

Jean-Pierre BERTRAND, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*

Paris, Éd. Le Seuil, coll. Poétique, 2015, 250 pages

Jacques-Philippe Saint-Gerand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11244>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.11244](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11244)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 463-465

ISBN : 9782814303256

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jacques-Philippe Saint-Gerand, « Jean-Pierre BERTRAND, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique* », *Questions de communication* [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11244>

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0



périphérie dévastée au sud de Johannesburg » (p. 278). Une pareille attitude critique envers les interventions humaines sur la nature australienne appartient au poète John Kinsella, mais cette fois-ci, il s'agit d'une littérature « post-humaine », d'un espace post-apocalyptique, où toute trace de la nature est muée en produit d'échange sur le marché capitaliste.

Le lecteur français saura apprécier d'autres analyses encore, consacrées à la littérature sous contraintes (« Contraintes plurilingues : la traduction comme combinatoire », pp. 161-186), ou bien une définition polémique du « francophone » – « le terme ne devrait plus se contenter de désigner les relations transnationales entre la France métropolitaine et ses anciennes colonies, mais les zones de contact linguistique du monde entier où le français, ou une variante de français, est en usage parmi d'autres langues » (p. 129). Or, Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman ont fait leur cette définition d'Emily Apter, dans l'ouvrage désormais bien connu qu'elles ont dirigé en 2010, *French Global. A New Approach to Literary History* (pour la version française : *French global. Une nouvelle perspective sur l'histoire*, trad. de l'américain, Paris, Classiques Garnier, 2014).

Zones de traduction s'offre à une lecture fragmentaire et plurielle, comme si sa forme rejoignait son propos : « Dessiner les grands axes d'une nouvelle littérature comparée fondée sur la traduction » (p. 337) à partir d'un texte profus, pluriel, foisonnant d'exemples de langages particuliers, mineurs, de langues marginales, de créations textuelles et visuelles pour la plupart récentes et hybrides. Toutefois, à trop insister sur les preuves du transnationalisme littéraire, sur les présences langagières diasporiques, sur l'expérience de l'exil comme mise au banc d'essai d'un humanisme tous azimuts, Emily Apter écrit un livre hétéroclite. Quoique revenant toujours aux mêmes sources d'inspiration – Walter Benjamin, Leo Spitzer, Edward Said –, Emily Apter se contente d'esquisser des interprétations qu'on voudrait souvent prolongées, approfondies. Elle puise à un essaim d'auteurs notions et syntagmes, sertis dans des parcours argumentatifs qui s'enchaînent à la faveur d'un même ethos, celui d'une tour de Babel heureuse quoique prisonnière de ses propres paradoxes : c'est un livre-projet, un livre-manifeste pour l'indissolubilité entre théorie et traduction.

Alexandru Matei

Cerefreea, université Ovidius Constanta, RO-021 187
amatei25@yahoo.com

Jean-Pierre BERTRAND, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*

Paris, Éd. Le Seuil, coll. Poétique, 2015, 250 pages

Depuis deux décennies, le verbe *inventer* et son substantif dérivé, marqueur d'action, *invention*, ont été l'objet d'une recrudescence d'emploi dans le domaine des études d'histoire littéraire. Le livre de Jean-Pierre Bertrand ne fait pas exception à ce regain d'intérêt que portent les chercheurs à l'émergence d'idées, de représentations, de formes littéraires. En effet, comme le précise le *Trésor de la Langue française*, « trouver par la force de l'imagination créatrice et réaliser le premier quelque chose de nouveau », puis, par extension, « façonner; forger; imaginer; concevoir », voilà qui permet à l'historien de rendre compte des mouvements de la pensée des Belles Lettres puis de la Littérature dans le flux incessant de l'évolution des sociétés, de leurs besoins culturels et de leurs mentalités. En mettant l'accent sur le processus d'invention, l'historien est à même d'embrasser un vaste champ de recherche et d'en proposer une synthèse qui confère à la littérature son statut de produit historique idéal-type comme le revendiquait jadis Max Weber. À cet égard, le XIX^e siècle, au sens le plus large du terme (Maurice Agulhon avait l'habitude de dire que le XIX^e siècle se terminait aux alentours de 1964 ! Date de l'avancée au début septembre de la reprise des enseignements scolaires dans le primaire et le secondaire), est un laboratoire d'expérimentation exceptionnel, et c'est bien ce que l'auteur veut ici nous faire entendre.

