ce fait une compréhension du classicisme à l'aide de la métaphore visuelle serait s'aveugler sur lui, en superposant la vue sur de la vue ⁷⁹.

C'est donc en recourant à un registre auditif qu'il tâchera de définir le classicisme, alors même qu'il médite sur un peintre. Ainsi du caractère éternel de cet art :

La pérennité qui nous semble être celle des œuvres classiques ne réside pas en ce lieu commun que le temps ne peut rien contre elles, mais en ce qu'elles ont cette absence à soi, ou encore cette différence où, pour entendre, il faut assourdir l'assourdissement du dehors ⁸⁰.

Comme l'indique le titre d'une section de l'étude de Klébaner, pour Poussin il s'agit de « peindre une figure dans la clarté de certitude de la voix humaine ⁸¹ ». Selon le critique encore « l'éloquence muette » est le propre de « la peinture classique qui « n'est pas une éloquence simplement tue. Son taisir est terreur qui vient comme on entend dans le visible de la peinture le frappement de son mur de mutité ». Mais « si à l'éloquence muette il manque la parole, cela n'est pas un manque ; ou alors la peinture serait par défaut [...]. Le contemplateur du tableau assiste à la révélation de ce que ne disait pas l'éloquence non muette : le heurt de ses gestes à l'encontre de l'air ; le monumental dans l'aérien ; la taille à grands traits dans l'ailé de la gestuelle et du verbe ⁸² ».

Poussin met en scène la parole, la donne à voir. Chose plus attendue pour un classique, il obéit à la *dispositio* qui allie *furia*, dans « Le massacre des Innocents », et faculté de bâtir, dans le « champ clos de la peinture », alors que le baroque déconstruit, dans une logique de l'informe :

78 Daniel KLÉBANER, *Tombeau de Nicolas Poussin*, op. cit., p. 8.

79 *Ibid.*, p. 9.

80 *Ibid.*, p. 10.

81 *Ibid.*, p. 21.

82 *Ibid.*, p. 13.

Ainsi la *furia* élabore. Telle est la force constitutive de l'éloquence muette de la peinture : en tant que telle, sa dynamique bâtit et fait en sorte qu'une forme tienne ⁸³.

Théorisant sur Poussin, Klébaner n'oublie pas le baroque, et c'est d'abord à D'Aubigné qu'il fait référence, l'auteur des *Tragiques* lui faisant penser au peintre classique :

« Aians remplis les vignes et les ardoizières de leur infanterie ». Pourquoi cette phrase de d'Aubigné, dans son *Histoire universelle*, me parle-t-elle de la peinture de Poussin, si ce n'est parce que cette peinture ne parle par allégorie qu'en tant que par pressentiment ; par ombre émanée ⁸⁴ ?

Selon la critique, qui s'attache plus particulièrement au terme d'« ardoizières », « la phrase de D'Aubigné fonctionne comme une allégorie de la peinture de Poussin ⁸⁵ ».

« À partir d'un tableau du Primatice », « Ulysse et Pénélope ⁸⁶ », il oppose également le classicisme au maniérisme, tout en ondoieusement (« le corps visible est une scène sur le mode de l'ondoiement dont on croit savoir, par le secret qu'il manifeste, ce qu'il dissimule alors qu'il le montre ») :

Les figures de la peinture classique sont bien plus stables. L'insistance est obtenue chez Poussin par le monumental, selon lequel les figures semblent se présenter de face. L'histoire que raconte le tableau se déroule dans le présent qui a la force d'un futur ⁸⁷.

Klébaner compare en outre les visages de Poussin à ceux de Piero della Francesca, « visages simples et sommaires » parce que sur la fin de sa vie, le peintre classique s'intéressait essentiellement au « modelé de l'ensemble du corps, si bien que le visage n'est plus qu'une tête avec une face, participant de ce modelé » ; les visages de Piero, eux, sont « calmes et sculpturaux ⁸⁸ ». Comme dans *Le Désert et l'Enfance*, l'écrivain établit de plus une analogie avec Ingres. « Ce dernier d'une part, semble revenir à l'esprit de Piero par la douceur, la faiblesse de ses visages. De l'autre, il nous aide à comprendre dans sa différence d'avec Piero, celle aussi qui le sépare de Poussin. À savoir

83 *Ibid.*, p. 11.

