

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PO/ÉTHIQUE ET COHÉRENCE SENSIBLE DE LA PENSÉE ANALOGIQUE CHEZ

ANNIE LE BRUN : *SI RIEN AVAIT UNE FORME, CE SERAIT CELA*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIE-ÈVE RICHARD

JUILLET 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour son enseignement et sa grande générosité, je ne remercierai jamais assez Anne Éline Cliche, ma directrice. Je tiens aussi à souligner l'excellence et la passion de toutes et tous les professeurs et chargés de cours du département d'études littéraires que j'ai eu la fortune de rencontrer lors de mon parcours au baccalauréat et à la maîtrise. Enfin, je suis privilégiée d'avoir pu bénéficier du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines et de la bourse d'excellence des cycles supérieurs de l'Université du Québec à Montréal.

Je dédie ce mémoire à mes défunts parents, à ma formidable petite Sibylle et à Jaouad.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
DE LA FAILLITE SENSIBLE À L'INSURRECTION LYRIQUE.....	11
1.1 La « faillite sensible »	13
1.2 « L'insurrection lyrique » comme « solution »	19
1.2.1 La pensée analogique.....	27
1.2.2 La métaphore surréaliste et sadienne comme « solution imaginaire »	34
1.2.3 La ruine et le château gothique	41
CHAPITRE II	
LE NOIR ET LA GÉOLOGIE DU SENSIBLE	49
2.1 <i>Si rien avait une forme, ce serait cela</i>	49
2.1.1 Un titre, une phrase.....	52
2.1.2 Le voyage et la « question de l'ébranlement »	54
2.2 La « géologie du sensible »	56
2.3 Le noir	67
2.3.1 Poétique de la mythologie	75
CHAPITRE III	
LE SURMÂLE, DIANE, ACTÉON ET LES CHIENS	79
3.1 Point de fuite	80
3.2 Le Surmâle, l'éperdu et l'amour.....	82
3.3 Les chiens d'Actéon	86
3.3.1 La dévastation.....	91
3.4 Le Surmâle et sa solution imaginaire	93
3.4.1 Éthique lebrunienne : la métaphore surréaliste, sadienne... mais aussi jarryesque.....	99
CONCLUSION	
ET LA VOYANCE?	101
BIBLIOGRAPHIE	109

RÉSUMÉ

L'œuvre d'Annie Le Brun, essayiste et poète, défend une optique particulière de la poésie, que ce mémoire vise à dégager. Mettant la question du corps et du sensible en avant plan, Annie Le Brun déplore, à la suite de Sade, les incohérences de la pensée rationnelle et conceptuelle lorsqu'elle ne prend pas en compte le corps comme origine de la pensée. Le primat de la raison aurait conduit, peu à peu, à une « démétaphorisation » du langage causant une « faillite » intellectuelle et sensible, qui serait cause de bien de nos malheurs; alors que seule la poésie permettrait, fugitivement, d'approcher la vérité, si elle existe, et de maintenir une « cohérence sensible » malgré l'inadéquation du langage à la réalité, dont elle rendrait compte sans la fragmenter et en occulter le sensible, c'est-à-dire ce qui concerne les sensations, les perceptions, autant dire les cinq sens et les passions qu'ils suscitent. La poésie aurait même le pouvoir de conjurer les passions en les tenant à distance dans une forme, dans une métaphore. Il s'agit, dans ce mémoire, de dégager, dans leurs effets et enjeux, la démarche analogique de Le Brun ainsi que l'éthique fondée sur la poésie qui se construit à travers son œuvre, mais plus particulièrement dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, qui, paru en 2010, propose une réflexion sur l'imagination, et une histoire de la négation. Il est d'abord question de tracer quelques traits de la « catastrophe sensible » et de ses causes pour ensuite proposer un portrait de « l'insurrection lyrique » comme solution, qui repose sur une conception surréaliste et sadienne de la métaphore, ce qui permet de lire Le Brun avec Le Brun pour déplier son réseau métaphorique du sensible, en commençant par l'étude de la « géologie du sensible », cette méthode analogique qui permet d'aborder l'histoire de la représentation de façon très singulière. L'analyse se poursuit avec la métaphore du noir, dont le réseau analogique se complexifie avec le mythe de Diane et Actéon ainsi qu'avec le personnage du *Surmâle* d'Alfred Jarry; deux récits qui permettent la cristallisation ultime de cette po/éthique.

Mots Clés : Annie Le Brun; *Si rien avait une forme, ce serait cela*; pensée analogique; métaphore; éthique et poétique; le sensible; le noir.

INTRODUCTION

Le poète est souverainement intelligent, il est l'intelligence par excellence — et l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance...

Baudelaire¹

Poète et essayiste, exégète de Sade, Jarry et Roussel, Annie Le Brun a fait sien le projet fondateur du surréalisme de « repassionner la vie ». Née en 1942, elle joint le mouvement en 1963 jusqu'à son autodissolution en 1969. Elle s'inscrit aussi dans une postérité d'écrivains qui ont pris en compte le corps et les sensations comme source de la pensée : Sade, les romantiques allemands, Victor Hugo, Charles Fourier, Alfred Jarry, André Breton, pour ne nommer que ceux-là. La réalité n'étant pas à la hauteur de nos aspirations et « face à l'immensité des désirs que chacun porte en lui et le peu que la vie permet de vivre² », Le Brun mise, comme l'avaient fait les surréalistes, sur les « solutions imaginaires³ », une idée d'Alfred Jarry, pour conjurer la « misère du monde ». Devant « l'inacceptable condition

¹ Cité par André Breton, *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « 10/18 », 1965 [1944], p. 158-159. (Charles Baudelaire, lettre à Alphonse Toussenel, 21 janvier 1856, *Lettres*, Mercure, 1908, p. 83.)

² Annie Le Brun en entrevue avec Bernard Pivot, émission *Apostrophes*, le 4 octobre 1988, <<http://www.ina.fr/video/CPB88012391>>.

³ Dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique*, Alfred Jarry décrit la pataphysique comme la « science des solutions imaginaires » : « la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Ex. : l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci. » (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 [1911], p. 668.)

humaine », par souci de cohérence, elle refuse de faire carrière⁴ et de se prêter au jeu d'une société utilitariste : « Si un monde vous révolte, est-il bien conséquent de s'en faire l'employé⁵? », demande-t-elle.

Bien qu'elle ait une formation en philosophie, c'est la littérature qui alimente sa pensée. Plus largement connue comme exégète du marquis de Sade avec *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, longue préface aux *Œuvres complètes*, établies avec Jean-Jacques Pauvert en 1986⁶, Annie Le Brun y déplore à la suite de Sade que le primat de la raison occulte le fait que la pensée est issue du corps, qu'elle a une origine sensible. Elle montre comment la « machine optique » déployée par Sade révèle les incohérences de la pensée rationnelle et conceptuelle lorsqu'elle ne prend pas en compte le corps comme origine de la pensée. Elle insiste sur le fait que Sade a mis la philosophie dans le boudoir et non le boudoir dans la philosophie. C'est-à-dire que la connaissance aurait une « origine passionnelle » : « On déclame contre les passions sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien⁷ », dira le marquis de Sade.

⁴ Annie Le Brun vit modestement de « petits travaux » d'éditions : « Je suis toujours restée aussi loin que possible du système. Je n'ai jamais eu de métier réel, j'ai fait des petits travaux. C'est bien sûr un choix personnel qui suppose quelques acrobaties et qu'on ne peut réclamer de personne d'autre. De toute façon, je ne sais pas comment j'aurais pu vivre autrement, même si c'est au prix d'une certaine précarité. Car le fait est qu'on ne vous paye jamais pour être libre. Ainsi me paraît-il difficile d'avoir un rapport critique à ce monde, tout en étant rétribué pour y exercer un certain pouvoir. C'est aujourd'hui malheureusement autant le cas des intellectuels majoritairement universitaires que celui des artistes cherchant de plus en plus à être subventionnés. Du coup, il ne faut pas s'étonner que les intellectuels, à quelques exceptions près, aient de moins en moins de scrupules à se faire les justificateurs de ce qui est, quand les artistes se laissent réduire au rôle d'animateurs culturels. Il n'y a pas d'un côté la vie et de l'autre la pensée ou l'art. Telle est pour moi l'inconséquence majeure à l'origine de l'actuel triomphe de l'insignifiance. D'autant que, même s'il est difficile d'échapper à l'actuel quadrillage du monde intellectuel et sensible, rien ne peut s'inventer dans les enclos du pouvoir. » (*Appel à la désertion*, Entretien avec Annie Le Brun, propos recueillis par Marine Boisson et Jean Védrières, < <http://inventin.lautre.net/livres/Annie-Lebrun-Entretiens.pdf> >, p. 7-8.)

⁵ Propos recueillis par Nicolas Truong, « Annie Le Brun, la réfractaire », *Philosophie magazine*, n° 26, janvier 2009, p. 58.

⁶ Aux éditions Jean-Jacques Pauvert. Texte également ensuite paru seul chez J.-J. Pauvert en 1986, réédité chez Gallimard, « Folio essais », en 1993 et en 2014, et à nouveau en 2010, coll. « Tel », dans une double parution à la suite de *Les Châteaux de la subversion*.

⁷ Sade cité dans Annie Le Brun, *Appel d'air*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2011 [1988], p. 98. Cette phrase de Sade est citée à plus d'un endroit à travers l'œuvre de Le Brun, et en entrevue.

C'est que la sensualité est la condition mystérieuse, mais nécessaire et créatrice, du développement intellectuel. Ceux qui n'ont pas senti jusqu'à leur limite, soit pour les aimer, soit pour les maudire, les exigences de la chair, sont par là même, incapables de comprendre toute l'étendue des exigences de l'esprit⁸.

Avant d'aller plus loin, il est important de cerner la notion de sensible telle que l'entend Annie Le Brun. Il ne s'agit pas du sens affectif, émotif ou sentimental du terme, mais bien de ce qui concerne les sensations, les perceptions, autant dire les cinq sens et les passions qu'ils suscitent. Annie Le Brun a une conception moniste de la pensée et du corps, affirmant leur consubstantialité — conception qui est aussi celle de la psychanalyse. L'idée n'est donc pas, chez elle, d'inverser, comme certains l'ont fait, la dichotomie métaphysique instaurée par Platon⁹, où la raison l'emporte sur la sensation, le monde intelligible sur le monde sensible, mais d'en finir avec la scission et le dualisme corps/esprit. Ce n'est certes pas un hasard si, outre le fait qu'il renvoie aux processus de la signification, le mot *sens* désigne à la fois les sens, les sensations et la faculté de juger, de raisonner, ainsi que l'orientation et la direction. De fait, Annie Le Brun ne conçoit pas le sens comme une signification, mais comme une possibilité, un parcours, une quête : toute son écriture est mobilisée par cette triple littéralité.

Annie Le Brun, pour qui « tout se tient, non pas logiquement, mais analogiquement¹⁰ », critique et démonte une certaine forme de pensée conceptuelle et la logique instrumentale qui, fragmentant la réalité, ne tiennent pas compte du sensible et de la singularité du corps. En étouffant l'« intelligence sensible¹¹ », elles donneraient naissance à la « rationalité de l'incohérence ». Elle reproche à l'instrumentalisation du langage et à la pensée conceptuelle ou théorique, qui s'est gravement accentuée depuis les années cinquante, d'avoir créé des « idées sans corps » et des « corps sans idées ». C'est probablement pour pallier cette

⁸ Pierre Louÿs à propos de Sade dans sa préface à *Aphrodite*, cité dans Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [2000], p. 210-211. D'abord paru chez Stock.

⁹ Platon, dans *La République*, décrète que les grandes Idées de vérité, de justesse et de sagesse ne se trouvent pas dans la réalité sensible et ne sont accessibles que par l'exercice de la raison à travers le dialogue philosophique. À l'aide de la métaphore des trois lits (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 495.), il postule que la mimésis et les arts représentatifs comme la poésie, le mythe et la peinture, ne peuvent pas donner accès aux Idées. Les poètes sont par ailleurs rejetés hors de sa Cité idéale. C'est à partir de là que se ferait la cassure entre la poésie et la philosophie.

¹⁰ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ Les expressions entre chevrons sont tirées des œuvres d'Annie Le Brun. Lorsqu'il n'y a pas de références précises, il s'agit d'expressions employées couramment.

occultation du sensible qu'elle déploie un florilège d'expressions à partir de la notion de sensible. Par exemple, à propos des facultés intellectuelles, elle parle d'intelligence sensible, de sensibilité critique, d'évaluation sensible, de cohérence sensible, d'expression sensible, etc. À propos de l'entreprise d'« éradication sensible », il est question de quadrillage sensible, d'expropriation sensible, d'anesthésie sensible, de brouillage sensible, de faillite sensible, d'indigence sensible, etc.

Bien qu'il en soit question à travers l'ensemble de son œuvre, c'est dans son essai *Du trop de réalité*, paru en 2000, qu'on trouve un portrait très complet, et radical, de la « catastrophe sensible » qui caractériserait, selon elle, l'époque actuelle — cette faillite intellectuelle et sensible étant aussi du même coup celle de l'imagination. La question du langage est au cœur du processus de désensibilisation constaté par Le Brun. Depuis l'avènement de la Raison et des Lumières, on assisterait à travers les discours dominants à une vaste campagne de dévastation et d'éradication du sensible, et ce, par une « fonctionnalisation du langage » qui conduirait à sa « démétaphorisation ». Le langage, « qui depuis toujours nous relie au monde¹² », serait de plus en plus détourné de sa nature d'intermédiaire entre l'être humain et son milieu de vie : il se substituerait de plus en plus aux idées; le sens des mots s'amointrissant et finissant par se cristalliser, l'imaginaire et la subjectivité se trouvant amputés de leur mode de transport, d'expression et de conjuration. En outre, l'acte même de penser serait dorénavant mis en péril par la « rage d'objectivation » du réel manifestée par une « rage de nommer » qui s'attaque désormais aux profondeurs et à la complexité des êtres. Ce « langage de synthèse » instauré par la « raison technicienne » conduirait donc à occulter tout ce qui n'est pas mesurable dans l'homme, sa singularité et l'immense part de mystère qui l'habite, avec pour effet l'uniformisation et l'interchangeabilité des corps comme des idées. Ainsi, nous serions ensevelis sous le « trop de réalité », une « censure pas excès », c'est-à-dire une « pollution de l'espace par le texte » qui serait « redoublée » par une « esthétique du Même » ou « art du pléonasme » : « rien ne vaut la duplication de ce monde et de ses chienneries pour remplacer l'imagination¹³ », dira Annie Le Brun. Le trop de réalité envahit tous les espaces vides, où naît le désir, et qui sont

¹² *Ibid.*, p. 60.

¹³ *Ibid.*, p. 292.

habituellement comblés par l'imagination; celle-ci s'atrophie faute de pouvoir s'exercer, sans compter qu'une pensée privée de son ancrage sensible serait condamnée à ne reproduire que le Même, l'identique, l'interchangeable.

Pour Annie Le Brun, seule « l'insurrection lyrique » permettrait d'échapper à cette anesthésie sensible qui bouche les issues imaginaires; seule la poésie permettrait, fugitivement, d'approcher la vérité, si elle existe, et de maintenir une « cohérence sensible » malgré l'inadéquation du langage à la réalité. Cependant, sa conception de la poésie, quoiqu'inspirée de plusieurs écrivains, est toutefois assez singulière et restrictive, car il n'y a pas tellement d'œuvres qui y correspondent, et ce, particulièrement à notre époque : selon cette critique radicale, seul ce qui « exalte dans l'être humain tout ce qui n'est pas mesurable¹⁴ » peut être considéré comme poétique. Aussi, la poésie n'a rien à voir avec le poème, mais tout à voir avec le regard. Est poète celui ou celle qui, peu importe la forme ou la médiation de son acte, dévoile une vision jamais vue ou, mieux, une voyance qui instaure le « temps du trouble » et de la métamorphose tout en nous transportant ailleurs. Un simple regard, et le monde change, comme en amour. À la suite d'André Breton, Le Brun convoque la pensée analogique ainsi que la métaphore surréaliste, avec laquelle il s'agit, dans la réunion, par le recours analogique, de deux réalités éloignées, d'ajouter quelque chose de plus à la réalité pour la transfigurer, d'ajouter « le peu » qui infléchit et gonfle de volume, qui spatialise, la linéarité du discours comme celle du temps en ouvrant une brèche par où entre l'imaginaire – d'où le préfixe *sur-* de surréalisme.

Dans ce mémoire, il s'agira d'éclairer, dans ses effets et ses enjeux, la démarche analogique de Le Brun ainsi que sa réinvention de la rationalité. Il s'agira de voir comment l'analogie infère un mode de pensée qui, cherchant à englober la réalité sensible, produit un savoir particulier participant d'une cohérence sensible. Il serait pertinent de reconsidérer les enjeux actuels éthiques, politiques et sociaux de la littérature à la lumière de cette appréhension poétique du réel. Or, avec un tel dithyrambe sur l'insurrection lyrique et le pouvoir de la poésie, il est légitime de se demander pourquoi Annie Le Brun écrit alors des essais. Nous garderons cette question à l'esprit tout au long de ce parcours. Bien qu'à aucun

¹⁴ Entrevue avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, *op. cit.*

moment elle prétende explicitement proposer un modèle éthique de pensée et de discours, c'est pourtant à mes yeux ce qui ressort de tous ses essais et ce qui, outre sa remarquable contribution littéraire, en fait tout l'intérêt. Ce mémoire a donc aussi pour visée de dégager ce qu'il en est des particularités de cette éthique poétique, qui ne concerne pas seulement la poésie ou le littéraire, mais bien la pensée et le sensible ainsi qu'une façon particulière « d'être au monde ».