Organisé en deux parties, « Inventer » (pp. 15-102) et « Inventer la littérature » (pp. 103-241), son ouvrage donne à lire tout d'abord une exploration *épistémocritique*, pour reprendre les termes de l'auteur, de la notion d'*invention* au regard des notions esthétiques connexes d'*imitation* et d'*imagination*, puis il propose une étude approfondie de ce que les courants littéraires du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e ont été amenés à définir et proclamer comme *invention*, par contraste avec les cadres rigides des différents genres littéraires classiques. Car, c'est une évidence, s'il y a invention, c'est par référence aux formes génériques classiques instituées par le goût et les instances régulatrices telles que l'Académie française, les académies provinciales, les collèges et universités : « Ce que l'on invente en littérature, ce sont des formes, et uniquement des formes » (p. 97). D'où cette forte conclusion synthétique de la première partie : « L'invention littéraire (qui ne tient en rien de la découverte) se pense et se pratique certes historiquement, mais son discours fait fond de situations de crise dans lesquelles se renégocient des valeurs

(l'originalité, le progrès) en jeu et en lutte (les querelles) que portent symboliquement les formes et les techniques inventées » (p. 99). En quelque sorte, nous avons là l'exorde conceptuel et théorique sur lequel Jean-Pierre Bertrand développe ensuite son analyse de cas pratiques. Et c'est évidemment ici que les choses deviennent plus intéressantes et démonstratives.

L'auteur, reprenant le schéma évolutif et explicatif mis en place par Philippe Caron dans sa thèse de doctorat *Des « Belles-Lettres » à la « Littérature »*. Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760) (Louvain, Peeters, 1992), et ultérieurement approfondi par José-Luis Diaz dans « L'Autonomisation de la littérature (1760-1860) » (*Littérature*, 124, 2001, pp. 7-22), est en devoir d'examiner successivement le cas du poème en prose (pp. 131-155) du vers libre (pp. 157-182), du monologue intérieur (pp. 183-199), du calligramme et du poème-conversation (pp. 201-220) et enfin de l'écriture automatique (pp. 221-241). Le cas du poème en prose a déjà été étudié, par exemple dans le volume *Aux origines du poème en prose* (Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths, Robert Pickering, dir., Paris, H. Champion, 2003) et, si Jean-Pierre Bertrand a l'occasion de citer d'autres travaux de Nathalie Vincent-Munnia, on s'étonne cependant de ne pas trouver de référence à cet imposant et important volume dans la bibliographie qu'on a pris soin de caractériser « sélective ». Quoi qu'il en soit, l'auteur montre la collusion voulue par Charles Baudelaire entre le poème en prose et le vecteur de la presse, à des fins de régénération du poétique dans des formes d'expression qui, *a priori*, l'excluent : « Le poème et l'article de presse (et particulièrement le fait divers ou la chronique) ont en commun une capacité à sentir et à saisir la vie moderne dans ses moindres recoins, dans ses faits grandioses et ignobles, dans sa grande et ses très petites histoires, mais l'avantage du poète est de pouvoir l'exprimer » (p. 48). On pourrait ainsi, mais Jean-Pierre Bertrand ne le fait pas, caractériser les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon (mai-novembre 1906 dans *Le Matin*) comme le chant du cygne parodique de ce genre faisant allégeance à une « modernité monstrueuse » (p. 149). Une sorte de contre-texte du poème en prose.

En abordant la question du vers libre, Jean-Pierre Bertrand doit mettre en perspective les forces contraires de la tradition et de la modernité. Mais que l'on ne s'y trompe pas, s'il y a de l'opposition dans cette épithète de « contraires », cette opposition est d'abord à l'intérieur de chacun des éléments de ce couple antagoniste. Tradition classique, certes, en ce qu'elle a de plus normatif, mais renfermant déjà les germes de son affranchissement (Jean de La Fontaine, Wilhelm