84 *Ibid.*, p. 27.

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*, p. 31.

87 *Ibid.*, p. 32.

88 *Ibid.*, p. 33.

cette douceur, cette faiblesse des visages d'Ingres, qui n'est pas la rentrée dans le secret ou la face qui à la fois se grave et s'estompe sous le sceau de Mnémosyne et de la fable [...]. Face qui exprime à la fois la droiture de l'Antique et la nostalgie, la visée d'un Antique à jamais perdu⁸⁹ ».

Dans une section intitulée « L'ornement est une ruse⁹⁰ », Klébaner nous montre que le classicisme n'ignorait pas l'ornement, et même, que « les ornements dans le classicisme sont capitaux », venant « en tête, en figures de proue. Ils sont l'exemple même du passage vers ce qui est dit, l'indication et le milieu ambiant de la fable. La complaisance y est heureuse. Elle est arcadienne. Et non plus curieuse, comme on le voit chez les grotesques⁹¹ ». De plus, de façon analogue, à propos des images du classicisme, le critique nous parle des « boucles du fleuve Méandre », avec le très bel adjectif d'« involutées⁹² ». Enfin, pages 68-69, il cite Chassignet et ses sonnets (*Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*) qu'il évoquait déjà dans *Le Désert et l'Enfance* (1988), le qualifiant de pré-classique, et non de baroque.

Toutefois Klébaner ne manque pas d'audace dans ses rapprochements, puisqu'à propos d'« Orion aveugle » il évoque un très beau tableau de Dubuffet intitulé « La porte au chiendent⁹³ ». La masse de la porte rappelle celle d'Orion, et le chiendent fait penser aux étoiles du ciel.

Art du peu plutôt que classicisme, dérive plutôt que baroque, il faut en revenir aux concepts forgés par Klébaner pour appréhender l'art. L'écrivain parle essentiellement de tableaux et d'architecture, et non de textes : c'est donc en esthéticien qu'il se présente, surtout dans ses derniers ouvrages sur Soutine, Arp, Héliou. Pour être complet il faudrait examiner ces essais, mais le temps nous manque, et donc nous nous sommes bornée aux livres directement liés à la dialectique du peu et de l'abondance.

Christine Dupouy
Université Paul Verlaine-Metz

89 *Ibid.*, p. 35.

90 *Ibid.*, p. 43.

91 *Ibid.*, p. 44.

92 *Ibid.*, p. 51.

93 *Ibid.*, p. 78-80.

Le fragment, histoire d'une exigence

Depuis l'injonction formulée par J.-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe qui recommandaient alors « ne parle pas, n'écris pas du fragment ou si peu ¹ », c'est une véritable pléthore bibliographique qui devait peu à peu s'emparer de la question du fragment, en France et hors de France, fondant dans un tout inédit et longtemps volontiers mimétique, la critique et les œuvres. Était ainsi levé l'interdit qui, inspiré de la prescription du romantisme d'Iéna selon laquelle le fragment ne pouvait être critiqué que par le fragment, avait contribué à placer ce dernier dans une sorte de distance inviolable.

En effet, dans le sillage des pensées post-structuralistes de la déconstruction, de Jacques Derrida notamment, mais aussi des travaux tels que ceux de B. Mandelbrot sur *Les Objets fractals* ² le fragment allait faire l'objet d'une rare faveur. Ce fut comme si nous étions rendues tout à la fois la hauteur sibylline d'Héraclite l'Obscur, penseur inaugural et Grand Astreignant, l'humilité biblique qui, dans la traduction allemande du Nouveau Testament, dit, dans une double perspective eucharistique et eschatologique, la finitude de la condition humaine et la Grande Promesse à coups de miettes, morceaux et autres fragments, l'angoissante intermittence du Dieu caché des *Pensées* de Pascal et « l'immense désassurance surgissant du deuil de la totalité ³ », mais aussi la folie d'Hölderlin et « les deux paroles » de

1 « Sprich nicht, schreibe nicht vom Fragment. Oder doch wenigstens », dans l'article « Noli me frangere » dans L. DÄLLENBACH und Ch. HART NIBBRIG (dir.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, p. 66.