Je précise que cette éthique se dégage et se déduit de l'œuvre d'Annie Le Brun, car elle n'est jamais nommée ni explicitée en tant que telle : le propos la suggère, mais c'est la forme qui la révèle. Nous verrons d'ailleurs que cet aspect implicite du sens fait partie intégrante de cette éthique. Cette écriture au *je* dialogue avec le lecteur qui y tient un rôle déterminant, car Le Brun n'est pas dans l'explication ni dans la démonstration; sur un ton à la fois lyrique et polémique, parfois ironique, elle lance tantôt des flèches, tantôt des bouteilles à la mer, tantôt des fleurs — c'est-à-dire des critiques, des questions et des contre-exemples, mais jamais de thèse toute faite —, et c'est au lecteur de les attraper pour en saisir la portée en filant, avec le texte, les métaphores. En fait, on est amené à capter sans en passer par une explicitation, à entendre et à ressentir, à éprouver plutôt qu'à comprendre.

En effet, le sens est à construire chez Annie Le Brun. On échappe ainsi aux propositions figées. C'est par ce travail d'écriture qu'elle s'oppose à une certaine forme de pensée conceptuelle. Nous verrons qu'elle crée des notions qui ont un contour particulier et insaisissable. Il est en effet très ardu, voire impossible, de les « appliquer » dans des travaux universitaires. Ce qu'elle énonce est difficilement sécable : la citer, la résumer risque toujours de travestir son propos et de laisser échapper l'essentiel. Ce qui permet déjà de dire que son écriture est poétique même si elle se matérialise sous la forme de l'essai¹⁵. C'est une pensée

¹⁵ En effet, Paul Valéry distingue ainsi, entre autres, la poésie de la pensée abstraite, la poésie ne pouvant peu ou pas se résumer ou se traduire dans d'autres mots contrairement à la prose dont on peut séparer le contenu de la forme : « La perfection de cette espèce de langage, dont l'unique destination est d'être compris, consiste évidemment dans la facilité avec laquelle il se transforme en toute autre chose. Au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme : elle nous excite à la reconstituer identiquement. [...] Ainsi, entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, se manifeste une symétrie, une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir, qui n'est pas dans la prose; qui

qui nous aide à penser. Le Brun s'oppose de fait à toute forme de théorie positive. On ne trouve pas chez elle d'outils d'analyse, mais, au contraire, une manière de voir qui dévoile contre quel vide ou néant s'élève tout système d'idées, toute idéologie; la poésie est une question de regard, de vision, de perspective donnant sur le vide, le « gouffre », l'« abîme », la faille constitutive de l'être humain. Sa posture relevant de la pataphysique, science des solutions individuelles et singulières, elle interroge le monde avec son lecteur et, prenant le risque que sa parole n'arrive pas à destination, le laisse faire ses propres déductions. Elle ne cherche pas à prouver, à convaincre; elle cherche à évoquer, à susciter la pensée; loin d'être didactique, son style allusif et interrogatif ouvre sur le travail du sens. Il est par ailleurs important de préciser qu'elle s'adresse à un lecteur érudit. Travailler avec l'œuvre d'Annie Le Brun m'a obligée à lire énormément.

Ce risque pris quant à la réception de son discours participe également de la poétique de Le Brun : le risque serait dans l'essence même de la poésie, car le « point de vue [poétique] s'acquiert au péril de la pensée¹⁶ ». Comme l'avaient fait les surréalistes, Jarry et bien d'autres, elle mise sur le « presque rien », le « petit peu », qui peut tout changer. Le risque s'inscrit dans l'optique du devenir du sens. « C'est à ce pari de miser sur la couleur noire que je me risque. Question de méthode¹⁷ », dit-elle en ouverture des *Châteaux de la subversion*. Comme le remarque judicieusement Anne Dufourmantelle dans *Éloge du risque*, le risque « est au-delà du choix, un engagement physique du côté de l'inconnu, de la nuit, du non-savoir, un pari face à ce qui, précisément, ne peut se trancher. Il ouvre alors la possibilité que survienne l'inespéré¹⁸ ».

Frédéric Aribit, dans son mémoire intitulé *Du peu de réalité au trop de réalité : Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*, se penche sur l'éthique de Le Brun dans *Du trop de*

s'oppose à la loi de la prose – laquelle décrète l'inégalité des deux constituants du langage ». (« Poésie et pensée abstraite », *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 [1939], p. 1331-1332.)

¹⁶ *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1982], p. 50.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 2014 [2011], p. 20.

réalité (2000), livre dont la lecture, « polémique en diable, est d'une jubilatoire salubrité¹⁹ », et s'affaire à décrire sa trajectoire en situant son propos, « acerbe, virulent, radical, qui dresse le procès sans appel du monde actuel et de son idéologie tacite²⁰ », dans le paysage intellectuel de son époque. Il m'a paru pertinent d'approfondir cette réflexion sur l'éthique poétique de Le Brun qui, allant bien au-delà de « l'écart absolu²¹ » et du recours analogique, m'apparaît plus aboutie dans *Si rien avait une forme, ce serait cela* (2010), un essai plus récent. Bien qu'une bonne partie de ce texte soit un approfondissement de la réflexion sur les causes de la catastrophe sensible, il creuse davantage la réflexion sur l'insurrection lyrique et ses solutions imaginaires comme échappatoire au « malheur d'être homme ». Aussi, le vaste réseau métaphorique entourant « l'interrogation infinie » sur le sensible et la poésie, amorcée près de trente ans plus tôt dans *Les Châteaux de la subversion* (1982), son essai sur le roman noir, y atteint une profondeur et une densité que je souhaite déplier couche par couche tout au long de ce mémoire. En outre, dans ce livre, Annie Le Brun intègre le poème à l'essai pour la première fois. Le travail biographique et contextuel de la trajectoire de Le Brun de même que l'analyse de son constat intransigent de la « faune intellectuelle » contemporaine et « l'analyse stylistique d'une prose jaculatoire et capiteuse²² » ayant déjà été remarquablement accomplis par Frédéric Aribit, je pourrai me concentrer dans ce mémoire sur l'éthique de la pensée analogique et de l'insurrection lyrique ainsi que sur son déploiement dans l'écriture de *Si rien avait une forme, ce serait cela*.

Paru en 2010, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, propose une réflexion sur l'imagination, et une histoire de la négation. Revenant à la charge dans sa critique de la « raison technicienne » et du « nouveau type d'homme²³ » que celle-ci a réussi à façonner,

¹⁹ Frédéric Aribit, *Du peu de réalité au trop de réalité : Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*, Mémoire de DEA, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2002, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 6.

²¹ Il s'agit d'une méthode de mise à distance proposée par Charles Fourier en 1835 dans un de ses derniers livres, *La Fausse Industrie*, et reprise par les surréalistes pour la XI^e Exposition Internationale du Surréalisme en 1965 : « Colomb pour arriver à un nouveau monde continental adopta la règle d'ÉCART ABSOLU; il s'isola de toutes les routes connues, il s'engagea dans un Océan vierge, sans tenir compte des frayeurs de son siècle; faisons de même, procédons par écart absolu : rien n'est plus aisé, il suffit d'essayer un mécanisme en contraste du nôtre » (cité par *Ibid.*, p. 4.).

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010, p. 14.

Annie Le Brun, tout de même moins pessimiste que dans *Du trop de réalité*, y concède que, malgré tout, la vie, le désir, fait toujours retour, et c'est sur son surgissement « intempestif » qu'elle mise. Elle approfondit sa réflexion sur le sensible, la poésie, l'imagination, qui, seuls, pourraient nous sauver de la « misère de ce monde » en cette période où « jamais encore la vie n'a été plus menacée²⁴ » : « C'est, au plus loin de tout projet esthétique, aux antipodes de ce qui vise à exercer un quelconque pouvoir culturel, qu'il s'agit de remonter, là où, surgissant du chaos, la vie donne forme et la forme fait sens²⁵. » Elle emploie le terme de *noir* pour désigner ces ténèbres, abîme ou chaos informe originel qui est en nous et auquel elle associe le sensible, la pensée et l'obscur énergie indéfinissable qu'est la vie, « le *noir* comme une énergie qui fait scandaleusement lien entre l'organique et l'imaginaire²⁶ ». Le noir condense tout ce qui concerne la consubstantialité du corps et de la pensée : que ce soit le désir, les pulsions, l'angoisse, l'inconscient, l'animalité qui nous habite, les ténèbres de l'esprit, la sauvagerie, la violence, la question de l'origine, le vide et le néant au cœur de tout homme : « si son enracinement pulsionnel ne fait aucun doute, son champ d'action s'étend à tous les domaines. L'impossibilité de le définir donne idée de son emprise. En fait, le *noir* serait en l'homme le sens de l'inhumain dont il participe²⁷. » Le noir condense également ce que certains auteurs, comme Sade, Hugo, Rimbaud et d'autres, ont reconnu et mis au jour. À la fois lieu, espace, vide informe, énergie, source de la vie, des sensations et de la pensée, voilà une notion sur laquelle il sera intéressant de se pencher.

Cet essai d'Annie Le Brun vise à rendre au noir sa place et sa nécessité que personne ne veut voir, ce noir qui est refoulé, ignoré, occulté, car « cette énergie menace tout l'édifice social comme le fondement de toute pensée²⁸ ». Il vise à dévoiler ce que la société cherche par tous les moyens à masquer : « l'inhumain » en nous et la sauvagerie du désir; il vise à « nous réapproprier l'extrême lointain qui est en nous²⁹ ». Le Brun retrace les moments

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 56. Annie Le Brun souligne. *Le noir* est toujours en italique dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Il en est de même du *trop de réalité* dans *Du trop de réalité*.

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁹ *Ibid.*, p. 265.

d'occultation et les moments d'apparition du noir autant dans les discours théoriques, philosophiques et littéraires que dans la poésie et les arts plastiques. Son parcours prend la forme d'une histoire de la représentation davantage analogique que chronologique, une « géologie du sensible », nommée ainsi en réaction à « l'archéologie du savoir » de Michel Foucault, pour retracer le noir. Plus qu'une simple approche ou une méthode, la « géologie du sensible », est à la fois un parcours pour dégager le noir et la fonction de la poésie, et une métaphore du noir et de la poésie.

Dans ce mémoire, il sera d'abord question de tracer quelques traits de la catastrophe sensible et de ses causes que pourfend Annie le Brun tout au long de son œuvre, mais principalement dans *Du trop de réalité*. Suivra un portrait de l'insurrection lyrique comme solution, qui repose sur une conception surréaliste et sadienne de la métaphore et qui est le mode opératoire de la pensée de Le Brun, ce qui permettra de lire Le Brun avec Le Brun pour déplier son réseau métaphorique du sensible, en commençant, dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, par l'étude de la « géologie du sensible », cette méthode analogique qui permet d'aborder l'histoire de la représentation de façon très singulière à la différence de l'histoire des idées ou de l'histoire littéraire. L'analyse se poursuivra avec la métaphore du noir, dont le réseau analogique se complexifie avec le mythe de Diane et Actéon et avec le personnage du *Surmâle* d'Alfred Jarry, deux récits qui, en ajoutant au tableau les métaphores de la chasse, de la course, du désir amoureux et de la métamorphose, permettent la cristallisation ultime de cette po/éthique, qu'il s'agira de dégager en dernier lieu.

CHAPITRE I

DE LA FAILLITE SENSIBLE À L'INSURRECTION LYRIQUE

Avec le naturel des saisons qui reviennent, chaque matin des enfants se glissent entre leurs rêves. La réalité qui les attend, ils savent encore la replier comme un mouchoir. Rien ne leur est moins lointain que le ciel dans les flaques d'eau.

Annie Le Brun³⁰

Chaque matin, des enfants partent sans inquiétudes. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais.

André Breton³¹

La critique du dualisme qui sépare l'esprit du corps, la raison du sensible, a toujours été présente dans l'œuvre d'Annie Le Brun. En témoigne son intérêt particulièrement marqué pour le marquis de Sade qui, n'ayant « d'autre fin que de montrer une infinité de vérités contradictoires³² », aurait été « le seul³³ » à avoir vraiment mesuré toutes les conséquences et les incohérences de ce dualisme, nous apprenant « qu'en perdant le corps, nous perdons toute possibilité d'accéder à la vérité, plus exactement d'éviter le mensonge³⁴ ». Sade, en effet, ne cesse de rappeler les exigences du corps sur la pensée :

De toutes les personnes qui se réclament de la raison, Sade est le seul à y recourir jusqu'au bout. Pour découvrir qu'en réalité la raison n'a aucun

³⁰ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 9.

³¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1979 [1924], p. 13-14.

³² Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, dans *Les Châteaux de la subversion* suivi de *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1986], p. 453.

³³ Cette locution est récurrente lorsqu'il est question de Sade chez Le Brun.

³⁴ *Ibid.*, p. 607.

fondement objectif, que ce sont les passions qui sont à l'origine de nos pensées, même des plus « raisonnables »³⁵.

Et cela, à travers « la plus formidable machine poétique inventée jusqu'à ce jour³⁶ ». Sade ayant surtout écrit de la fiction et des récits, cette interprétation démontre à quel point la poésie n'est pas une question de genre pour Le Brun. La poésie, qui « commence toujours par cette périlleuse opération de traquer le mensonge à sa racine sensible³⁷ », serait la seule forme capable de rendre compte de la « cohérence » du sensible et de la pensée sans les scinder en deux entités distinctes; la seule pratique apte à rendre compte d'une vérité, cependant toujours fugace, « périssable », et à reconstruire.

Plus une pensée est forte, plus elle est fragile, mais plus elle est forte, plus elle nous ramène brutalement à la vérité qui s'inscrit sur le néant du corps. Et c'est bien ce qu'on ne pardonnera jamais à Sade et qui vous fascine tant en lui, d'avoir osé mettre en évidence ce lien organique de la vérité avec le corps, d'avoir osé montrer cette vérité dès lors aussi périssable que le corps qui lui donne forme, vérité définitivement intolérable à l'orgueil humain³⁸.

En entrevue avec Bernard Pivot à l'occasion de la parution en 1988 d'*Appel d'air*, une plaquette dont le bandeau annonce le programme : « Pour en finir avec la haine de la poésie », Annie Le Brun affirme qu'il y a « des époques où la poésie n'est pas dans les poèmes³⁹ », comme cela aurait été le cas à l'époque des Lumières, où la poésie se trouvait plutôt chez Sade, Rousseau ou dans le roman noir. Ses deux premiers essais concernent, de fait, et le roman noir, *Les Châteaux de la subversion*, paru en 1982, et Sade, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, paru en 1986 — Sade étant aussi très présent dans le premier livre. Dans *Appel d'air*, elle « mis[e] moins sur la poésie proprement dite que sur l'insurrection lyrique qui en est à l'origine et réussit parfois à embraser tout le paysage. Ce qui n'est pas sans danger⁴⁰ », prévient-elle, déplorant qu'à notre époque la poésie soit pratiquement inexistante, ce qui pour elle est alarmant, à la fois cause et conséquence de l'emprise grandissante de la

³⁵ Annie Le Brun, *Sade, aller et détours*, Paris, Plon, 1989, p. 37-38.

³⁶ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 79.

³⁷ *Ibid.*, p. 253.

³⁸ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 611.

³⁹ *Id.*, *Émission Apostrophes*, *op. cit.*

⁴⁰ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 9.

raison marchande et technique sur nos vies, et entraîne progressivement un déficit sensible, des incohérences et aberrations en tous genres allant même jusqu'à menacer notre propre survie, la poésie apparaissant alors comme une source de vie ou de survivance :

La poésie possède depuis toujours le dangereux privilège d'aller vers ce qui échappe aux autres façons de penser. Insouciante de toutes exigences, systématiques ou ponctuelles, elle seule a en elle la liberté de se risquer tout entière à essayer de défaire la trame obscure qui se resserre de plus en plus autour de chaque vie⁴¹.

La poésie est ici, comme ailleurs, décrite comme une solution et un parcours, un voyage, qui, pourtant, « n'est pas sans danger », et que nous tentons donc d'éclairer dans ce mémoire, car cette prise de risque et la fugacité du sens sont au cœur de la poétique de Le Brun.

1.1 La « faillite sensible »

Dans *Du trop de réalité*, paru en 2000, Annie Le Brun tente de comprendre et de montrer, à travers une analyse de l'ensemble des phénomènes culturels de notre époque, comment on a pu en arriver aujourd'hui à une telle perte du sensible et de la poésie. C'est l'usage du langage qui serait au cœur de ce processus de désensibilisation — processus qu'elle nomme démétaphorisation. Le langage serait de plus en plus détourné de sa nature d'intermédiaire entre l'être humain et son milieu de vie, le mot se substituant de plus en plus « aux idées, aux sentiments, aux opinions... qui font défaut devant une réalité de plus en plus envahissante⁴² ».