Téning, Victor Hugo, etc.). Et Modernité tout autant qui, d'Arthur Rimbaud à Jules Laforgue, en passant par Marie Krzysinska, revendique l'assouplissement symbolique et d'ailleurs symboliste du vers syllabique, tandis que Gustave Kahn, plaisamment dénommé le *Denis Papin du vers libre* (p. 159) veut s'en faire son titre de gloire en tant qu'auteur des *Palais nomades* (1887, Paris, Tresses & Stock). À cet égard, Jean-Pierre Bertrand montre que les usurpations de cette nature, dans le domaine de la littérature et des sciences humaines notamment, sont monnaie courante, et que l'important est d'être celui qui formule en termes lapidaires et mémorables ce que d'autres, désormais considérés comme honnêtes précurseurs (p. 160), ont mis en pratique et en œuvre sans le formaliser. C'est ainsi qu'Édouard Dujardin, publiant en 1922 *Les Premiers poètes du vers libre* (Paris, Mercure de France), recueil à peine modifié de conférences prononcées en 1920 à la Sorbonne, conteste la priorité de Gustave Kahn au nom d'une distinction à respecter entre *invention* et *instauration* (p. 164 sqq.). La question de l'originalité – au sens premier du terme – du vers libre se déplace alors vers celle du rapport entre *évolution* et *révolution* (p. 170 sqq.). Les métaphores de l'*instrument*, du *clavier*, des *orgues* que l'on voit se développer dans les discours métapoétiques depuis la fin du XVIII^e siècle, et particulièrement à l'époque romantique (Alfred de Vigny en est un bon exemple, voir par exemple « Journal d'un Poète », 1836, in : Vigny A, de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1948, t. 2, p. 1045) sont reprises par des poètes tels que Jules Laforgue ou René Ghil pour exprimer leur manière de s'approprier le matériel de langue. Stéphane Mallarmé revendique pour chacun le droit de « se moduler à son gré » (p. 171), ce qui contrevient évidemment aux principes de la poétique d'un Théodore de Banville, et signe l'évidence d'une *crise* du vers (libre) dont Jacques Roubaud, très heureusement cité par Jean-Pierre Bertrand (p. 182), condense le débat en une formule aporétique éclatante : « Le vers libre n'est pas libre de n'être pas un vers » (*La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspéro, 1978).

Le chapitre 4 de l'ouvrage prend pour objet le monologue intérieur (pp. 183-200) et l'inscrit sous l'égide proleptique du nouveau roman. Pourquoi pas ? En effet, contrairement à ce qui s'est passé entre Charles Baudelaire et Aloysius Bertrand dans le cas du poème en prose, le premier promouvant à force le second, c'est bien James Joyce, « l'inventeur » du « *stream of consciousness* » qui a voulu *a posteriori* qu'Édouard Dujardin, avec *Les Lauriers sont coupés* (1887, Paris, Librairie de la Revue indépendante), soit reconnu comme tel. Déjà, en 1953, Clifford Douglas King, non cité par Jean-Pierre Bertrand, émettait quelques doutes

sur la paternité de cette invention, au regard du cadre symboliste à l'intérieur duquel elle prenait alors place (voir Édouard Dujardin, *inner monologue and the stream of consciousness*, Oxford, Blackwell, 1953). Et Jean-Pierre Bertrand de conclure que c'est la fécondité des auteurs qui se sont ultérieurement appropriés la technique expérimentale d'écriture imaginée par Édouard Dujardin qui a permis la reconnaissance d'un auteur dont les mérites sont malgré tout infiniment moindres (p. 199), même s'il ne voulait pas l'admettre, que ceux de James Joyce lui-même, William Faulkner, Virginia Woolf, Valéry Larbaud, Raymond Queneau, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute ou Albert Cohen...