2 Paris, Flammarion, 1989.

3 Ralph HEYNDELS, *La Pensée fragmentée*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, p. 112.

Nietzsche décryptées par Blanchot ⁴, dans un riche dialogue entre philosophie allemande et critique française.

Ce fut encore, au détour de quelques menus haïkus japonais, la révélation de l'inaccessible légèreté d'une forme à la sensualité fine et de la matité d'un sens où rien ne pèse ni ne pose, tel qu'il allait séduire un R. Barthes ou inspirer toute une lignée d'hommes « aux sandales de paille », pour reprendre la belle formule de Pierre-Albert Jourdan ⁵, ceux de la famille de Joubert, de Roger Munier, ou de Jean Pénard. Il y aura aussi la prégnance noueuse et essentielle du fragment-sarment qui, pour D. Klébaner, rime, on le sait, avec rudiment. F. Cariès s'émerveillera, pour sa part, de « ces bâtons flottant sur les eaux noires, finis mais beaux ⁶ ». On pourrait ainsi multiplier les exemples, comme si l'heure avait enfin sonné de ce que Henry Miller avait nommé, dans *Printemps Noir*, « la grande fragmentation de la maturité ⁷ », celle des individus comme des sociétés.

Ce nouvel engouement renvoie sans doute, en partie, à un effet de mode, mais aussi et surtout à une nouvelle permissivité esthétique. D'autre part, le fragment s'est érigé peu à peu en valeur-refuge en même temps que montait la hantise de ce que Julia Kristeva a nommé « la fondation perdue ⁸ », sur fond des trois crises majeures de la modernité, crise de la totalité, crise de l'œuvre et enfin crise de la généricité, qui allait consacrer le fragment comme une alternative plausible à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à l'imposer comme forme de leur dépassement, Genre par excellence, genre de l'absence de Genre, matrice même du Genre.

Ce grand désir de bribes et de fumées peut sembler aujourd'hui quelque peu retombé, mais il n'est guère contestable que le fragment continue d'exercer sa force chantante, posant et formulant des questions qui, pour longtemps sans doute, seront encore les nôtres.

La perspective adoptée pour cette étude est plutôt historique, s'appuyant essentiellement, mais non exclusivement, sur les domaines allemand et français : allemand, parce que sans le paradigme et la projection du premier romantisme allemand, il n'y aurait jamais eu de

4 Cf. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

5 Cf. *Les Sandales de paille*, Paris, Mercure de France, 1987.

6 Cf. l'article « Osiris ou du fragment », *Le Monde*, 25 juillet 1980.

7 Paris, Gallimard, 1946, coll. « Folio », 1985, p. 24.

8 Cf. *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Biblio Essais, 1996, p. 19.

question du fragment, français, parce qu'il offre la tradition moraliste de référence et que, en dépit des différences de degré et d'un certain décalage historique, nombreux ont été les écrivains et les artistes à pratiquer, mais aussi à théoriser le fragment. Cependant, si cette communication s'intitule, non pas *Histoire du fragment*, mais *Le fragment, histoire d'une exigence*, c'est parce que ce titre se veut le reflet d'un certain nombre de difficultés inhérentes à la question même du fragment :