Ainsi *retourné*, le mot semble n'avoir plus d'autre destin que de jouer le rôle de faux témoin sous la pression d'une réalité qui remodèle le langage à sa guise. Tel est l'effet à long terme de cette fonctionnalisation du langage qui aura provoqué des mutations d'autant plus préoccupantes qu'elles ont pour conséquence de nous désapprendre à discerner en nous désapprenant à ressentir⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, p. 48-49.

⁴² *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 62.

⁴³ *Ibid.*, p. 77. Annie Le Brun souligne ce terme d'Herbert Marcuse, qui a repéré cette « réduction de sens », mais sans aller jusqu'à en mesurer toutes les conséquences sur le sensible. Il parle pour sa part de langage « unidimensionnel », c'est-à-dire qu'avec sa « fonctionnalisation », le langage perd sa bidimensionnalité, le mot étant pris pour la chose et vice-versa : « sans les termes médiats le langage

Dans *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Le Brun constatait déjà ce processus de démétaphorisation chez les exégètes de Sade :

Cet effort insensé de Blanchot, mais aussi de Bataille et de leurs suivants, pour faire vivre les mots sans les choses, se fait au prix d'une démétaphorisation générale qui s'oppose absolument à la démarche de Sade. Démétaphorisation implicite à partir du moment où, prenant le langage pour seule réalité, on nie la possibilité d'un lien organique fort de la pensée avec le concret, qu'il est justement dans l'essence du mouvement métaphorique de dévoiler, quand bien même serait-ce toujours pour nous emporter au-delà de ce qui est⁴⁴.

Nous verrons que ce « lien organique fort de la pensée avec le concret », ou encore, comme nous l'avons vu, ce « lien organique de la vérité avec le corps » fonde la poétique de Le Brun.

Par ailleurs, une « violence rationnelle menace désormais toute expression sensible dans son existence même⁴⁵ » : l'acte de penser serait mis en péril par une « rage d'objectivation » du réel manifestée par une « rage de nommer » qui s'attaque aux profondeurs et à la complexité des êtres. Il en est ainsi, notamment, du « langage managérial » qui se substitue au « langage de l'intériorité ». Le Brun voit dans ce « *langage de synthèse* » l'outil du « grand détroussement sensible nécessaire aux progrès de la mondialisation⁴⁶ » et à l'achèvement de la « soumission sensible » des individus, garante d'une « servitude volontaire », sans laquelle l'hégémonie de la raison marchande et technicienne ne saurait être possible. Sans compter que ce « *langage de synthèse* » entraînerait de surcroît une occultation de tout ce qui n'est pas mesurable dans l'être humain, sa singularité et l'immense part de mystère qui l'habite.

Un *langage de synthèse*, qui s'est constitué comme tel à force d'éliminer [...] la part de nuit que certains mots pouvaient encore véhiculer en contrebande ou la

tend à exprimer et à favoriser l'identification immédiate entre le facteur et le fait, entre la vérité et la vérité établie, entre l'essence et l'existence, entre la chose et sa fonction » (*L'Homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, coll. « Points », 1968 [1964], p. 120-121.).

⁴⁴ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 561.

⁴⁵ *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁶ Annie Le Brun, « Les nouvelles servitudes volontaires » dans Spielmann, Claude (dir.), *Jacques Hassoun... de mémoire*, Toulouse, Eres, 2010, p. 140. Dans le *Second manifeste*, André Breton parlait de « détroussement spirituel » à propos du travail de certains critiques littéraires (*Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 76.).

part d'incommunicabilité grâce à laquelle d'autres pouvaient déconnecter ce qui est programmé. D'où sa fonction essentiellement directive. Tel un mode d'emploi continuellement diffusé en sous-titres, il nous dit ce qu'il faut penser comme ce qu'il faut ressentir. [...] De sorte que le triomphe de ce *langage de synthèse* est aussi celui d'une représentation du monde constamment refabriquée pour nous rendre de plus en plus conformes à ce que nous saurons de moins en moins récuser. La preuve qu'on y travaille activement est dans la nouveauté d'une *pollution de l'espace par le texte* [...]. Il s'agit là d'une forme inédite de décervelage invitant chacun à troquer sa liberté d'être la plus simple [...] contre des formules ronflantes qui débitent l'espace en lotissements rhétoriques⁴⁷.

Cette « *pollution de l'espace par le texte* » qui double la réalité et la conditionne serait « redoublée » par une « esthétique du Même » ou « art du pléonasmе »; c'est-à-dire une multiplication des copies du réel, qui verrait particulièrement son essor dans l'industrie culturelle, mais également chez ceux qui prétendent la critiquer. Voilà ce qu'il en est du trop de réalité, un « jeu de miroirs de la redondance » qui opère une « censure par excès » reposant sur un « nouvel *ordre de la promiscuité* », où la mode des notions de réseaux et de flux justifie l'association et la « juxtaposition » de tout et de n'importe quoi, ce qui a pour effet de rendre tout équivalent⁴⁸ et également de neutraliser les antagonismes en les faisant « coexister » et ainsi engendrer la « rationalité de l'incohérence ».

Rationalité de l'incohérence dont la force de séduction est de faire coexister, aussi bien individuellement que collectivement, des opinions et des comportements, par définition incompatibles. Pensée consensuelle s'il en fut, puisqu'elle permet de faire désormais aller de pair le fanatisme avec l'indifférence, le moralisme avec le laxisme, le souci de sécurité avec le goût du risque⁴⁹...

⁴⁷ *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 88-89. Annie Le Brun souligne.

⁴⁸ Pour exemple, la façon dont on placarde de poèmes les quais de métro de Paris : « Pareil à *L'Albatros*, dont Baudelaire s'est prémonitoirement attaché à nous montrer la déchéance au milieu des "hommes d'équipage", son poème donne la même impression de mutilation, condamné qu'il est à partager le panneau où s'étale la médiocrité sentimentale d'Andrée Chedid et où, dès lors, il n'y a plus de place pour "ses ailes de géant" » (*Ibid.*, p. 121-122.). Autre exemple, avec le « "Printemps de poètes" mis en branle par des demi-solde [d'une] politique culturelle » : « À faire voisiner sur le sol de leurs étalages des poèmes de Pablo Neruda et d'André Breton, ils exhibent l'obscénité culturelle d'aujourd'hui, qui n'est pas de recourir à la poésie pour vendre des petits pull-overs à deux mille francs, mais bien plutôt de faire coexister, sous prétexte d'exaltation de la femme, ce qui fut réel élan lyrique de la part de Breton avec la contrefaçon esthétique à laquelle aura constamment recouru Neruda pour camoufler les implications policières de sa servilité stalinienne. » (*Ibid.*, p. 123.)

⁴⁹ *Id.*, « Les nouvelles servitudes volontaires », *op. cit.*, p. 140

Résultat de l'intériorisation de la logique du réseau et de la juxtaposition, le trop de réalité exercerait une autre forme de censure, qui « ne porte apparemment sur aucun contenu mais sur ce qui pourrait l'ordonner de façon signifiante⁵⁰ », faisant ainsi écran à toute cohérence sensible en nous faisant oublier « que tout se tient » :

sous couvert de tout relier, le monde “ connexionniste ” brise, efface ou contrefait les liens logiques, organiques, sensibles, entre les êtres et les choses. Telle semble être la loi de la nouvelle jungle imposée par un trop de réalité où la promiscuité a pris le pas sur l'interdépendance⁵¹.

Tout au long de l'essai, Annie Le Brun multiplie les exemples de ce trop de réalité. Elle retient toutes les formes de discours et de représentations qui participent de cette « aventure clonique qui mène du Même au Même⁵² » : que ce soit les expositions de musées, la restauration des monuments historiques, la mode du *body-building*, du *piercing* ou du tatouage, la nouvelle vague de littérature érotique et d'autofiction en passant par le « Printemps des poètes » ou encore « l'esthétique du fragment » propre au postmodernisme, presque rien n'est épargné par cette critique vigoureuse. Et bien que la culture populaire de masse soit aussi ciblée, elle s'attaque particulièrement à la culture savante.

De fait, cette critique cinglante s'attaque notamment à « l'intelligentsia universitaire⁵³ », à la « faune intellectuelle » et aux « experts culturels » qu'elle convoque comme ensembles de pratiques. Le Brun donne plusieurs exemples particuliers, mais elle s'en prend surtout aux discours institutionnels ou idéologiques. Selon elle, les tenants de ces discours œuvrent à « réduire notre histoire sensible ni plus ni moins à une banque de données. [...] une entreprise visant à la maîtrise rationnelle de ce qui en chacun de nous résiste encore à ce projet de

⁵⁰ *Id.*, *Du trop de réalité, op. cit.*, p. 179.

⁵¹ *Ibid.*, p. 157.

⁵² *Ibid.*, p. 247.

⁵³ Ayant refusé de faire une carrière universitaire, Annie Le Brun dira dans la préface : « Me flattant en effet de n'occuper aucune position repérable dans l'horizon désolé qu'on a l'impudence de nommer paysage intellectuel, j'ai toutes les chances de ne pas être écoutée et encore moins entendue. [...] n'ai-je pas plus d'intérêt que de parti à défendre. Et je n'ai même pas à me soucier de sauvegarder un pouvoir intellectuel qu'il ne m'est pas venu à l'idée de rechercher. Je m'en suis même bien gardée, pour n'avoir jamais été impressionnée que par la magnifique invention d'une révolte que certains ont su opposer à “l'inacceptable condition humaine” » (*Ibid.*, p. 10).

domination totale⁵⁴ », donnant lieu à une « subversion assistée » où le négatif est transformé en positif. Par ailleurs, elle compare ce phénomène au « mécanisme d'extinction des espèces animales »; la disparition de « révolte conséquente » serait analogue à celles des grandes baleines bleues en ce sens que

[I]es révoltés [...], devenus objets d'études, semblent définitivement remplacés par ceux-là mêmes qui les étudient. C'est à ce point que, pareils aux manchots et aux phoques prospérant à la place des grands cétacés, on ne compte plus les professeurs, historiens d'art ou écrivains bien établis qui se sont fait une spécialité d'exploiter le champ du négatif pour devenir docteur en radicalité⁵⁵.

Avec une énergie vivacité de style⁵⁶, elle considère qu'une bonne part des intellectuels des cinquante dernières années, y compris la plupart de leurs critiques, mais particulièrement ceux de la *French Theory*⁵⁷, qui serait la « forme la plus aboutie » de cette « pensée

⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁶ Jusqu'à convoquer l'analogie avec "Unabomber", « pour qui les universitaires sont les meilleurs agents de la société qu'ils prétendent critiquer » (*Ibid.*, p. 133.), un « mystérieux terroriste qui, entre 1978 et 1995, avait envoyé des colis piégés à des dirigeants de compagnies d'aviation comme à des universitaires et chercheurs en informatique » (*Ibid.*, p. 131.), et qui proposa au *New York Times* de cesser ses activités terroristes si on publiait son manifeste, *L'Avenir de la société industrielle* (finalement publié dans le *Washington Post*) : « Ici comme aux États-Unis la même image du savant quelque peu dérangé finit par être retenue pour empêcher de voir qu'à elle seule l'existence de "Unabomber" dévoilait, à travers le marché de dupes de l'ascension sociale, le mensonge du consensus écologique et le scandale de l'inconséquence intellectuelle, les escroqueries fondamentales à partir desquelles ce monde tente de fabriquer sa positivité sans ombre. [...] Il fallait occulter l'inadmissible : à savoir que cette société, fondée sur le rejet de toute négativité, n'en pouvait pas moins produire un être qui la niait absolument, jusque dans les formes de contestations fictives qu'elle proposait. » (*Ibid.*, p. 136-137.) Annie Le Brun a par ailleurs préfacé le *Manifeste de Unabomber : L'Avenir de la société industrielle*, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions du Rocher, 1996; préface rééditée sous le titre « Catastrophe en instance », dans *De l'éperdu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [2000].

⁵⁷ Pour plus de détails sur cet aspect, voir l'article, « Du trop de théorie », issu d'une conférence donnée le 9 novembre 2006 dans le cadre de journées intitulées « French Theory revisited », et publié à la *NRF* en 2007 (n° 582, juin), dans lequel elle s'en prend notamment à Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida, Cixous, Butler, etc. qui seraient les signataires de « l'effacement de l'être singulier » et d'« une des plus impressionnantes entreprises menées contre la vie sensible » : « la *French Theory* n'aura cessé de venir prêter main-forte aux différentes instances du pouvoir pour, en fin de compte, déboiser, défricher, ratisser, baliser... un domaine qui, toutes proportions gardées, dépendaient jusqu'alors de notre intimité. Ainsi aura-t-on vu ces théoriciens réduire les plages d'irréalité, les poches d'obscurité, les archipels de ténèbres, où la liberté de chacun avait encore quelques chances de se nourrir. Leur inconséquence aura été telle que c'est tout l'espace sensible qu'ils ont réussi à ouvrir à la marchandisation. Et du coup, ne serait-il pas temps de s'inquiéter pour le rêveur définitif que nous n'avons peut-être pas encore cessé d'être? Car c'est d'abord sa cargaison de perceptions, de sensations,

mutilante », auraient contribué mieux que quiconque à la « neutralisation sensible » en accomplissant la « tâche d'indicateur dans les contrées de ce qui était encore resté non quantifiable, non mesurable, non réductible à quelque norme que ce soit⁵⁸ », et en fournissant du même coup les munitions théoriques sans lesquelles « l'entreprise d'éradication sensible » n'aurait pu être aussi avancée : « cette nouvelle classe intellectuelle aura ainsi fourni les plus acharnés justificateurs de ce qui est⁵⁹ ». Tous ces discours théoriques seraient par ailleurs « doublés » par une littérature « fabriqué[e] pour illustrer des théories stériles depuis trente ans⁶⁰ », ce qu'elle dénonçait déjà une dizaine d'années plus tôt dans *Appel d'air* :

Je doute même qu'il n'y ait jamais eu plus étroite collaboration entre artistes, universitaires, industriels, scientifiques, promoteurs et politiciens pour en finir avec ce *no man's land* entre réalité et langage grâce auquel, depuis toujours, la pensée déjoue le réel et son emprise sur l'être tout entier. De cet espace incontrôlable, où se recrée organiquement le lien entre l'imaginaire et la liberté, nous sont venues et peuvent encore nous venir nos plus fortes chances de conjurer le désagrément d'exister. Ce qu'on appelle poésie n'a pas d'autre justification. Elle est cette fulgurante précarité, à même de faire rempart, certains jours, contre l'inacceptable et, parfois d'en détourner le cours⁶¹.

Qu'en est-il du pouvoir de l'« espace intermédiaire », ce « *no man's land* entre réalité et langage », « cet espace incontrôlable, où se recrée organiquement le lien entre l'imaginaire et la liberté », de la poésie? On doit se demander comment la distinction entre la « vraie poésie » et la « fausse » est avant tout fondée sur cette notion de « lien organique »; « lien organique fort de la pensée avec le concret » ou encore « lien organique de la vérité avec le corps ».

Le « grand crime contre la vie sensible⁶² » et la disparation de la poésie ne sont pas seulement le fait du trop de réalité, qui n'en a été que le parachèvement. Dans ses essais

d'émotions, que la *French Theory* a jetée par-dessus bord, pour accréditer l'idée d'un homme réduit à son seul langage » (« Du trop de théorie », *Ailleurs et autrement*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011, p. 180-181.).

⁵⁸ *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 100-101.

⁶¹ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 17.

⁶² *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 17.

antérieurs, Annie Le Brun fait coïncider l'origine de cette « anesthésie progressive » avec l'arrivée des Lumières et de la « raison raisonnante ». Cette anesthésie s'est ensuite poursuivie avec l'idéologie du Progrès et la révolution industrielle, qui a atteint son paroxysme peu après la tragédie d'Auschwitz avec la situation atomique et la catastrophe d'Hiroshima en 1945, « qui, du seul fait d'avoir rendu possible un anéantissement général, avait paralysé notre pouvoir de négation, tout en nous arrimant d'autant plus facilement à une réalité dont nous étions désormais les otages⁶³ ». En 2010, dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, elle approfondit la réflexion et remonte encore une fois jusqu'aux Lumières pour décortiquer quelques concepts fabriqués tout au long des deux derniers siècles, concepts qui auront contribué à bien installer cette vaste opération de « sabotage sensible » induisant une « panne » de l'imagination et de la négation, et, par conséquent, de « révolte conséquente ».

1.2 « L'insurrection lyrique » comme « solution »

Alors éclat pour éclat, et devant le retour de tant de misères si savamment dissimulées, comment ne pas se tourner vers le miroir de la pensée analogique, fondée, elle, non sur la séparation mais au contraire sur le mouvement continu qui distingue et relie la partie pour le tout? Comment ne pas recourir à elle, suppléant depuis toujours aux insuffisances du raisonnement logique, dès que la pensée cherche à se mesurer à la nature excessive du désir?

Et d'un désir dont la démesure ne peut que s'affronter à la totalité de ce qui est, là est l'origine du désespoir de l'esprit qui ancre la poésie dans l'arbitraire du concret et exige d'elle cette précision impitoyable par laquelle se différencient, au bout du compte, les poètes de ceux qui ne le sont pas⁶⁴.