Au chapitre suivant, Jean-Pierre Bertrand interroge la forme du calligramme et du poème-conversation (pp. 201-220) et note d'emblée que le langage, qui était au cœur de la poétique symboliste, est désacralisé au profit « du réel, du monde, de l'avenir, voire de la foi » (p. 202) par des auteurs désormais très soucieux d'être en prise avec les problèmes sociaux et politiques de leur temps, tel qu'un Guillaume Apollinaire nous le donne à lire à travers *Alcools* (Paris, Mercure de France, 1913), recueil salué, et *Calligrammes* (Paris, Gallimard, 1918), recueil honni dans lequel le poète « n'a rien inventé. Mais conduit toute innovation à l'absurde », comme l'affirme Georges-Armand Masson (cité par Jean-Pierre Bertrand, p. 208, note 4). Or, l'iconisation des mots et leur projection sur la page confère à l'écriture une nouvelle puissance sémiotique ; ne pas reconnaître cette dernière c'est vouloir récuser un « véritable projet esthétique » (p. 211) dont la nouvelle poétique de Guillaume Apollinaire donne la clé. Celle-ci permet en effet de penser autrement la littérature (p. 215), grâce à la mise en place d'un « plan de rénovation » du théâtre (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917, cité p. 216) dont l'objectif est de bannir toute ressemblance de l'art d'écrire avec le développement contemporain de la photographie exacte du réel, d'où la dénomination de « Surréalisme », au sens de dépassement. L'invention du mot, on le sait, bien qu'André Breton s'en saisisse, ne correspond pas à ce que ce dernier veut y mettre, mais l'auteur de *Nadja* (Paris, Nouvelle revue française, 1928) reconnaît la dette qu'il doit à Guillaume Apollinaire comme le signale le *Manifeste du Surréalisme* en 1924 (Paris, Éd. du Sagittaire, texte cité par Jean-Pierre Bertrand, pp. 215-16). Ce qui nous amène naturellement au cas de l'écriture automatique, qui constitue le sixième et dernier chapitre.

L'auteur insiste à juste titre sur la différence qu'il convient de faire entre « la découverte de l'automatisme, comme on a pu parler à propos de Freud de découverte de l'inconscient, et l'invention de l'écriture automatique, laquelle est un procédé, une technique spécifique (au

même titre d'ailleurs que le collage, le frottage et tant d'autres) » (p. 224). Par l'observation des carnets d'André Breton et Philippe Soupault, Jean-Pierre Bertrand souligne la nature expérimentale du procédé mis en œuvre entre les mois d'avril et juin 1919 et, au terme d'un ouvrage documenté et très clairement rédigé, synthétise sa conception de la résolution du problème de l'invention littéraire, qui se trouve de *facto* dans la réalisation ultime de ce type d'écriture « qui échappe au répertoire des formes nouvelles par le fait qu'elle est avant tout expérimentale » (p. 241).

La conclusion (pp. 243-248), dont l'intitulé est emprunté à Arthur Rimbaud : « Je suis un inventeur autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé » (*Illuminations*, « Vies », Paris, Mercure de France, 1924), met à juste titre l'accent sur la nécessité de distinguer entre l'inventivité en littérature et l'invention proprement dite. Ressaisissant tous les fils de sa démonstration, Jean-Pierre Bertrand note : « L'inventivité qui est partout et nulle part dans la production littéraire ne doit pas se confondre avec l'invention de formes et de techniques nouvelles. Celles-ci sont rares – une par mouvement, tout au plus ; celle-là est au cœur de la création littéraire telle qu'elle s'épanouit dans le cadre d'une certaine idée de la littérature, pour le meilleur et pour le pire. Le meilleur, lorsque le cadre même de cette littérature se voit tordu, remis en cause, brouillé... Le pire, lorsqu'il donne lieu à des œuvres qui se lisent dans le continuum de l'imitation. Entre les deux, des œuvres hybrides qui secouent timidement le carcan ou le redispent de façon plus ou moins originale » (p. 245). Conclusion à laquelle on ne peut que souscrire, remarquant au passage combien est habile et juste ici l'utilisation de la forme médio-passive « se confondre », qui laisse au lecteur la double possibilité d'entendre que, d'une part, l'inventivité en soi peut être confondue avec l'invention, et que, d'autre part, les acteurs de cette confusion potentielle demandent à être identifiés par le souci positiviste de l'histoire littéraire qui requiert de donner un nom aux « inventeurs » et d'identifier leur propriété : Aloysius Bertrand ou Charles Baudelaire, Jules Laforgue ou Gustave Kahn, Édouard Dujardin ou James Joyce?... , comme si l'essence de la littérature, retrouvant les fondements de son existence, ne transcendait pas l'individu au profit de l'être, laissant aux œuvres le soin de porter elles-mêmes leur sens à la face du monde. Une bibliographie sélective (pp. 249-250) complète ce volume dont le mérite essentiel, bien clairement exposé dans la section épistémologique, est moins de formuler d'intangibles résultats que de donner à penser.

Jacques-Philippe Saint-Gerand
CeReS, université de Limoges, F-87000
jacques-philippe.saint-gerand@unilim.fr