- tout d'abord, cette formulation permet de tempérer, aussitôt qu'annoncée, la visée historique, puisqu'une approche strictement chronologique est aussi intenable qu'une saisie thématique, le sens du fragment ne s'inscrivant pas dans des « morceaux de contenu », mais dans la fragmentation elle-même et un certain agencement du Logos classique. Tout peut être d'ailleurs matière à fragments, la notation de type diariste, la réflexion morale, esthétique, métaphysique, ou les amorces de récits et anecdotes, et autres « histoires brisées » à la manière de Valéry. Parler d'exigence, c'est donc prendre en compte, et d'entrée de jeu, la nature particulière d'une forme qui vaut davantage par son intention et le geste qui la soutient que par son contenu. La fragmentation comme démarche l'emporte, en effet, de très loin sur le fragment comme produit ou résultat, tant il est vrai que, dans les recueils de fragments, les diamants ne vont jamais sans beaucoup de scories ;
- parler d'exigence permet également de tenir à distance la tentation de considérer le fragment comme un « genre » au sens des poétiques classiques, ce qu'il n'a jamais été ;
- enfin, il pourrait même y avoir quelque abus à parler d'histoire à propos d'une forme écartelée entre les temporalités également infigurables de l'utopie et de la nostalgie, le fragment ne pouvant se tenir que dans les parages d'une totalité absente, soit définitivement perdue, soit indéfiniment différée.

En effet, le fragment renvoie à la fois à de l'immémorial et de l'inassignable historique, géographique ou esthétique. Pourtant, il y a bien une sorte de périodicité du fragment, avec des pics, des acmé, et d'authentiques âges d'or, en vertu de logiques parfois radicalement opposées. Mais, ce qui importe sans doute, c'est le fait que ce que j'ai

appelé ailleurs « une poétique du pauvre et du délié⁹ » se veuille l'expression récurrente d'une volonté et le témoignage réitéré de la pérennité d'un geste, qui scelle à la fois l'intemporalité d'une forme sans feu ni lieu qui, comme le soulignait Cioran, ne peut pas mourir puisqu'elle n'a jamais vraiment vécu, et l'irréductibilité toujours actuelle, parce que foncièrement inactuelle, d'une conduite de bout en bout anatreptique et par là-même nécessaire. L'on serait alors bien près d'avoir trouvé dans cette récurrence et cette efficacité le principe de ce qui pourrait être, à la fois et paradoxalement, une sorte de « classicisme » du fragment et de monumentalité de la petite forme.

I. L'immémorial et l'inassignable

Le fragment semble avoir existé de tout temps. Il se trouve partout et de toute éternité. Il est fréquent dans la sculpture, la peinture et la littérature, mais aussi en musique. Ainsi, la violente polémique suscitée par le *Sacre du printemps* de Stravinsky, lors de sa première exécution en concert à Berlin, en 1924, prit pour argument ce que certains fustigèrent comme son kitsch de musique de cinéma, sa pauvreté d'imagination, mais aussi et surtout son caractère de pot-pourri et la maladresse de ses enchaînements, ce que Adorno nommera « le flirt esthétique avec la barbarie » en ce qu'il implique du discontinu et du bigarré, donc du fragmentaire, « en suspendant rageusement ce qui dans la musique s'appelait culture¹⁰ ».

En effet, étymologiquement, le fragment ne signifie rien d'autre que la brisure, le défaut, la perte et la désintégration violente d'une totalité : *Bruchstück* en allemand, *Fragment* ayant été consacré tardivement par F. Schlegel, désireux d'éviter à la fois *Bruchstück* et aphorisme, mais aussi en grec *klasma* ou *apospasma*. Une œuvre d'art, un texte nous sont parvenus de façon lacunaire, leur facture est restée inachevée ou bien nous ne les connaissons que par bribes, prélève-

9 Dans mon ouvrage *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, P.U.F, coll. « écriture », 1997, p. 99.

10 Th. W. ADORNO, « Stravinsky et la restauration » dans *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, « Tel », 1962, p. 149. Voir également Gerhard WILD, "Der Stil des Kaputen. Fragment und Zitat in der Musik der Jahrhundertswende" dans *Über das Fragment - Du fragment*, tome IV des colloques des universités d'Orléans et de Siegen, édité par Arlette CAMION, Wolfgang DROST, Géraldine LEROY et Volker ROLOFF, Heidelberg, Winter, 1999.

ments ou citations. Le destin du fragment est alors de fonctionner par métonymie, de la partie vers le tout, révélant du même coup sa nature atopique.