La poétique d'Annie Le Brun, dont le rouage est la métaphore engendrée par la pensée analogique, est principalement d'inspiration sadienne et surréaliste. Par opposition à la « séparation » engendrée par les « insuffisances du raisonnement logique », la poésie est posée comme une façon de voir qui fait lien, qui « distingue et relie » les choses dans un « mouvement continu »; la métaphore, en réunissant deux réalités, crée du sens dans un incessant va-et-vient entre elles. La poésie serait d'abord et avant tout une « façon d'être au

⁶³ *Ibid.*, p. 17-18. Cette idée est développée dans *Perspective dépravée*, mais se retrouve aussi dans *Appel d'air*, *Qui vive* et *Si rien avait une forme, ce serait cela*.

⁶⁴ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 109-110.

monde »; la seule qui maintient, ou retrouve, une cohérence entre le corps et la pensée, c'est-à-dire « le lien *organique* qui unit *matérialité* et *imaginaire* » — une « cohérence sensible » à prendre au double sens du terme, à la fois de rapport logique d'absence de contradiction et d'adhérence mutuelle. Cette double littéralité n'est pas anodine, car la pratique de la poésie chez Le Brun participe d'une « *littéralité intégrale* » trouvée dans la démarche « plus métaphorique que philosophique⁶⁵ » du marquis de Sade, qui avait le projet de « tout dire », une littéralité intégrale qui serait la « marque de son génie ».

Sans ce continuel détour par la *matérialité* des êtres et des choses, sans cette continuelle plongée dans le corps universel, il n'y a pas de pensée; et que pour « tout dire », il faut pouvoir être tout, c'est-à-dire aussi tout ce qu'on n'est pas. On remarquera d'ailleurs ici comme les termes de pensée et poésie deviennent interchangeables. Pour ma part, je ne sais pas d'autre propos à la poésie que cette pensée avec le corps, que cette pensée avec la présence. Mais dès lors que la poésie se confond avec cette pensée incarnée, elle révèle en même temps le lien *organique* qui unit *matérialité* et *imaginaire* pour accéder à la voyance implicite à ce projet de « tout dire ». À cet égard, la pratique de la *littéralité intégrale* chez Sade travaillant à faire rendre au mot tous les sens qu'il peut donner, comme au corps tous les plaisirs qu'il peut donner, comme au monde toutes les formes qu'il peut donner au néant, cette littéralité intégrale est à la fois la marque du génie de Sade et la figure emblématique de ce lien entre matérialité et imaginaire. Il s'ensuit non pas une façon de dire mais une façon d'être au monde qui, ne reconnaissant pas l'abstraction qui attente à la singularité des êtres et des choses, leur donne leur chance d'exister absolument ne serait-ce qu'un instant⁶⁶.

Cette « continuelle plongée », ce « continuel détour », est un motif récurrent chez Annie Le Brun, et se métaphorise sous plusieurs formes; en l'occurrence, « dans le corps universel ». Cette image, qui rend compte du mouvement de la pensée et de la poésie, est aussi symbolique de sa démarche. Le Brun précise en effet que, parfois, « les termes de pensée et poésie deviennent interchangeables ». On retrouve encore ici également l'opposition entre « l'abstraction » qui fragmente et la poésie qui fait lien; entre les formes figées de l'abstraction et l'instantanéité du sens toujours fuyant et en mouvement, qui n'apparaît « ne serait-ce qu'un instant ». Cette fugacité du sens est une conséquence de la fugacité de la présence, qui est au cœur de la poétique de Le Brun : le langage et les images permettant

⁶⁵ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁶ *Id.*, *Sade, aller et détours*, *op. cit.*, p. 73-74. Annie Le Brun souligne.

d'abord et avant tout de figurer quelque chose d'absent, la présence serait plus signifiante que les idées.

Trouver une langue, c'est justement ce que réussit Sade, débusquant une matérialité du langage [...] Et Sade la trouve, cette langue, non pas seulement en donnant corps à chaque idée – et là il s'y entend comme personne – mais en donnant mille sens à chaque mot, la multiplicité des sens servant à effacer l'idée pour laisser place à la présence⁶⁷.

En fait, pour Le Brun, les idées ne sont tout simplement pas importantes et Sade aurait le mérite d'avoir créé une « machine poétique » générant un « vide idéologique » :

Il ne s'agit pas d'idées dans tout cela. Je dirais même que l'apport essentiel de Sade, à l'inverse des « bons auteurs » qui, eux, nous donnent des idées, est au contraire de nous en enlever. Oui, d'enlever une à une, d'enlever impitoyablement toutes les idées que se font les hommes de toutes les époques pour ne pas voir ce qu'ils sont, pour ne pas voir dans quelle nuit ils avancent et vers quel vide ils se pressent⁶⁸.

Ici, la nuit et le vide renvoient à ce trou où se fait la plongée propre au mouvement poétique, dont le rôle serait de dévoiler contre quel vide ou néant s'élèvent toutes idées ou idéologies.

Pour Annie Le Brun, seule cette conception de la poésie permettrait d'esquiver toute « expropriation sensible » et ses dérives, que sont la liquidation du sens, du sujet, du discernement, de l'imaginaire, du pouvoir de négation, de la liberté; mais elle permettrait aussi d'échapper furtivement au « malheur d'être homme » en apportant un pouvoir, non pas de « maîtrise », mais de « conjuration » grâce aux solutions imaginaires. Intrinsèque à la liberté, cette notion de non-maîtrise est importante, car c'est en cela que Sade se distingue des libertins et des penseurs des Lumières qui cherchaient à « dominer » les passions.

Ne valait-il pas mieux lire Sade, pour la première fois, « littéralement et dans tous les sens »? Comme la poésie. Tout en Sade y invitait. À commencer par le principe excessif d'une démarche, à l'évidence, plus métaphorique que philosophique. En totale discordance avec l'ensemble des systèmes de maîtrise, Sade commençait, en effet, par montrer l'homme prisonnier du théâtre de son corps [...] Mais dans le même temps, il montrait le prodigieux spectacle de

⁶⁷ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 492-493.

⁶⁸ *Id.*, *Sade, aller et détours*, *op. cit.*, p. 155.

toutes les propositions offertes par ce théâtre pour en vaincre la fatalité : « Tout le bonheur de l'homme est dans son imagination », disait-il aussi. Je décidai de partir de cette contradiction qui n'en finissait pas de m'obséder⁶⁹.

Nous verrons que la contradiction est au fondement de cette poétique, qui « distingue et relie », et qui, tout en révélant la fatalité du corps, offre la seule façon de la conjurer. Cette poétique n'est pas formulée en tant que telle dans un chapitre ou une section d'un essai où serait détaillé tout ce qui la concerne; elle est présente partout, son sens se construisant tout au long des textes et d'une œuvre à l'autre, toujours prise dans le tissu analogique, qui construit le parcours de sa cohérence reposant sur un réseau métaphorique qui se densifie et se complexifie avec le temps au fil des œuvres.

Voyons comment se donne à entendre la notion de poésie dans un passage issu d'une conférence, intitulée « Surréalisme et subversion poétique », donnée à Stanford en 1990 :

Et pour qu'on se comprenne bien, même si je me garderai de jamais donner une définition de la poésie — ce qui serait aussi prétentieux que ridicule — je dirais que la poésie, telle que je l'entends, c'est d'abord une façon d'être, venant de la plus humaine des révoltes devant l'immensité des désirs que chacun porte en soi et le peu que la vie lui permet de vivre.

Cette révolte, j'y insiste, n'a rien d'exceptionnel — chaque adolescent l'a vécue, au plus profond de lui-même, pour peu qu'il ait un jour considéré l'existence avec le regard non prévenu qui est encore le sien.

Pour ma part, je suis persuadée qu'il n'y a pas de poésie sans cette conscience du malheur d'être homme — chacun jouant toujours sa vie entre le rien et l'infini — mais, en même temps, je suis persuadée que la poésie est une des rares façons, sinon la seule, de conjurer ce malheur, en affirmant qu'un regard, une rencontre, un geste... font que, malgré tout, ne serait-ce qu'un instant, le monde est parfois à la mesure de nos désirs, à même de répondre, contre toute attente, à cette « insatiable soif d'absolu » dont parlait Lautréamont.

Cette conception de la poésie — faut-il le préciser — ne m'est pas singulière. On la retrouve à travers toutes les grandes aventures lyriques, mais c'est Rimbaud, le premier, qui l'affirme comme telle, c'est-à-dire comme l'expression d'un nouveau rapport au monde. Avec cette conséquence qui change tout : à savoir qu'en déclarant en 1871 que désormais « la poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant » [citation qu'on retrouve à plus d'un endroit chez Le

⁶⁹ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 301.

Brun], Rimbaud met en cause la littérature tout entière par une nouvelle pratique de la littérature appelant à vivre autrement.

Conséquence qui va être reprise et développée au début du XX^e siècle par le surréalisme, se proposant également d'affirmer par tous les moyens possibles, artistiques ou non, la poésie comme le plus haut degré de conscience, autrement dit de faire de l'évaluation sensible le seul critère intellectuel et moral.

Étant donné les valeurs d'efficacité et de rationalité sur lesquelles s'est construite la civilisation occidentale, on peut évaluer la force subversive d'un tel projet. Et c'est pourquoi il ne faut pas s'étonner que cette dimension essentielle du surréalisme, pourtant clairement exposée par André Breton — dans les manifestes — soit constamment occultée. Et particulièrement aujourd'hui, quand le surréalisme est présenté et étudié de plus en plus comme un mouvement artistique, qui aura sans doute été à l'origine des œuvres les plus marquantes du XX^e siècle, mais rien de plus qu'un mouvement artistique plus ou moins engagé, suivant les points de vue. Et ce n'est pas un hasard.

C'est beaucoup plus commode d'essayer de faire rentrer dans des catégories esthétiques, voire idéologiques, une insoumission sensible qui ne cherchait qu'à les détruire, en trouvant dans la poésie, mais aussi dans l'amour ou le hasard, autant de raisons de se révolter contre l'ordre des choses que de repassionner la vie⁷⁰.

Ce long passage montre comment, chez Le Brun, poésie et sensible, indissociables du désir, sont intrinsèquement liés et peuvent parfois sembler interchangeable. Une équivalence est établie entre la poésie et « l'évaluation sensible », qui est posée « comme le plus haut degré de conscience » et comme le « seul critère intellectuel et moral », ce qui invite à considérer cette poésie en termes d'éthique, de po/éthique, bien que cela ne soit pas affirmé en tant que tel. Toujours dans l'optique de Rimbaud d'instaurer un « nouveau rapport au monde », cet autre extrait, où le rapport des moyens et des fins est inversé, installe aussi la poésie dans le domaine de l'éthique; une éthique qui renverse toutefois aussi « la grossièreté du rapport du général au particulier », ce qui est assez inusité :

nous n'avons qu'elle pour renverser la grossièreté du rapport du général au particulier qui, jusque dans nos façons d'être, vient nous faire violence. Nous n'avons qu'elle pour affronter en nous la monstruosité d'une volonté de pouvoir, chaque jour renforcée par l'illusion de la maîtrise et la maîtrise de l'illusion. Et cela pour la bouleversante raison qu'elle ne cesse d'affirmer scandaleusement la

⁷⁰ Annie Le Brun, « Surréalisme et subversion poétique », *De l'inanité de la littérature*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p. 152-153.

richesse, la subtilité et la justesse des moyens qui justifient la fin contre la brutalité d'un monde où la fin justifie les moyens. En ce sens la subversion poétique contient toutes les autres⁷¹.

Le Brun affirme ailleurs que le « problème de la fin et des moyens est autant un problème moral que poétique⁷² ».

À la fois limitée et vaste, cette conception de la poésie repose d'abord sur cette « conscience du malheur d'être homme » sans laquelle « il n'y a pas de poésie », c'est une révolte « appelant à vivre autrement » et à une « insoumission sensible », ainsi qu'à une prise de risque, un pari, une mise en danger, « chacun jouant toujours sa vie entre le rien et l'infini »; mais de l'autre côté, « chaque adolescent » ayant vécu « cette révolte au plus profond de lui-même », elle peut émerger de tous, pas seulement des écrivains ou de l'écriture, et elle s'étend bien au-delà des définitions communes, où elle apparaît comme une expression de sentiments personnels ou une « façon d'être au monde et d'habiter le langage⁷³ ». En effet, chez Le Brun, elle peut en effet s'affirmer « par tous les moyens possibles, artistiques ou non », et peut se trouver aussi bien dans un regard, un geste, une rencontre, dans l'amour ou le hasard et, comme nous le verrons plus loin, dans tous les types de formes allant par exemple du maquillage à l'architecture des villes. C'est pourquoi, bien qu'elle ne prétende jamais que ce soit le cas, il semble que l'on puisse aborder aussi ses essais comme de la poésie.

Ces critères amènent Annie Le Brun à distinguer la « vraie » poésie de la « fausse », qui « est occupée depuis toujours à justifier et embaumer ce qui est⁷⁴ » et à « encombrer la réalité de ses reflets⁷⁵ » qui ont « pour effet d'effacer jusqu'à l'existence d'un *désir d'ébranlement*

⁷¹ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 66.

⁷² *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 273.

⁷³ P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige/dicos poche », 2002, sous « Lyrisme ».

⁷⁴ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 112.

qu'il appartient aux plus grands poètes de réveiller parfois, pour nous donner la possibilité d'être tout ce que nous ne sommes pas⁷⁶ ». Les « vrais poètes » ont

risqué leur vie pour éprouver leur pensée, c'est-à-dire pour découvrir, au prix de leur existence, qu'il n'y a pas d'idée sans corps ni de corps sans idées. [...] la seule poésie est celle capable de faire apparaître la terrible cohérence qui lie les idées, les hommes et les choses. Sans cette révélation qui est celle d'une lucidité s'exerçant jusqu'à la voyance, il n'y a pas de poésie. Il y a, tout au plus, la rhétorique⁷⁷.

Mis à part le fait que la réalité ne soit pas à la hauteur de nos aspirations, la « conscience du malheur d'être homme », sans laquelle « il n'y a pas de poésie », peut sembler assez floue et imprécise comme proposition, mais elle désigne l'incomplétude qui est le lot des humains. Nous apprenons ailleurs qu'elle concerne une « conscience physique » et sensible d'être mortel, périssable : « le lyrisme est d'abord la plus vive conscience du temps, s'inscrivant sur le corps concret, sur le corps unique parce que mortel⁷⁸ » — « sans cette conscience physique de l'anéantissement qui, seule, ouvre à l'infini, il n'y a pas de poésie, il n'y a que de la littérature⁷⁹ ». La poésie serait

la plus humaine interrogation sur le temps à vivre. Temps de la mort affrontée qui annonce un autre temps. La poésie est tout entière dans ce pari d'un temps contre l'autre. Temps sans fin du merveilleux à même de surgir ou non de l'horizon sans fin de notre désespoir. Tel serait le sens de la poésie, indissociable de ce qui menace à tout moment de la détourner d'elle-même. Il se pourrait même que l'impossibilité, à l'origine de la poésie, de se satisfaire de ce qui est et surtout de ce qui est signifié une fois pour toutes, renvoie à cette négativité et lui doive la « soif insatiable de l'infini » dont la poésie ne cessera jamais de témoigner. Quant à la puissance poétique, elle est directement proportionnelle au sentiment plus ou moins fort de ce qui mine la pensée et à la charge sensible mise en œuvre pour s'y opposer. Il suffit d'ailleurs que ce danger soit perdu de vue pour que la poésie ne soit plus qu'un leurre. Et un leurre servant précisément

⁷⁶ *Loc. cit.*, Annie Le Brun souligne. Elle parle ailleurs de « la question de l'ébranlement », de « l'éthique de l'ébranlement », nous y reviendrons.

⁷⁷ *Id.*, « Surréalisme et subversion poétique », *op. cit.*, p. 169.

⁷⁸ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 68.

comme aujourd'hui à nous désaccoutumer des questions sur ce que nous sommes⁸⁰.

La poésie serait donc liée à la conscience de la mort et à une prise de risque, à un pari, mais elle est seule à pouvoir y faire face, car elle a également à voir avec une énergie — comme chez André Breton, pour qui la poésie « est de la nature de cette énergie qui se refuse à répondre à ce qui est⁸¹ » —, « une étrange énergie, qui est peut-être la seule force humaine à se mesurer à la mort, puisqu'elle en est la perception violente à l'origine des plus grandes exaltations⁸² », une « énergie du désespoir » qui a une « férocité à saisir le concret, indissociable de la nécessité vitale de la pensée à s'incarner dans une forme pour y découvrir son devenir⁸³ ».

La poésie se trouve ainsi investie de plusieurs pouvoirs, comme celui de transformer la réalité pour qu'elle soit, « ne serait-ce qu'un instant », à la hauteur des aspirations de l'esprit, « à la mesure de nos désirs »; comme celui d'infléchir le temps; ou encore, d'un « incontrôlable pouvoir de rupture, celui de déchirer le maillage de nos façons de voir comme celui de couper les amarres avec les piètres images de nous-mêmes dont nous avons la faiblesse de nous contenter⁸⁴ ». C'est pour ces raisons qu'elle serait « une des rares façons de conjurer la mort⁸⁵ », mais également de conjurer l'angoisse : « angoisse incontournable, angoisse aussi historique que métaphysique. Angoisse indéterminable si ce n'est lyriquement. Et d'être le seul moyen de la sonder, la poésie s'avère le seul moyen de la vaincre⁸⁶. » La « violence poétique », ou « l'énormité poétique », posséderait une force subversive, une énergie, pour ouvrir des perspectives inédites.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 76. C'est Lautréamont qui est cité. Cette « soif insatiable de l'infini » apparaît souvent chez Le Brun.