Le fragment est, en effet, particulièrement difficile à définir et c'est même, en détournant une formule de Valéry, un élément important de sa définition que cette propriété d'être difficile à définir, toute tentative de caractérisation, mais aussi d'homologation, se heurtant d'emblée à une série d'obstacles. La première difficulté est d'ordre *structural* et vient de la disparité des modes de fragmentation, qui interdit que l'on mette toutes les fragmentations sur le même plan théorique : rien de commun, en effet, entre, d'une part, les fragmentations involontaires ou secondaires, relevant de la perte, des hasards de la transmission ou de la mort de l'auteur et les fragmentations volontaires, ou primaires, d'autre part, seules pertinentes dans notre optique, lorsque le bref, le discontinu ou l'inachevé, s'intégrant dans un véritable protocole fragmentaire, font l'objet de la préférence, voire de l'aberration de l'artiste, et relèvent donc de son entière responsabilité. Il arrive cependant que, dans le premier cas, le fragment involontaire fonctionne déjà de manière productive en libérant l'œuvre de l'apparence et en dégagant le contenu de vérité d'une entreprise pourtant prévue à l'origine pour être systématique : ainsi, la *Théorie esthétique* d'Adorno qui est restée à l'état de *torso*, telle que les éditeurs la découvrirent en 1969, condamnée par la force à demeurer *paralipomena*, trouve de manière inattendue la forme même de son esprit, comme expression de la critique du systématique et du clos et éloge de toutes les pulsions anti-systématiques, telles qu'elles se manifestent par excellence, dans la forme mixte et mal-aimée de l'essai. Mais rien à voir, si ce n'est par ce type de coïncidence miraculeuse entre, d'une part, l'interruption du *Triomphe de la vie*, de Shelley au vers 56 en raison de la mort du poète ou les fragments de Michel-Ange, bloqué, comme certains historiens de l'art ont voulu le montrer, par une sorte de dysfonctionnement du rapport mimétique, né du doute néo-platonicien sur la possibilité d'incarner correctement l'Idée ou l'image intérieure déjà prête dans l'esprit de l'artiste et, d'autre part, les œuvres qui sont restées volontairement en chantier alors qu'elles étaient achevables, en dépit de toutes les réserves que l'on a pu formuler quant à l'idée même d'un choix de la forme, dont tant d'artistes nous ont dit que c'est plutôt elle qui les avait choisis.

Nous irons cependant jusqu'à dire que le choix du bref, mais surtout du discontinu est plus lourd de conséquences que n'importe quel autre choix « générique » classique.

Le second obstacle est de nature *terminologique*, puisque caractériser le fragment, c'est affronter un véritable patchwork de désignations plus ou moins synonymes, le débat s'étant articulé essentiellement autour de la délimitation fragment-aphorisme en fonction de l'opposition de l'ouvert et du fermé. Fréquemment, c'est aussi devoir franchir l'obstacle d'un titre « seuil » à la référentialité problématique, en raison d'une tendance plutôt maniériste et très répandue à la métaphorisation des intitulés, depuis les *grains de pollen* de Novalis jusqu'aux *greguerias* de R. Gomez de la Serna, les *feuilles tombées* de Rozanov ou les *Rhumbs* de Valéry.

Quant aux diverses tentatives de classification *générique* sur la base de critères *morphologiques* toujours relatifs tels que la brièveté (ainsi, la dimension des fragments étant à géométrie variable, le fragment est-il forcément et toujours une forme brève? Qu'est-ce que la brièveté elle-même au regard des poétiques classiques? Ne vaudrait-il pas mieux parler alors d'absence de nécessité de longueur?), elles ont été d'un intérêt limité et d'une pertinence sans cesse amoindrie par la caducité grandissante de la problématique des genres. Mais, dans la mesure où aucune forme d'écriture n'échappe sans doute totalement au marquage générique, le fragment romantique allemand pourrait être considéré comme une sorte d'aphorisme expansé, sans accentuation stylistique particulière.