⁸¹ André Breton et Paul Éluard, « Notes sur la poésie », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 [1929], p. 1015.

⁸² Annie Le Brun, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 39-40.

⁸³ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁴ *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁵ *Id.*, « Surréalisme et subversion poétique », *op. cit.*, p. 166.

⁸⁶ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 53-54.

1.2.1 La pensée analogique

Ce « nouveau rapport au monde », que Rimbaud aurait été le premier à affirmer, s'actualise chez Le Brun par la pensée analogique qu'elle convoque à la suite d'André Breton :

Toute l'histoire de la pensée analogique témoigne de ces « instants de solution », dont on n'a pas encore évalué la dimension critique, indissociable de la nécessité poétique qui continue, malgré tout, de se manifester à travers une cohérence passionnelle que la *French Theory* aura grandement travaillé à rendre impossible [...] Cohérence passionnelle de ce qui nous unit au monde et nous en dissocie absolument. Cohérence passionnelle donc toujours singulière – j'y insiste – surtout quand la collectivité ne se manifeste plus que pour nier la vie individuelle en la diluant dans la multitude de ses spectacles indifférenciés. Et c'est bien pourquoi il appartient à chacun de reprendre à ce monde la vie sensible qu'il nous dérobe, leurre après leurre⁸⁷.

Dans « Signe ascendant⁸⁸ », Breton plaide pour des rapprochements fortuits et analogiques plutôt que pour des rapports logiques. Ce serait de ces rapprochements, de ces nouveaux rapports, que naissent les « solutions imaginaires », « solutions lyriques » ou « objets imaginaires ».

Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule évidence au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter⁸⁹.

L'usage du mot *donc* lui paraît « haïssable » :

seul le déclic analogique me passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu. C'est à travers

⁸⁷ Annie Le Brun, « Du trop de théorie », *Ailleurs et autrement*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011, p. 186-187.

⁸⁸ Il l'avait déjà fait dans le *Manifeste surréaliste*, mais il précise davantage cette idée dans « Signe ascendant ».

⁸⁹ André Breton, « Signe ascendant », *Signe ascendant* suivi de *Fata Morgana...*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968 [1947], p. 7.

lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit⁹⁰.

Pour Breton et Le Brun, la question de la spontanéité est centrale et de celle-ci découle l'aventure de l'écriture automatique et du hasard objectif⁹¹ — association analogique spontanée qui n'est pas sans lien avec l'association libre de Freud. De fait, le seul ajout de l'adjectif *sensible* n'est pas suffisant pour rendre compte du sensible. La pensée analogique s'incarne dans le langage par la métaphore, qui « ramène le corps dans le langage⁹² ». Celle-ci est en effet au plus près du surgissement spontané de la pensée, du sensible⁹³. La pensée analogique convoquée par Le Brun, pour qui « tout se tient, non pas logiquement, mais analogiquement⁹⁴ », n'est pas celle employée autrefois par les alchimistes, pour qui des correspondances sont établies entre les substances des choses de sorte que tout se retrouve dans tout, ou l'« analogie de l'être » (*analogia entis*) de la théorie scolastique au Moyen-Âge,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁹¹ La définition qu'établit Breton « une fois pour toutes » du surréalisme, une expression d'Apollinaire, dans le premier manifeste du surréalisme va en effet dans ce sens : « SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. » (*Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 36.) Il précise, par ailleurs, que la surréalité est « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité » (*Ibid.*, p. 24.).

⁹² Annie Le Brun, *Du trop de réalité, op. cit.*, p. 101.

⁹³ « De reposer sur l'appréhension sensible, l'analogie est le mode de pensée qui me convient le mieux. Mais d'être, de ce fait, aussi imprévisible qu'incontrôlable, elle est frappée d'inexistence par les professionnels de la pensée pour qui ce n'est pas sérieux de s'en remettre à ce genre de démarche intuitive. Étrangement, l'écho rencontré par *Du trop de réalité* laisse supposer qu'un certain nombre de gens pensent le contraire. Pour moi, Novalis est beaucoup plus important que Hegel, car il est sans doute le seul à oser penser la totalité en dehors de la maîtrise. De lui, on ne retient que la notion de "fragment", sans voir que c'est le point de départ d'une stratégie de la non-maîtrise, si je puis dire, pour appréhender le tout. Il s'agit en fait d'une démarche essentiellement poétique où la totalité ne se découvre que dans le mouvement analogique qui relie et délie les fragments. Il n'est que de voir l'absence de prétention de la revue *Athenaeum* dans laquelle lui et ses amis se retrouvèrent entre 1798 et 1800 pour mettre la pensée en demeure de répondre à la vie sensible. Cette forme-là engage aussi la pensée car l'analogie se confond avec une quête du devenir de la forme. Que la trajectoire de ce petit groupe ait été aussi fulgurante explique que ce feu continue d'exister. » (*Appel à la désertion, Entretien avec Annie Le Brun, propos recueillis par Marine Boisson et Jean Védrières, op. cit.*, p. 7.)

⁹⁴ Annie Le Brun, *Du trop de réalité, op. cit.*, p. 13.

ni celle, plus ancienne, de proportion⁹⁵. En effet, Annie Le Brun n'aspire à aucune ontologie ou transcendance, au contraire. Quoiqu'elle s'abstienne de faire des déductions (passer du particulier au général) ou des inductions (passer du général au particulier), cette pensée analogique est organisée logiquement. Les vérités devant toujours être singulières et « périssables », il s'agit d'une rationalité autre qui se passe de syllogismes⁹⁶. La pensée analogique ne sert donc pas à tirer des conclusions, mais à guider la pensée et l'intuition vers de nouvelles idées, de nouveaux sens. La rhétorique y va de pair avec le lyrisme, la raison (*logos*) avec le mythe (*muthos*), la philosophie et la poésie n'y font qu'un, un peu comme dans la tradition présocratique. La pensée analogique apparaît bien sûr dans le lyrisme de l'écriture et elle se manifeste de plus dans la structure du texte, qui est un tissu où les phénomènes de l'histoire de la pensée s'associent et se relaient. Cette structure analogique se révèle aussi dans l'élaboration d'expressions métaphoriques qui visent à rendre compte du sensible tout en cumulant les sens en établissant plusieurs ponts entre divers éléments ou expressions.

Le réseau métaphorique du sensible s'articule sur deux axes : l'un, topologique, de la spatialité dans le temps, et l'autre, optique, du regard. La topologie et l'optique sont en effet les deux façons les plus courantes de métaphoriser la pensée. Alliant l'espace et la vision, elles permettent la liaison et l'analyse entre les phénomènes. Annie Le Brun crée de nouveaux rapports analogiques constituant un réseau de sens dense et ramifié qui augmente en signifiante à l'intérieur de chaque essai et aussi d'un essai à l'autre. Comme chez Rimbaud qui attendait du « dérèglement de tous les sens » de « se faire *voyant*⁹⁷ », chez Le Brun, la poésie est une affaire de regard, de « voyance », de « perspective infinie » ou de « longueur de vue », c'est-à-dire de « distance poétique comme instrument de haute

⁹⁵ Ce à quoi renvoie l'étymologie grecque d'*analogia*, d'*analogos* : « qui a même rapport, proportionnel », *ana* indiquant la répétition et *logos* le rapport.

⁹⁶ L'analogie n'est pas problématique pour réfléchir et imaginer, mais bien pour construire des syllogismes. Ce qu'on reproche à l'analogie concerne en fait le syllogisme construit sur de fausses prémisses construites à partir d'analogies imprécises ou douteuses. Le problème n'est pas tant l'analogie que le recours au syllogisme pour tenter de généraliser ou d'universaliser des choses singulières et « périssables ».

⁹⁷ Cité par Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 73

précision⁹⁸ ». Selon elle, les « vrais » poètes seraient ceux qui ont « inventé le point de vue d'où parler de ce qui était jusqu'à eux tenu pour innommable⁹⁹ », le « point hagard développant le grand angle d'un espace ni subjectif ni objectif, d'un *espace inobjectif*¹⁰⁰ ». Le champ lexical de la vision est ainsi convoqué lorsqu'il est question de poésie : « instrument optique », « machine optique », « jeu optique », « système optique », « angle de vue », « grand angle », « point de fuite », « observatoire du ciel intérieur¹⁰¹ »; à plus d'un endroit, le poète est nommé « guetteur », car « si elle doit “mener quelque part”, la poésie n'a pas d'autres sens que de nous mener vers ce que nous ne savons pas voir¹⁰² ». Le Brun, pour qui la poésie est un « éclair illuminant la nuit », convoque également la métaphore de l'ombre et de la lumière, la lumière étant associée depuis l'antiquité à l'activité de l'esprit¹⁰³. Elle investit la notion de noir en renversant cette métaphore. La vue est un sens et ce n'est probablement pas un hasard si, depuis des siècles, les recours métaphoriques pour parler de la pensée, de l'esprit et de l'imagination sont en lien avec la vue et la vision, avec le sensible. Il est par ailleurs intéressant de souligner à cet égard que le mot *réflexion* signifie à la fois le retour de la pensée sur elle-même et l'image réfléchie.

Avec ces « point de vue », « point hagard », « point de fuite », « mise à distance » se profile également une spatialité de la poésie. À la métaphore optique se superpose celle, spatiale, du « parcours », du « détour », s'effectuant la plupart du temps par un mouvement de plongée au fond du trou, de « l'abîme », du « gouffre ». Grâce à la « distance poétique », à l'« écart poétique », la poésie « vient de l'innommable pour y ramener, mais par le détour de la forme. Par le détour de la forme inattendue, inespérée, ou même inimaginable. Et plus improbable est ce détour, plus forte est la poésie dressant au-dessus de l'abîme la

⁹⁸ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 50.

⁹⁹ Id., *Appel d'air*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁰ Id., *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 48.

¹⁰¹ Expression reprise d'André Breton dans « Limites non-frontières du surréalisme », *La Clé des champs*, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [1937], p. 668.

¹⁰² Annie Le Brun, *Appel d'air*, op. cit., p. 50.

¹⁰³ Elle est d'abord associée à Dieu dans la tradition biblique. Avec Platon, dans l'allégorie de la caverne, la lumière figure la vérité et l'ombre de simples reflets moins réels ou infidèles. Cette métaphore est réinvestie au Moyen-âge et à l'époque des Lumières, où elle devient un attribut humain, la fonction d'intelligibilité se déplaçant graduellement de Dieu vers la raison humaine.

transparence de ses observatoires hagards¹⁰⁴ ». La forme poétique est ainsi décrite comme une plate-forme extraite de l'abîme, permettant de l'observer et d'y replonger tout en se préservant de ses dangers.

Ce n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard non plus si le mot *sens*, qui désigne à la fois les sens, les sensations, la faculté de juger, de raisonner et la signification, désigne aussi la direction. Annie Le Brun ne conçoit pas le sens comme une signification « fermée sur elle-même », mais comme une possibilité, un parcours, une quête. Par exemple, les objets et les signes sont décrits comme « autant de passages dérobés dans la foule des apparences¹⁰⁵ », « des passages imaginaires vers les espaces improbables que nous habitons¹⁰⁶ », des passages qu'il est possible à la pensée d'emprunter; l'imaginaire est un « voyage fantasmatique », une « fuite des rêves »; la poésie est ainsi un « art du détour », une « aventure lyrique », « fauteuse de passages infinis ».

L'idée du parcours et du sens à construire est tellement déterminante chez Le Brun que tout se passe comme si nous avions affaire à une sorte de topologie¹⁰⁷ du sensible que l'on pourrait aussi nommer poétique du détour — la notion de détour, autre figuration du motif de plongée, étant récurrente. Par exemple, dans *Les Châteaux de la subversion*, un chapitre a pour titre : « Un parcours, un détour, un recours »; dans *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, un chapitre s'intitule « L'excès comme moyen de transport », et *Sade, aller et détours* est un recueil d'entretiens donnés suite à sa parution — ces *aller et détours* rappellent aussi l'aller-retour et le va-et-vient incessant du sens métaphorique et de la plongée poétique. *À distance* est le titre d'un autre ouvrage. Plus récemment, a été publié *Ailleurs et autrement*, un recueil de diverses chroniques, parues notamment dans la *Quinzaine littéraire*, de préfaces ou de textes accompagnant des expositions. Ce titre condense une certaine conception de la poésie.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49

¹⁰⁵ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁷ La topologie est une branche des mathématiques qui étudie les changements de forme dans l'espace-temps. Aussi, l'étymologie de topologie renvoie à *topos* : lieu et à *logos* : étude, discours. La topologie du sensible convoque les discours, les études sur les lieux et les formes du sensible toujours en mouvement.

Cette notion de détour s'ancre sur celle d' « écart absolu » de Charles Fourier¹⁰⁸, que Le Brun convoque à son tour à la suite des surréalistes.

Tout se passe comme si, pour parler du sensible comme de la pensée, des sensations, de l'angoisse, de la folie et de la poésie, qui elles-mêmes cherchent à créer des formes, il était nécessaire de changer de langue. De fait, les métaphores sur les parcours et les chemins de vie existent probablement depuis toujours : que ce soit les parcours initiatiques de la transcendance illustrés par la montée en montagne ou au contraire par la descente dans les bas-fonds de la terre, ou encore la traversée de la forêt du conte où se perd l'individu à la recherche de lui-même. Chez Le Brun, le trajet se fait dans les deux sens, vers le bas et vers le haut, dans un infini va-et-vient, car il n'y a pas de point d'arrivée définitif, de vérité absolue. Pour elle, il n'y a pas de poésie sans cette « violence » poétique qui « arrach[e] ce qui est à l'ordre des choses » et « rev[ient] de loin, de très loin, pour rapporter, encore palpitante, la forme de ce qui n'en a pas encore¹⁰⁹ », c'est-à-dire une « double descente en soi-même et vers l'origine des choses¹¹⁰ ». Ce va-et-vient, cette plongée, ce détour, prenant parfois la forme d'une « trouée », d'une « ouverture au cœur de », d'une « brèche », d'une horizontalité traversée d'une verticalité dans un mouvement continu — le Brun parlera ailleurs de « forage du réel », par exemple — serait le propre de la poésie et de l'imaginaire, un « détour susceptible de révéler la forme qui fait voir¹¹¹ ». Cette figure, qui est aussi emblématique de la démarche de Le Brun, se métaphorise de multiples façons, notamment avec la géologie (gouffre, précipice, abîme) et le noir. Cette plongée, qui, comme on l'a appris, est risquée, aurait lieu dans un espace obscur et angoissant auquel le poète donne forme en le réinventant :

¹⁰⁸ « J'avais présumé que le plus sûr moyen d'arriver à des découvertes utiles, c'était de s'éloigner en tout sens des routes suivies par les sciences incertaines, qui n'avaient jamais fait la moindre invention utile au corps social; et qui malgré les immenses progrès de l'industrie, n'avaient pas même réussi à prévenir l'indigence : je pris donc à tâche de me tenir constamment en opposition avec ces sciences : en considérant la multitude de leurs écrivains, je présumais que tout sujet qu'ils avaient traité devait être complètement épuisé, et je résolus de ne m'attacher qu'à des problèmes qui n'eussent été abordés par aucun d'entre eux. » (Charles Fourier, *L'Attraction passionnée*, J.-J. Pauvert, « Liberté n° 56 », Paris, 1967, p. 44, cité par Le Brun, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 92.)

¹⁰⁹ Annie Le Brun, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁰ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 109.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 240. Annie Le Brun souligne.

Ce n'est pas une philosophie, ni un discours et encore moins une écriture que Sade a inventés mais un *espace*. [...] l'apparition de l'espace sadien est liée à la première violence poétique perpétrée contre la raison raisonnante. [...] [Un] excès de sens déborde la linéarité du discours pour conquérir, par effraction, la profondeur en même temps que le vertige d'une autre dimension. Et la transgression poétique est peut-être tout entière dans cette trouée de l'aplatissement du discours, dans cette soudaine mise en volume de la scène¹¹².

En fait, pour Le Brun, la poésie a finalement plus à voir avec un parcours et l'invention d'un espace qu'avec l'écriture :

Non que la poésie ait jamais apporté quelque solution pratique que ce soit. Son pouvoir est autre, son pouvoir est d'ouvrir, au cœur de ce qui est, la perspective infinie de ce qui n'est pas. « Je est un autre », dit Rimbaud. Et c'est précisément en ouvrant cette brèche, en instaurant cette distance dans l'être même des choses que la poésie s'impose comme solution imaginaire, seule permettant d'embrasser la totalité du réel et éventuellement de la changer. Rimbaud parle encore de cette « langue » qui résumerait « tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ». Et tirant, oui, jusqu'à ouvrir cet espace ni objectif ni subjectif où se recrée organiquement, dirais-je, le lien — vital, pour nous — entre l'imaginaire et la liberté. La poésie n'a pas d'autre justification que d'opposer à la fuite du temps cet espace *inobjectif* pour en faire surgir les formes improbables du temps, ne serait-ce qu'avec un instant devenu grain d'éternité¹¹³.

Cet espace que Le Brun qualifie, à maints endroits, de « ni objectif ni subjectif », d'« inobjectif », et parfois d'« intermédiaire », et qui est « organiquement » lié une à réinvention de la temporalité¹¹⁴ — d'où l'idée de topologie, rend bien compte de sa volonté d'échapper aux dichotomies et aux scissions. Et c'est le recours métaphorique qui permettrait de leur échapper. Qualifiée elle aussi d'« art du détour » et souvent figurée par le motif de plongée, la métaphore, « dont le propre est de nous transporter pour nous ramener enrichi au cœur de ce qui est¹¹⁵ », s'inscrit alors dans le même réseau que la pensée et la poésie. L'étymologie de la métaphore nous rappelle en effet son lien avec le transport.

¹¹² *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 57-58. Annie Le Brun souligne.

¹¹³ *Id.*, « Surréalisme et subversion poétique », *op. cit.*, p. 156-157. Annie Le Brun souligne.

¹¹⁴ Le poète invente un espace mais aussi une temporalité, nous y reviendrons au troisième chapitre.

¹¹⁵ *Id.*, « Les nouvelles servitudes volontaires », *op. cit.*, p. 145

1.2.2 La métaphore surréaliste et sadienne comme « solution imaginaire »

Avec la métaphore surréaliste, il s'agit, dans la réunion par le recours analogique de « deux objets à première vue sans rapport », d'ajouter « le peu » qui infléchit « la mise en volume de la scène », qui, par la « trouée de l'aplat du discours », ajoute une profondeur à la « la linéarité du discours » comme à celle du temps, ouvrant une « brèche » sur « le vertige d'une autre dimension » : « et c'est là toute la différence entre les poètes et les littérateurs, les uns transfigurant le monde en lui ajoutant le peu, le très peu qui le change, les autres n'hésitant jamais à trafiquer la réalité afin d'imposer leur impuissance en marque de puissance¹¹⁶ ». C'est d'ailleurs à ce petit quelque chose de plus qui change tout que fait entre autres référence le « peu de réalité » d'André Breton dans son discours inaugural du mouvement surréaliste en septembre 1924¹¹⁷, et auquel pourrait renvoyer son exemple de la libellule rouge de l'apologue zen dans « Signe ascendant » :

Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit : « Une libellule rouge — arrachez-lui les ailes — un piment », Bashô y substitua : « Un piment — mettez-lui des ailes — une libellule rouge. »¹¹⁸

Le Brun convoque cet apologue dans *Du trop de réalité* et dans *Appel d'air*¹¹⁹ précisant que, plutôt que de rendre un objet conforme à une autre réalité en lui soustrayant de la substance, en le morcelant, il s'agit, au contraire, de lui en ajouter pour déformer la réalité, en créer une nouvelle, imaginaire de surcroît; de « se détourner de ce qui est pour lui ajouter ce qui n'est pas¹²⁰ » — d'où le préfixe *sur-* de surréalisme; un préfixe qui marque l'excès. La métaphore surréaliste aurait le pouvoir de transformer le monde en ajoutant quelque chose, et non en le dupliquant, ce qui est reproché au réalisme, ou en le délimitant, le découpant, ce que fait la pensée conceptuelle :

¹¹⁶ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁷ André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1970 [1924], p. 9-30. Ce peu de réalité renvoie aussi à l'insuffisance et à l'incomplétude de la réalité, à la « médiocrité de notre univers » (*Ibid.*, p. 23.).

¹¹⁸ André Breton, « Signe ascendant », *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 45 et *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 113.

¹²⁰ Annie Le Brun, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 29.

Ainsi, alors que l'élève mutilé tout simplement la libellule pour tenter de la faire ressembler très approximativement à un piment, le maître, lui, en ne détruisant rien, en considérant seulement un piment très réel, mais en lui ajoutant des ailes qui n'existent pas, invente une libellule qu'on n'a encore jamais vue¹²¹.

Le peu de réalité d'André Breton permet donc de penser le trop de réalité, qui induit au contraire la démétaphorisation dénoncée par Annie Le Brun. La démarche de l'alchimiste créateur de réalité par l'imaginaire et le Verbe, pour qui il s'agit, pour transmuter la réalité, de dévoyer « les lois qui président à [l']assemblage¹²² » des mots — Pierre Reverdy dira « cette transformation opérée sur les choses par la vertu des mots¹²³ » — autant au niveau syntaxique : assemblage des mots entre eux; que sémiotique : assemblage des signifiants et des signifiés, en y ajoutant le *peu* qui change tout; permet de comprendre le *trop* qui donne lieu à une créature formatée et dominée par la prétention à rejoindre la réalité, une créature dépouillée de ses « signes ascendants » remplacés par des vocables qui n'ont aucun pouvoir de transport et qui font perdre de vue l'« interpénétration du monde physique et du monde mental¹²⁴ ». Comme l'indique très justement Frédéric Aribit, « à l'inverse du “peu de réalité” surréaliste qui clamait la suprématie de l'imaginaire et de l'énonciation, le “trop de réalité” sclérose non seulement le langage du monde (ses signes, ses objets, son art...) mais jusqu'au monde même du langage¹²⁵ ». À cause de la démétaphorisation et du trop de réalité, le langage, qui normalement fait advenir le sujet et son désir, serait dès lors en voie de conduire à son effacement complet. « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation¹²⁶? », se demande Breton en 1924.

L'idée de réunir dans la métaphore des réalités distantes est de Pierre Reverdy, le premier, selon Breton, à se pencher sur la source de l'image : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de

¹²¹ *Ibid.*, p. 113.

¹²² André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 23.

¹²³ Cité par Annie Le Brun, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁴ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 210.

¹²⁵ Frédéric Aribit, *Du peu de réalité au trop de réalité : Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁶ André Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité », *op. cit.*, p. 23.

puissance émotive et de réalité poétique¹²⁷ ». En plus de poser un impératif sur la spontanéité du rapport établi¹²⁸, Breton ajoute une autre exigence « d'ordre éthique » :

L'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des *similitudes partielles*, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, *qui n'est aucunement réversible*. De la première de ces réalités à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif¹²⁹.

Ce à quoi renvoie la notion de signe ascendant. S'inspirant de Sade, Annie Le Brun ajoute, pour sa part, qu'une métaphore des plus subversives serait celle qui réunit des réalités opposées ou contradictoires : un « éclair poétique » permettant qu'un même objet soit éclairé par deux réalités différentes et incompatibles. Et à Sade reviendraient le mérite et le génie « d'avoir si précisément su déterminer l'origine de la subversion poétique¹³⁰ ». De plus, contrairement à la métaphore surréaliste, la métaphore sadienne n'est pas « aucunement réversible », mais fonctionne dans une « infinie réversibilité », dans une « annulation miroitante de l'objet, de la scène, de l'image, pris dans le feu de leurs reflets incompatibles¹³¹ ». Cette « infinie réversibilité » entre des réalités contradictoires, ce mouvement, semble correspondre aussi à celui de la poétique et à sa continuelle plongée ou à son détour par l'abîme. En ce sens, chez Le Brun, les signes seraient alors à la fois ascendants et descendants. Annie Le Brun voit dans une confession de Saint-Fond à Juliette « une des

¹²⁷ Cité par André Breton dans « Signe ascendant », *op. cit.*, p. 11 et cité également auparavant dans le *Manifeste*, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁸ « C'est du rapport fortuit entre deux termes qu'a jailli une lumière particulière [...]. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'associations d'idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose. Ou bien faudrait-il en revenir à un art elliptique, que Reverdy condamne comme moi. Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux. » Breton parle quelques lignes plus loin de « la nuit des éclairs » (*Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 49-50.)

¹²⁹ André Breton, « Signe ascendant », *op. cit.*, p. 11-12. André Breton souligne.

¹³⁰ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 71.

¹³¹ *Ibid.*, p. 74.

plus précises définitions de l'image poétique » : « mes passions, concentrées sur un point unique, ressemblent aux rayons de l'astre réunis par un verre ardent : elles brûlent aussitôt l'objet qui se trouve sur le foyer¹³² ». La métaphore sadienne provoque une « annulation lyrique » de l'objet qui ouvre sur une « *irréalité concrète* » qui serait « encore aujourd'hui l'unique luxe de la pensée, [une] conquête du vide en deçà des épargnes idéologiques, esthétiques ou psychologiques¹³³ »; une métaphore posée comme « seul recours », comme « ultime échappatoire », comme « dernière chance de penser l'impensable ».

Cette réversibilité qui fomenta la pensée sadienne à tous les niveaux – de la phrase, de l'image, du récit, du rythme – attente à la linéarité du discours à chaque moment pour laisser voir l'abîme que celui-ci sert à masquer. Abîme que seule l'imagination, et non l'écriture, peut explorer. [...] en faisant du corps, de l'organique, de ce qui résiste à l'esprit, le plus fabuleux objet imaginaire, Sade métamorphose l'objectivité du corps et l'objectivité du discours en *irréalité concrète*. Telle est la condition du merveilleux : faire se consumer l'objet sous son trop de réalité pour qu'il apparaisse dans la splendeur de son irréalité. Or, c'est l'homme tout entier, pris comme jamais au piège du réel, dont Sade va inventer l'irréalité pour ultime échappatoire. Et par là, Sade offre clandestinement au XVIII^e siècle le conte de fées que celui-ci n'avait pas eu l'audace de rêver, celui où ce n'est rien moins que l'esprit humain jouant sa première et sa dernière chance de penser l'impensable, de concevoir ce qui le fonde en même temps que ce qui le nie. Acte poétique sans précédent, au cours duquel va sombrer l'idée même de représentation¹³⁴.

Le Brun emploie ici l'expression *trop de réalité* dans le sens contraire qu'elle lui donnera une quinzaine d'années plus tard; le trop de réalité correspond ici au peu de réalité. Dans *Les Châteaux de la subversion*, son premier essai, elle emploie indifféremment *trop de réalité* et *réalité en trop*, comme en témoigne cet autre extrait :

Réalité sensible, réalité érotique, réalité théorique, peu importe, c'est leur rencontre qui est dangereuse, puisque l'ordre du discours veut qu'une réalité chasse l'autre. Impossible qu'une impression, une idée, une situation, prétende dans un même énoncé à deux ou plusieurs réalités. Il est même inconcevable que le moindre objet court deux réalités à la fois. C'est une question d'ordre, il suffit qu'on l'enfreigne pour que commence la liberté poétique. Étrange qu'on n'ait jamais vraiment insisté sur l'importance de cette *réalité en trop* dans le

¹³² Sade cité par *Ibid.*, p. 78.

¹³³ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 74-75. Annie Le Brun souligne.

processus poétique. Car le rapprochement de deux réalités distantes ne suffit pas pour qu'il y ait image poétique. C'est leur brutale superposition, leur imprévisible concentration sur un même objet qui, en faisant outrage à l'ordre des choses, en démantelant l'ordre de la représentation, dévoile violemment l'infini de l'espace imaginaire¹³⁵.

Cette réalité en trop, analogue au peu de réalité de Breton, fonctionne à l'inverse de la « censure par excès » du trop de réalité (dans sa version ultérieure), simple pléonasmе « d'une réalité débordante [...] qui revient nous assiéger au plus profond de nous-mêmes¹³⁶ », et dont la syntaxe de la formule est d'ailleurs inversée, tandis que la réalité en trop est une nouveauté, une « fulgurance » inédite qui fait « outrage à l'ordre des choses », et donc nuit à l'ordre du réalisme. Le Brun parle d'une « effraction par excès de réalité »; d'une effraction qui « détruit la fonction utilitaire du langage » : « C'est à travers ce redoublement, ce luxe de réalités, où naît et meurt l'image, que le langage retrouve avec les brillances de la liberté sa valeur essentiellement transitoire¹³⁷. » De plus, la « brutale superposition » de réalités contradictoires ne correspond nullement à la « juxtaposition » de tout et n'importe quoi dénoncée dans *Du Trop de réalité* qui, elle, engendre la « rationalité de l'incohérence » en faisant coexister les antagonismes côte à côte, les neutralisant du même coup. « L'excès poétique » exacerberait au contraire les « signes d'incompatibilité » dans une « tension », un miroitement, un va-et-vient incessant entre l'un et l'autre. Sade aurait poussé au paroxysme ce « jeu optique » de la réunion des contraires en rapprochant, « non par une opération logique mais par une opération poétique¹³⁸ », les deux réalités aussi distantes qu'opposées de la philosophie et de la pornographie, « de la réflexion et de la sensation » : « Sade est le premier et le seul à avoir systématiquement provoqué le surgissement de cette *réalité en trop* à tous les niveaux de sa pensée. En ce sens, l'univers sadien serait la plus gigantesque machine poétique construite à ce jour¹³⁹. »

La poésie est l'excès contradictoire. Et c'est ce que Sade découvre au cœur de l'homme. Il y voit même le seul moyen de se soustraire à ce qui aliène la pensée

¹³⁵ *Ibid.*, p. 71-72. Annie Le Brun souligne.

¹³⁶ *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁷ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 72

¹³⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 70.

occidentale à elle-même, à cette frontière endémique que celle-ci porte en elle, qu'il s'agisse de la linéarité du temps, du discours, de la logique, de la finalité. Ainsi, à avoir l'audace de mettre inlassablement en scène ce qui le déchire, l'écartèle, l'anéantit, à avoir l'audace d'en choisir précisément la forme la plus radicale dans l'impossibilité de faire coïncider réflexion et sensation, à avoir l'audace d'en accumuler fiévreusement les signes d'incompatibilités, Sade fait apparaître dans cette profondeur du désespoir l'espace unique de leur hallucinante vérité imaginaire. Rien d'étonnant à cela : à la faveur de son insurmontable distance, l'exil dévoile les plus saisissantes perspectives. C'est même la seule occasion de voir comment se superposent les réalités contradictoires d'un objet pour engendrer son espace imaginaire. La tension poétique est tout entière dans ces contradictions maintenues, distance gardée mais du même coup distance gagnée. Il s'agit là d'un dangereux jeu optique dont l'intensité dépend de l'ampleur des contradictions mises en scènes. À Sade revient l'incomparable mérite de l'avoir voulu d'emblée à la démesure de la pensée, quand c'est à partir de l'écartèlement de la réflexion et de la sensation qu'il nous invite à voir l'imaginaire s'ouvrir en abîme¹⁴⁰.

Avec la surenchère de son phrasé énumératif, affirmant à trois reprises « avoir l'audace de », Le Brun aussi fait dans l'excès, cette syntaxe étant assez fréquente dans son écriture. Elle oppose encore ici la rationalité de la « pensée occidentale » avec sa « frontière endémique », qui fragmente et découpe le réel, à la pensée métaphorique qui, au contraire, fait lien entre des réalités contradictoires et « incompatibles » en montrant la totalité des choses sans occulter la réalité du corps et du désir. On comprend que c'est cet « écartèlement » dans une « infinie réversibilité » qui creuse le trou, qui « ouvre en abîme », donnant lieu à « l'espace unique de leur vérité imaginaire ». Cette notion de vérité imaginaire est analogue aux solutions imaginaires et « objets imaginaires [...] nécessaires à notre survie¹⁴¹ ».

Tout ce par quoi nous pouvons encore faire obstacle à notre malheur est de l'ordre sensible, opposant à l'indéterminé qui nous menace l'ambiguïté de la forme, à même d'unir l'intérieur et l'extérieur, l'unique et le nombre, la partie et le tout. Et de les unir à chaque fois en proposition inédite pour organiser le chaos des questions sur ce que nous sommes, pris dans les remous du temps et du hasard, du désir et de la peur, de l'absence et de la présence. Devant ce chaos qui nous fonde, la forme sensible reste notre seul recours : depuis toujours, le rythme, la scansion, la délimitation de l'espace de jeu, le lever et le tomber du rideau, par le retour à la finitude qu'ils instaurent, ne sont-ils pas une manière de conjurer le risque de la folie qui est en nous et de figurer ainsi, comme un retour

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴¹ *Id.*, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 12.

à l'unité, la résolution de la folie en non-folie? Étrange retour dont l'image poétique, nous amenant par la liberté de son surgissement vers la folie de l'infini et nous en ramenant à travers l'invention de la forme finie, est l'exemple le plus intense : tel un immédiat rétablissement au bord de l'abîme qui déterminerait, à chaque fois et très exactement, le lieu improbable, mobile, à pic, où les contraires « cessent d'être perçus contradictoirement. » Et là, je voudrais qu'on mesure l'importance vitale qui échoit soudain à la poésie dans ce monde qui est le nôtre où, à l'opposé des communautés tribales s'employant à ménager de tels espaces à travers un système rituel, la collectivité a abandonné la recherche de ce lieu virtuel qui appartient à chacun et à tous, de ce champ inobjectif, clos sur la souveraineté qui s'y exerce mais indéterminé par le néant qui l'évide, jusqu'à ce que les jeux de l'un avec le multiple, de l'unique avec la totalité cessent de figurer la fatalité de la séparation¹⁴².

Le mouvement poétique est comparé ici, par trois fois, à un « retour » plutôt qu'à un détour, suscitant ainsi la question de l'origine, du néant, du vide, de la « folie de l'infini », du « chaos qui nous fonde », duquel il importe d'extraire des formes pour éviter d'y sombrer définitivement. C'est en cela que nous avons affaire à une po/éthique : « l'image poétique » dévoile et explore ce trou infini, le noir, et l'ambivalence des contradictions humaines tout en étant, d'une « importance vitale », « notre seul recours » pour en revenir et y faire face. « L'indéterminé qui nous menace » est alors « conjuré » par la « forme sensible » qui ouvre, creuse, un espace, un « champ inobjectif », un « lieu virtuel », un « lieu improbable, mobile, à pic », un « rétablissement au bord de l'abîme ». Toutefois, en réunissant les opposés, comme « l'intérieur et l'extérieur, l'unique et le nombre, la partie et le tout », « l'un avec le multiple, « l'unique avec la totalité », ces « formes finies », malgré la « finitude qu'elles instaurent », ne sont jamais définitives, mais toujours « inédites » et « ambiguës » reflétant ainsi dans un miroitement les contradictions qu'elles supportent. Toujours en devenir et en construction, multipliant sa polysémie, c'est en cela que le sens est fuyant, insaisissable et jamais figé ou réutilisable.