Enfin, le fragment, aisément associé à l'idée de non-Œuvre ou d'œuvre infâme car défigurée, semble voué au déficit identitaire et à la minorité esthétique et sémantique, comme le furent en leur temps la nature morte ou le collage, « pagure de la modernité ¹¹ » ou encore la photographie, dont même un Cartier-Bresson a pu dire que, d'une certaine manière, c'est un « tout petit métier ». Relégué sur la face sombre du mixte et de l'impur, il déclenche l'horreur de l'hybride et pulvérise du même coup le reflet de l'artiste. L'œuvre de fragments tombe alors du côté du simple ouvrage, non plus perfection mais confection hâtive et désordonnée, frôlant, comme la lettre ou le journal, l'inquiétante étrangeté du hors-littérature, sans parler du

11 H. BEIJAR, « Le collage ou le pagure de la modernité », *Cahiers du XX^e siècle*, 5, 1975.

soupçon de non-sens, qui pèse sur toute pensée « échevelée ¹² » donnée en bribes, « science triste » pour Adorno ¹³, car hors système et donc hors complétude. Inassignable enfin, le fragment l'est de par sa réception toujours mitigée, entre dénigrement et apologie, dans un débat sans fin sur la créativité et l'impuissance, la beauté et la laideur, l'inanité et l'exemplarité, d'où il ressort que l'on aurait affaire à une littérature de « tabatières, bibelots, culs-de-lampes et anecdotes réservées à un monde fini et consacrés à leur seul auteur ¹⁴ », travail de rongeur, d'oublioux ou d'asthmatique, gribouillage informe pour les temps en sous-œuvre. Le fragment n'aurait donc pas d'autre horizon historique que la temporalité morne et répétitive de l'inabouti, le sans-âge et le hors-d'âge de l'accident et de la déception.

Et pourtant, « nous aimons ce qui est tout cassé... Quelle saveur de jardin, de havre et d'aube quand je tombe à vos pieds, colonnes sans têtes, thermes troués, antiques écoles ! C'est pourquoi Alcée le brisé, Sapho la délavée et Pascal le déchiré seront toujours nos clients ¹⁵ ». Se dévoile alors une formidable généalogie, où s'écrit l'épopée incongrue et contradictoire d'une forme ambitieuse et modeste à la fois, en même temps que l'aventure inédite de ces athlètes paradoxaux que sont les auteurs de fragments, ces hommes « vêtus d'incomplétude » dont parla si bien P.-A. Jourdan ¹⁶. Il était donc une fois le fragment...

II. Les âges d'or du fragment

La « parole en archipel », pour reprendre l'image de René Char, a connu des périodes de radicalisation, des poussées de fièvre, de brusques emballements, succédant à des temps de latence et de semi-clandestinité. L'on retiendra trois moments d'incandescence du fragment lorsque, pour des raisons diverses et parfois comme opposées, le

12 En détournant le titre de Stanislav J. LÈC, *Pensées échevelées*, trad. du polonais, éd. Aldine, 1988.

13 « Traurige Wissenschaft », dans *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 7.

14 F. CARIÈS, article déjà cité.

15 *Ibid.*

16 *Les Sandales de paille*, op. cit., p. 284.

Zeitgeist en a exacerbé et galvanisé l'exigence, et tout d'abord le XVII^e siècle français.

La généalogie du fragment va, on le sait, de l'imitation des vestiges de l'Antiquité et des esthétiques de la ruine jusqu'à l'invention du fragment, lorsque F. Schlegel, grand admirateur de Chamfort au point d'être nommé par son frère August Wilhelm, « Friedrich le Chamfortisant », prend possession des formes brèves de la prose de la tradition moraliste et procède à leur dépaysement. Cette dette aux moralistes français, P. Quignard s'en est fait à sa manière l'héritier, voulant reconnaître en La Bruyère le plus radical et le plus authentique des fragmentaires. Mais Nietzsche avait déjà dit son admiration pour « les grands Français », Chamfort certes, dont le rayonnement en Allemagne fut remarquable, mais aussi et surtout le Pascal des *Pensées*. En effet, l'impulsion donnée au XVII^e siècle vers une autre rhétorique, en marge des « grands genres » nous fait passer, comme l'a souligné L. van Delft, du « traité à l'ère de la diversité et du fragment ¹⁷ ». D'autre part, le goût du désordre, l'adoption du style coupé, ainsi que la mise en œuvre d'un nouvel art de séduire le lecteur, préfigurent des aspects fondamentaux de la définition et de la réception de l'esthétique fragmentaire moderne.