¹⁴² *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 118-119. C'est André Breton qui est cité, bien que Le Brun n'en donne pas la référence, comme si cela allait de soi pour le lecteur, qu'elle suppose alors érudit. Breton croyait, dans le *Second manifeste*, en l'existence d'un « point de l'esprit », d'un « lieu mental » où « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. [...] c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » (*Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 73. Je souligne.)

1.2.3 La ruine et le château gothique

L'analyse de la métaphore de la ruine et du château du roman noir nous aidera à cerner les enjeux de ces vérités dites imaginaires. Dans *Les Châteaux de la subversion*, Annie Le Brun s'intéresse à cet objet imaginaire qu'est le château gothique, apparu avec la modernité des Lumières, et qui occupe le roman noir. Elle s'affaire à en retracer les apparitions et constate que la fascination de l'époque pour le château gothique a d'abord été précédée par un engouement pour la ruine qui apparaît en peinture, en poésie, dans « l'art des jardins mais aussi la recherche historique¹⁴³ », sans compter la ferveur pour la visite de ruines réelles. La métaphore de la ruine serait un parfait exemple de solution lyrique réunissant des réalités contradictoires. Elle aurait « pris forme sous la poussée de forces antagonistes¹⁴⁴ ».

Elle est la cristallisation hagarde des enjeux contradictoires qui hantent le siècle : n'est-elle pas la résolution convulsive d'un impossible choix entre nature et culture, liberté et déterminisme, énergie et ordre, histoire et mémoire, totalité et fragment, fin et commencement? Comme si le vertige même né de la multiplicité des enjeux avait dessiné sur le vide cette forme en attente figurant l'attente d'une autre forme¹⁴⁵.

Cette solution imaginaire sera en effet peu à peu remplacée par celle du château gothique qui aura beaucoup plus de résonance et d'ampleur dans l'imaginaire collectif. Le Brun la considère littéralement comme une « forme transitive, tout entière projetée au-delà d'elle-même¹⁴⁶ », présageant le château gothique qui lui succédera, et participant du sens fuyant toujours à reconstruire : « Construction dont le sens se dérobe autant qu'il révèle, qu'il se révèle dans ce qu'il dérobe, la ruine s'impose comme une provocation muette et définitive¹⁴⁷ »; mais aussi dans le sens où, de par sa forme inachevée, elle suscite l'imaginaire :

C'est en fait de son incertitude formelle, de son inachèvement essentiel que la ruine tient son pouvoir édificateur. Peu importe alors que ces ruines soient vraies

¹⁴³ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 124. Elle y revient également dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁵ *Loc. cit.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 134.

ou fabriquées du moment que « leur effet propre », comme le remarque encore Whately, soit « d'exercer l'imagination, en la portant fort au-delà de ce qu'on voit ». Exercice qui annonce une véritable révolution du regard : non seulement la réalité n'est plus que le point de départ de l'imaginaire, mais la chose vue s'estompe devant la vision. Exercice qui passionnera toute une génération, désireuse [...] [de] courir les ruines pour y éprouver une « terrible grâce », un « délicieux frisson », parmi une multitude de sensations aussi fortes que troubles. Tout porte à croire que ces plaisirs ineffables sont avant tout ceux d'une imagination soudain livrée à elle-même, soudain prise de vertige devant son infinie liberté. Si bien qu'à force de rêver de ces tours solitaires, de ces voûtes effondrées, de ces nuits insondables, une génération entière ébauche spontanément son paysage métaphysique. Constamment modelée, façonnée, redessinée par les rafales obscures des questions que l'homme se pose alors à lui-même, la ruine devient effectivement cet échafaudage immense et tremblé, ouvert sur cet « au-delà de ce qu'on voit » dont parle Whately avec une remarquable intuition. Peut-on rêver meilleure introduction collective à la poésie, qui n'est jamais que cet espace mobile, contradictoire, excessif et fragile, venant violemment hanter la réalité de ce qui est? D'autant plus qu'en plein XVIII^e siècle, la poésie n'a pas d'autre tremplin que la ruine. Entre le chaos d'un monde qui s'effondre et le chaos d'un monde qui commence, par où passerait-elle si ce n'est par cette passerelle mentale qui lie convulsivement la fin et le commencement, le fragment et la totalité, l'espace et le temps¹⁴⁸?

À travers l'exemple de la ruine, la métaphore est posée comme une forme en devenir, non statique. Avec « son incertitude formelle » et « son inachèvement essentiel », qualifiée d'« échafaudage immense et tremblé, ouvert sur cet “ au-delà de ce qu'on voit ” », elle résume bien aussi le « pouvoir édificateur » de la poésie pour Le Brun : entraînant une « révolution du regard » et une imagination « prise de vertige devant son infinie liberté », « la chose vue s'estompe devant la vision ». Nous verrons que c'est précisément ce qui arrive à Actéon qui se métamorphose à la vue de Diane nue dans son bain. Avec la figure de « passerelle mentale », de « tremplin », la poésie et la métaphore sont métaphorisées comme un parcours, mais aussi comme quelque chose qui fait lien, qui relie des mondes opposés ou ce qui est séparé, des mondes séparés par un abîme, un trou, mais aussi comme un outil qui permet de « scruter l'abîme »; ce que le concept, de par sa forme circonscrite, empêche en découpant le réel en catégories étanches, imposant ainsi un sens établi et abstrait, désincarné, et, nous le verrons, occultant du même coup le trou, l'abîme.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 130-131.

C'est l'arrivée du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole, qui, pour Le Brun, a marqué le passage de la ruine vers le château du roman noir :

Le caractère *moderne* de l'élaboration d'*Otrante* ne réside pas seulement dans la méthode utilisée mais aussi et surtout dans le rapport à l'objet que celle-ci inaugure : ce monument a émergé de la brume des apparences parce qu'un regard s'est fait assez audacieux pour scruter l'abîme qui sépare le peu de réalité de ce monde et le trop de réalité de la pensée, parce qu'un regard s'est fait assez aigu pour mesurer l'exiguïté du réel et la démesure de la pensée. En d'autres termes, *Le Château d'Otrante* est né d'une affirmation de la représentation mentale au détriment de la perception et cela suffirait à faire de ce lieu archaïque le point de départ de la modernité. Car avant ce rêve de 1764 qui va changer le paysage imaginaire, où trouver plus profonde mise en cause de l'objet perçu, en même temps que plus irréfutable affirmation de l'objet imaginaire? [...] Mais tout reste encore à dire de cette « négation supérieure » tant qu'on ne précise pas le rôle essentiel de la couleur noire dans ce qui la foment¹⁴⁹.

On peut mesurer dans ce passage toute l'importance que revêt l'imagination pour Le Brun, qui préfère réfuter « l'exiguïté du réel » pour laisser place à la « démesure de la pensée » et à la « représentation mentale », au point d'associer le « point de départ de la modernité » à cette « négation supérieure » et à ce nouveau « rapport à l'objet » qui remettent en cause « l'objet perçu ». La figure du château cristalliserait encore mieux que la ruine les enjeux contradictoires et les questionnements de l'époque, car s'y superpose la notion de *noir*, qui, elle-même, réunit des réalités contradictoires.

Le Château d'Otrante est ce drame plastique au cours duquel une pensée explore son espace, une couleur découvre la forme qu'elle va prendre, le noir devient le seul et unique matériau dont on fera désormais le château. Mais comment? En provoquant à tout moment ces dénégations plastiques en chaîne qui nous ont paru caractéristiques de la mécanique sadienne. Ici aussi, il n'est pas de couloir qui ne mène à un escalier, qui ne mène à un cloître, qui ne mène à une porte, qui ne mène à un caveau, qui ne mène à une trappe... En même temps qu'elle clôt toutes ces échappatoires, l'obscurité ouvre toutes les portes. Et c'est le sens même de ce drame plastique dont parle Éluard que de faire surgir, voire coïncider, à l'intérieur du même espace imaginaire les deux pôles qui vont décider de la poésie moderne. Je veux parler du lyrique et du mécanique. Et le plus grand mérite du *Château d'Otrante* est d'avoir établi, à travers sa naïveté structurelle, leur commune origine noire. Entre ces portes qui se ferment au gré

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 153-154. Nous avons encore ici une occurrence du *trop de réalité*, qui n'avait pas encore à l'époque le sens donné subséquemment.

d'un implacable mécanisme ou qui s'ouvrent au gré d'une irrépressible tempête lyrique, circule la même obscurité. C'est cette obscurité et elle seule qui donne à la folie mécanique son caractère inéluctable, de même que c'est elle et elle seule qui rend fatale l'exaltation lyrique. Au point même qu'on pourrait envisager le noir comme la seule figuration possible de la tension extrême entre les solutions contradictoires que l'homme en quête de lui-même s'essaye à trouver du plus profond de sa solitude. Obscurité du désir, obscurité de la liberté, obscurité de la vérité. [...] Oublieuse de ce centre obscur, la poésie n'est plus qu'un assemblage indifférent de mots ou d'images. Ce qui se produit aujourd'hui nous en donne de trop nombreux exemples pour que nous n'insistions pas sur la nécessité, je dirais même sur l'urgence poétique, d'empêcher l'occultation imperceptible de ce centre de gravité noir. Axe de vertige, contradiction pivotale oeuvrant au cœur du discours, c'est cet appel de vide qui donne sens à la parole, c'est-à-dire qui la situe sur fond de néant au point même où la violence de son surgissement est indissociablement liée avec la révolte contre ce qui est¹⁵⁰.

Les enfermements successifs à travers le parcours effrayant dans les dédales ténébreux du château, qui métaphorise l'exploration des ténèbres de l'esprit, sont posés comme un mécanisme permettant la libération de l'imaginaire et du lyrisme. La métaphore du château réunit alors l'opposition fermeture/ouverture doublée de l'opposition mécanique/lyrique : l'enfermement physique engendre l'ouverture de l'imaginaire; la mécanique désigne l'« inéluctable », l'automatisme du désir, le déterminisme des passions, que le lyrisme permet de conjurer en les transformant en solutions imaginaires, suggérant ainsi l'opposition déterminisme/liberté. Cependant, c'est le noir qui, étant à l'origine de tout, étant l'« unique matériau », apparaît comme la métaphore ultime, « comme la seule figuration possible de la tension extrême entre les solutions contradictoires ». À cet égard, le motif optique du *noir* se superpose, dans ce passage, au motif spatial de plongée, figuré en l'occurrence par le « centre obscur », « centre de gravité noir », « axe de vertige, contradiction pivotale œuvrant au cœur du discours ». Les objets imaginaires de la ruine et du château permettent donc de rejoindre et d'affronter le noir, le chaos et le néant en nous, d'affronter ce qui fait peur en lui donnant forme, « cet appel de vide qui donne sens à la parole ».

Pour Annie Le Brun, le château est « le premier instrument de mesure qui permet dorénavant d'envisager la poésie comme météorologie inobjective, établissant dans un éclair

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 157-159.

que l'imaginaire a toujours partie liée avec le désespoir¹⁵¹ ». Avec la métaphore de la « météorologie inobjective », Le Brun condense en deux vocables sa conception de la poésie. En tant que science des variations atmosphériques, du temps qu'il fait, la météorologie rappelle la poésie qui, pour Le Brun, est une « question de respiration », comme en témoigne le titre *Appel d'air* de son petit réquisitoire contre la haine de la poésie.

Mais pouvons-nous encore évaluer la gravité de cette progressive anesthésie? Faute de regarder au loin, l'œil s'habitue aux courtes vues. Malheureusement, ce ne sont pas là des questions d'ordre littéraire mais des questions de respiration. Et si je m'alarme à ce point du sort de la poésie, c'est que le nôtre en dépend, tant les risques d'étouffement son sérieux¹⁵².

La préface de la réédition de 2011 a d'ailleurs pour titre « Les nuages sont exacts ». Aussi, cette météorologie n'est pas à prendre au seul sens métaphorique, car elle dénonce « un air irrespirable, au sens propre comme au sens figuré¹⁵³ ». Cette métaphore est empruntée à Henri Michaux qui écrivait en 1938 dans *L'Avenir de la poésie* que la poésie est ce qui « permet à qui étouffait de respirer » :

Et ce serait en cela que la poésie est « sociale mais de façon plus complexe et indirecte, qu'on le dit ». Comme s'il ne s'agissait plus de chercher « le lieu et la formule » mais plutôt de conquérir l'espace toujours à venir, où les êtres et les choses peuvent se perdre, se retrouver, devenir autres. Espace ni subjectif ni objectif, espace intermédiaire, où quelque chose d'après et d'avant vient jouer entre l'unique et le nombre¹⁵⁴.

Cette météorologie inobjective, qui rappelle l'« observatoire du ciel intérieur¹⁵⁵ » dont Breton qualifie la poésie, place la poésie du côté de la science — une science des solutions imaginaires en l'occurrence, mais aussi individuelles par son inobjectivité, ce qui rappelle la pataphysique —, de la connaissance et du savoir avec son « instrument de mesure », qui paradoxalement, du fait d'agir en « un éclair », évoque par ailleurs l'instantanéité et la fugacité du sens — ce qui est contraire au savoir scientifique —, mais aussi le pouvoir

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵² *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁴ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 262-263.

¹⁵⁵ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 273.

poétique de changer la réalité « ne serait-ce qu'un instant ». Par exemple, la ruine est « constamment modelée, façonnée, redessinée par les rafales obscures des questions que l'homme se pose alors à lui-même ». La notion d'inobjectivité, qui revient assez souvent, relie, comme nous l'avons vu, l'opposition objectif/subjectif. De plus, les contraires sont à nouveau réunis dans l'image de science inobjective. En tant qu'objet imaginaire, le château gothique, « premier instrument de mesure » de la météorologie inobjective, qui, « établissant dans un éclair que l'imaginaire a toujours partie liée avec le désespoir », est donc un moyen de faire face à l'inexplicable, à l'imprévu, à l'angoissant, au vide : « la poésie apparaît encore plus comme une pratique capable, non pas seulement de conjurer, mais d'utiliser pour aller au-devant de l'inconnu ce qui à chaque moment tend à mener l'esprit à sa ruine¹⁵⁶ ». Le Brun convoque à cet égard la notion de sublime de William Burke, selon laquelle l'esprit subit un « mouvement convulsif » devant les choses auxquelles il ne s'attend pas¹⁵⁷ :

Devant cette surprise de l'esprit, devant la marche qui manquera toujours, la pensée est sans recours si ce n'est poétique. Et les objets imaginaires constituent la seule et unique réponse à cet égarement de l'esprit à lui-même. Là réside d'ailleurs tout le secret de leur naissance convulsive : ils surgissent du vide pour donner forme au vide. Construction provisoire pour avancer sur le néant, construction inventée pour affronter l'informulé, construction interrogative pour trouver le sens. Les objets imaginaires sont toujours des constructions de première nécessité, garde-fous que l'esprit place au bord de son propre abîme. Et leur surgissement désigne très exactement le carrefour problématique où viennent se confondre aventure plastique, aventure sensible et aventure métaphysique¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁷ William Burke, *Traité du sublime*, 1756. Il convoque lui aussi le *noir* comme couleur du vide en transposant les notions d'optique et de physique à l'activité de l'esprit : « Le *noir* n'est qu'une obscurité imparfaite; c'est pourquoi il tire quelques-uns des ses pouvoirs du mélange des corps colorés qui l'environnent. Dans sa nature on ne peut pas le considérer comme une couleur. Les corps noirs ne réfléchissent que peu de rayons, ou point du tout, à l'égard de la vue; c'est ce qui fait que ce ne sont qu'autant d'espaces vides, répandus çà et là parmi les objets que nous voyons. Quand l'œil tombe sur un de ces vides, après avoir resté dans une certaine tension qui occasionnait le jeu des couleurs voisines, il tombe tout à coup dans un relâchement, dont il se remet presque aussitôt par un effort convulsif. » (Cité dans Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 159.) Dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Le Brun critique néanmoins l'usage que fait Burke de la notion de noir, nous y reviendrons au prochain chapitre.

¹⁵⁸ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 160.

On trouve dans ce passage les éléments d'une po/éthique, dont les objets imaginaires sont le seul « recours », l'« unique réponse » aux « égarements de l'esprit ». Leur « surgissement », leur « naissance » qualifiée de « convulsive » démontrent une fugacité, une instantanéité qui échappent à toute volonté de maîtrise. Ces « instants de solutions » nés d'un « mouvement convulsif » ont partie liée avec le « recours à l'automatisme pour trouver des *solutions* aux questions qui restent sans réponses¹⁵⁹ ». Breton annonce à la fin de *Nadja* : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas¹⁶⁰ ». On est alors loin de la pensée conceptuelle et déductive qui cherche à découper la réalité en lui apposant des étiquettes dans le but, conscient ou non, de la maîtriser. Le Brun précise d'ailleurs qu'il s'agit de « constructions interrogatives » et « provisoires ». Ainsi, d'une part, on se questionne plutôt que de conclure et, d'autre part, comme elles sont provisoires, ces constructions sont toujours à recommencer, elles échappent alors à tout contrôle.