Il n'est pas jusqu'aux éloges et aux critiques adressées au fragment qui ne reprennent ceux dont la maxime ou la pensée classique fit l'objet. En effet, si la discontinuité fut condamnée au nom de la cohérence logique, on la célébra aussi comme dialectique du multiple et miroir de l'infinie dissemblance qui caractérise aussi bien la pensée que la vie. Si nous regardons de l'autre côté des Pyrénées, l'*Oraculo Manual* de Baltasar Gracián qui se rattache à la tradition très vivante en Espagne des recueils d'aphorismes politiques, eux-mêmes issus du tacitisme, l'aphorisme commence à rendre là aussi un son nouveau, car peu à peu paré des nuances les plus fines.

Mais c'est sans doute le tournant qui se produisit en Allemagne dans le dernier quart du XVIII^e siècle qui nous met le plus directement sur la voie du fragment moderne. L'aphorisme, jusqu'alors très marginal, sembla brusquement le concept-cadre capable de regrouper toutes les formes de la tradition moraliste française (maxime, sentence, réflexion, pensée), et de rendre compte de nouvelles réalités psychologiques, sociales et esthétiques que les moules figés hérités du

17 *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 236.

passé ne paraissaient plus capables d'exprimer. Ainsi, l'année 1793, particulièrement riche en recueils d'aphorismes, voyant également deux nouvelles éditions des *Maximes* de La Rochefoucauld et la première adaptation, par Joachim Bode, des *Essais* de Montaigne à Berlin, de 1793 à 1797. Goethe avouait, de son côté, « apprécier les formulations brèves de toutes sortes, en particulier lorsqu'elles l'amènent à faire fi de la contradiction et à rétablir l'harmonie » (*W. Meister*, I, 6). Il devait d'ailleurs manifester de la bienveillance à l'égard des fragments des jeunes romantiques qu'il défendit contre l'ironie de Schiller, qui se moquait volontiers de leur impertinence et de leur fatuité. Bien qu'il se soit contenté de nommer ses notations maximes ou réflexions, l'on constate dans les œuvres du maître de Weimar la présence d'un véritable arsenal de formes brèves. Il faudrait bien sûr citer encore Lichtenberg, si longtemps méconnu et injustement boudé par la critique ou Jean-Paul, source inépuisable d'intitulés aussi spirituels que suggestifs.

Ainsi, lorsque, dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle à Iéna, le célébrisime fragment s'inscrit au firmament du premier romantisme allemand¹⁸, forme emblématique et passion paradoxale, car symétrique et contemporaine de cette autre passion romantique que fut l'absolu et la totalité, il n'est pas le fait d'une sorte de génération spontanée, ni le météore étincelant surgi de la seule et confondante volonté d'originalité de F. Schlegel. Il s'écrit au carrefour de plusieurs traditions, héraclitéenne, biblique et moraliste et ne fait vraiment sens que dans le contexte particulier de cette fin du XVIII^e siècle, qui voit la naissance de l'aphorisme allemand moderne, que l'on dira « transcendantal », non pas par référence à une quelconque visée métaphysique, mais parce que de plus en plus esthétisé et donc démarqué de ses origines scientifiques et morales. L'on sait par ailleurs que, avant d'élire le fragment, Schlegel avait eu la révélation des pouvoirs de la discontinuité dans les textes de Lessing, « ce Prométhée de la prose allemande » qui lui inspira un essai en 1797¹⁹, « ce génie universel, dont la philosophie d'essence fragmentaire, suscite surprise et admiration » et qui devrait être « pour le critique qui veut devenir un philosophe artiste ce que le Torso est au plasticien », anticipant ainsi sur

18 Je renvoie à mon article, « Fragment et premier romantisme allemand » dans *Romantismes européens et romantisme français*, Actes du colloque de Royaumont, (dir. Pierre Brunel), Montpellier, Espaces 34, 2000.

19 « Über Lessing », dans *Kritische und theoretische Schriften*, Reclam, 1978, p. 46-75.