Selon Annie Le Brun, « l'exception sadienne » serait le modèle le plus réussi de la « puissance poétique », car, avec le château de Silling, dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, elle nous entraîne encore « plus loin ».

Une pensée fait le tour d'elle-même pour mettre à nu le néant qui la fonde, une pensée trouve sa forme à cerner implacablement le néant qui la hante, une pensée discursive en quête de sa souveraineté effectue le plus rigoureux travail poétique, ce vertigineux détour pour aller du rien au rien. Le fait est alors sans précédent. Là commence la violence poétique en même temps qu'une critique sans merci de la pensée libertine¹⁶¹.

Bien que les multiples parcours du roman noir « désert[ent] les lieux de certitude pour s'aventurer vers la nuit d'un questionnement essentiel¹⁶² », le château étant un « garde-fou que l'esprit place au bord de son propre abîme », nous amenant ainsi à voir le vide tout en restant sur le bord, « Sade est précisément celui qui nous entraîne dans l'abîme, commençant, ici comme ailleurs, là où le siècle s'arrête¹⁶³ ». Sade serait donc un des rares, sinon le seul, à

¹⁵⁹ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶⁰ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964 [1928 et 1962], p. 190.

¹⁶¹ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶² *Id.*, *Sade, aller et détours*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 58.

explorer le trou. Il apparaît néanmoins que ce qui distingue la poésie de ce qu'elle n'est pas est cette capacité à regarder l'abîme en face que ce soit derrière un garde-fou, sur une passerelle ou en y plongeant; la « fausse » poésie ainsi que la pensée conceptuelle occultant, consciemment ou non, le trou, le vide, le noir.

CHAPITRE II

LE NOIR ET LA GÉOLOGIE DU SENSIBLE

Ce sont eux, et eux seuls, qui, à grands coups de vie, renversent styles et tendances, pour ouvrir à perte de vue, derrière les êtres et les choses, leur perspective inactuelle. Entre eux et les artistes, il n'y a aucune commune mesure et il serait temps qu'on s'en convainque. Car ce sont eux qui, depuis toujours, commencent par arracher ce qui est à l'ordre des choses et reviennent de loin, de très loin, pour rapporter, encore palpitante, la forme de ce qui n'en a pas encore. Quoi que prétende la multitude de théoriciens, il n'y a pas de poésie sans cette victoire sur l'indéterminé, sans ce rapt de la présence au néant qui la hante, sans cette soudaine concrétisation de l'inexprimé qui remet en cause toute la matière. Et, contrairement à ce qui se répète aujourd'hui, on n'affirmera jamais assez à quel point cette entreprise insensée de déjouer l'indicible en lui donnant corps est liée à l'image et à ses enjeux contradictoires¹⁶⁴.

2.1 *Si rien avait une forme, ce serait cela*

Si rien avait une forme, ce serait cela, paru en 2010 dans la collection « Blanche » de Gallimard, apparaît comme une synthèse et un approfondissement de tout le parcours antérieur d'Annie Le Brun. Les différentes avenues suivies auparavant s'y trouvent condensées dans une prose encore plus raffinée. Annie Le Brun y constate la progression du « déficit sensible et intellectuel » ainsi que « l'aggravation et la multiplication des nuisances¹⁶⁵ », dont elle a fait état tout au long de son œuvre. Elle reprend et poursuit l'analogie, établie dans *Du trop de réalité*, entre la prolifération de la pollution et celle des « déchets culturels » ainsi que leur recyclage incessant, entre la catastrophe écologique et la catastrophe sensible, mais aussi celle, tissée dans ses essais sur la poésie, entre la catastrophe naturelle, la poésie et la négation — la catastrophe étant ainsi convoquée à la fois comme un danger et un remède. Ce qui lui paraît encore pire dix ans plus tard, c'est que cette

¹⁶⁴ Annie Le Brun, *Appel d'air*, op. cit., p. 28.

¹⁶⁵ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 21.

« insensibilité grandissante » va de pair avec une diminution des possibilités de négation et de révolte contre ce monde destructeur de vie, même chez ceux qui prétendent le critiquer, la cause majeure de nos problèmes étant que nous continuons à ignorer que « tout se tient¹⁶⁶ », à ignorer « ce qui lie ravages extérieurs et intérieurs¹⁶⁷ ». Ne pas tenir compte de la vie sensible aurait conduit à des systèmes d'idées figées, et « récupérables », ce qui est contraire à la vie qui produit toujours de nouvelles formes inattendues. Le Brun concède néanmoins que tout n'est pas perdu puisque, « malgré tout », la vie, le désir, « l'intempestif », font toujours retour; elle mise, et fonde alors ses espoirs, sur ce sursaut. Seule la vie, imprévisible, cette chose insaisissable et immaîtrisable qu'elle nomme le noir, aurait encore le pouvoir de nier.

En cherchant à comprendre comment on a pu en arriver à une telle occultation du sensible, Le Brun retrace à travers une lecture historique de la négation et du négatif dans la pensée occidentale, qu'elle associe à l'imagination et à la représentation, les moments où les penseurs et les artistes se sont approchés du noir, nombreux étant ceux à en avoir finalement fait l'impasse dans leur impossibilité d'échapper à un « besoin de transcendance¹⁶⁸ » devant l'infini de cette béance vertigineuse ou dans leurs « efforts de conceptualisation¹⁶⁹ », qui ont conduit, notamment, aux théories esthétiques et à « l'essentialisation de la culture », continuant ainsi d'opérer une scission entre corps et pensée. Bien qu'elle suive une chronologie se déroulant du XVIII^e au XX^e siècle, son parcours est un enchaînement de « détours », d'allers-retours, de va-et-vient d'une époque à l'autre et d'une discipline à l'autre suivant plusieurs fils analogiques que nous déplierons. Elle s'attaque à plusieurs concepts qui, en occultant le noir, cette part maudite, impensable, impossible à rejoindre, qui échappe à toute saisie, auront rendu possible le parachèvement de la domestication des corps et ainsi aidé le « progressisme technicien » et la « raison marchande » à imposer sans trop de résistance leur hégémonie avec toutes les conséquences dévastatrices qu'on connaît. C'est à travers ce parcours sur les traces de différentes appréhensions du noir que cette notion prend peu à peu son épaisseur, qui est sa forme, « cela ». Le sens se crée par le mouvement de

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 247.

lecture. Le Brun tend un fil d'Ariane qu'elle ne lâche pas, nous entraînant dans le labyrinthe de la pensée. Cela provoque chez le lecteur un mouvement qui rythme son parcours à travers le livre, que facilite un index des noms évoqués. Le style allusif de Le Brun, qui convoque les penseurs à partir d'un trait de leur œuvre, oblige à la connaissance de ces œuvres le lecteur qui ne veut pas perdre de vue la configuration du dédale.

L'essai est divisé en trois parties à peu près égales, comme c'est souvent le cas chez Annie Le Brun. Chacune de ces parties est divisée en une douzaine de sections numérotées. On ne trouve aucune table des matières ni titre ou sous-titre, seulement quelques repères. Il y a au début de chaque partie, une reproduction de peinture ainsi qu'une citation, qui réapparaîtra un peu plus loin. L'interrogation du lecteur commence ainsi d'emblée, car ces indices ne sont pas suffisants pour donner une idée de ce qui vient; ils suscitent surtout un questionnement. Chaque partie débute par un petit poème en prose de six à douze lignes, en italique, qui cadre et condense le propos qui va suivre. Il y en a aussi parfois au début ou à la fin de certaines sections. Autre repère, dans l'avant-propos, Le Brun précise qu'elle s'en remettra à Sade « pour le sens moral », à Novalis « pour la conscience poétique » et à Alfred Jarry « pour la voyance amoureuse¹⁷⁰ ». C'est sur ce socle singulier que se dessine la trame de son éthique poétique du noir. Il apparaît en effet que chacun de ces écrivains préside une de ces parties. La première permet d'installer la notion de noir et son origine, en pleine époque des Lumières au XVIII^e siècle, en montrant que Sade, dans sa cohérence, a vu plus juste que les autres penseurs de son époque en ce qui a trait à cette part obscure de l'humain. Le Brun montre comment le noir a fini par échapper à ceux qui pourtant cherchaient à en rendre compte, ce qui aurait été le cas de Kant et de Burke, avec le concept de sublime, ou de Hegel, avec le concept de négatif. La deuxième partie, qui enchaîne avec l'apparition, au début du XIX^e siècle, de la conscience poétique chez les romantiques allemands, qui décidèrent de placer la poésie au centre de la pensée, se penche principalement sur l'engouement collectif pour la mythologie, qui a perduré jusqu'à la moitié du XX^e siècle, qu'elle conjugue à la conscience poétique. Le mythe se trouve alors affublé des mêmes attributs que la poésie de Le Brun. Parmi tous ces poètes romantiques, Novalis inspire plus particulièrement Le Brun, notamment pour sa pensée analogique, qui voit le langage comme

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

un « produit de la pulsion organique¹⁷¹ », et l'art comme faisant partie de la nature, c'est-à-dire « la nature se contemplant elle-même, s'imitant et se formant elle-même¹⁷² ». Dans la troisième partie se tisse, autour de l'engouement pour les arts primitifs, les peuples sauvages et les animaux au XX^e siècle, une analogie entre la poésie, la chasse et l'amour que Le Brun condense dans le mythe d'Actéon et dans le personnage du Surmâle de Jarry, qui cristallisent tous les enjeux et le réseau signifiant de la poétique lebrunienne. Jarry serait en fin de compte le seul à avoir trouvé une « solution imaginaire », mais aussi concrète, au problème du noir, que Le Brun réinvestit dans sa propre écriture.

2.1.1 Un titre, une phrase

Le texte de la quatrième de couverture est une reprise intégrale d'un court préambule que l'on trouve en ouverture. « Si rien avait une forme, ce serait cela » sont les premiers et les derniers mots de cet essai. On découvre d'emblée que c'est une phrase que Victor Hugo a prononcée en 1834 lorsque, pour la première fois, il regarda la lune dans un télescope et aperçut un volcan nommé « le promontoire du songe¹⁷³ ». Sachant que Le Brun considère d'abord et avant tout la poésie comme un instrument de vision offrant une perspective différente, il est facile d'imaginer, bien qu'elle ne le dise pas, que l'intérêt qu'elle porte à cette phrase relève aussi de son contexte d'énonciation, puisque Victor Hugo a eu cette pensée en regardant dans un instrument optique un lieu, un promontoire, qui donne accès à un point de vue différent; donc, face à deux objets qui offrent des points de vue spécifiques. Le deuxième point de vue étant vu à travers le prisme du premier, la perspective offerte par ce promontoire ne peut, par conséquent, qu'être imaginée.

Ce titre et son contexte d'énonciation laissent entrevoir ce qui occupe cet ouvrage, à savoir l'imagination, le noir, la négation et la représentation. Le *si* nous installe en dehors de la réalité dans le domaine de la supposition, de l'imagination, il ouvre sur l'inconnu. Le *si* et son verbe conditionnel nous placent également dans le domaine de l'incertitude et du risque,

¹⁷¹ Cité par *Ibid.*, p. 133.

¹⁷² Cité par *loc. cit.*

¹⁷³ Victor Hugo, *Le promontoire du songe*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2012 [1863]. Ce court texte a été réédité quelque temps après la parution de *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Annie Le Brun en signe la préface.

mais aussi de la condition et du préalable. Tout au long de l'essai, Annie Le Brun fait de multiples renvois au *rien*. En tant que négation, *rien* est un pronom indéfini capable d'assumer toutes les fonctions de substances, autrement dit, tous les possibles. Il est aussi, sous certaines formes, marqueur d'exception, le *rien que*. En tant que substantif, le *rien* représente le néant et le vide, que Le Brun nomme le *noir*. Un *rien* est encore quelque chose qui n'a aucune importance, si ce n'est *le petit rien, le petit peu*, qui n'est pas sans rappeler la métaphore surréaliste ou le « presque rien qui peut tout changer¹⁷⁴ ». De plus, le *rien* est quelque chose d'insaisissable, d'informe. Donner une forme au rien peut alors paraître assez paradoxal. Comment rien pourrait-il avoir une forme? Mais n'est-ce pas le propre de la figuration de donner forme à l'absence, de donner des contours à ce qui n'en a pas, de concrétiser quelque chose d'abstrait? N'est-ce pas pour combler le vide que nous créons des formes, des images? Quand il n'y a rien, tout n'est-il pas possible? Le mot *forme* semble aussi être convoqué dans ses multiples versions. Par ailleurs, étant plus général que celui de représentation, il rejoint davantage la notion de poésie de Le Brun, qui participe du regard et non de l'objet. *Cela*, déictique indéfini, renvoie-t-il à l'essai que nous lisons? Ou bien désigne-t-il quelque chose d'autre dont le sens est à construire par le lecteur? *Cela* est donc avant tout une forme, le bord du rien dont il s'agit de prendre acte. Comme le spectacle offert par le promontoire sur la lune, la forme du rien ne peut qu'être imaginée. Aussi, comme le *rien* représente à la fois la négation, le vide, le petit peu ou une quelconque possibilité, cette phrase doublée de son contexte d'énonciation apparaît comme une mise en abyme où se télescope, c'est le cas de le dire, le propos de Le Brun sur l'imagination, la pensée, la métaphore, la poésie, posant entre eux une sorte d'équivalence. Quand on songe à ce qu'une graine ou un ovule microscopique peuvent devenir et générer, quand on pense à leur provenance, n'est-il pas sensé de croire que la vie part de rien, sinon de presque rien? La conclusion de l'essai va en effet dans ce sens. Le Brun y convoque la polysémie de l'expression « rien dans les mains, rien dans les poches » pour résumer sa démarche : d'abord, la façon dont elle se sent « démunie devant le cours des choses », mais aussi comment, au contraire, on peut « émerveiller avec presque rien, [...] jouer ce presque rien

¹⁷⁴ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 257.

contre le rien¹⁷⁵ », ainsi que ce rien, ce vide sur lequel repose toute pensée, qui la met constamment en péril tout en ouvrant sur tous les possibles, « la fragilité de tout point de départ comme la légère audace de se risquer à un improbable, [...] une incitation à chercher l'équilibre instable, sans lequel il était impossible de s'essayer à penser¹⁷⁶ ».

2.1.2 Le voyage et la « question de l'ébranlement »

C'est la découverte de cette phrase de Victor Hugo qui a donné à Le Brun l'impulsion du chemin à parcourir dans cet essai : « j'y reconnus tout de suite l'objet de mes préoccupations. Je n'en savais pas plus sinon mon impatience à voir surgir de la nuit de ce temps ce qui n'était pas encore¹⁷⁷ ». Figurée par le motif du surgissement spontané, voilà une première indication quant à cette écriture, qui s'écrit comme un voyage non planifié qui conduira on ne sait où. Bien qu'elle avance à tâtons, Le Brun sait tout de même que son fil conducteur sera analogique et qu'elle sera guidée par l'interrogation, moteur principal de cette quête :

Quant à la méthode pour s'en approcher, il la fallait indissociable d'un objet qui n'existe qu'à se déplacer d'une interrogation formulée dans un domaine à sa réponse trouvée dans un tout autre domaine, peut-être même des siècles après. Sur ce point encore, je décidai de m'en tenir à la recommandation de Victor Hugo : « Allez au-delà, extravez. » Je n'ai prétendu à rien d'autre¹⁷⁸.

Dans un avant-propos, d'une dizaine de pages, où se précisent sa démarche et ses motifs, Le Brun assume l'acte d'un parcours dont elle ne connaît ni la destination ni le chemin, et loin de toute maîtrise, suivant « les montures de l'intuition qu'on doit laisser la bride sur le cou, au risque d'être violemment désarçonné¹⁷⁹ » avec pour seule assurance « de ne jamais prétendre à quelque autorité objective que ce soit¹⁸⁰ ». Elle précise que « ce n'est surtout pas à recommencer », exprimant ainsi clairement une volonté d'établir quelque chose de fuyant qui ne se répète pas.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 261.

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

Pour qu'il n'y ait pas d'erreur, je suis toujours au bord du monde, au cœur du vide. Je ne recommence rien. J'aggrave. Et je vais peut-être remonter très loin [...] Est-ce d'ici ou là que je suis partie? Qu'importe. Ce n'est surtout pas à recommencer. Personne n'a encore rattrapé la merveille intempestive de ce qui vit. Elle fait flèche de tout bois, elle fait cœur de tout sang, elle fait feu de tout être¹⁸¹.

On reconnaît là, la posture poétique du vertige et de la prise de risque, à la fois au « bord du monde » et au « cœur du vide », ainsi que celle du détour, du retour, de « remonter très loin », qui est encore reprise quelques pages plus loin.

C'est au plus loin de tout projet esthétique, aux antipodes de ce qui vise à exercer un quelconque pouvoir culturel, qu'il s'agit de remonter, là où, surgissant du chaos, la vie donne forme et la forme fait sens. Soudain, tout ce qui fut l'objet de la poésie revient battre aux tempes du monde dans la nuit de l'intelligence où nous sommes claquemurés. D'où la double nécessité de regarder ailleurs et autrement, en même temps que de rechercher plus en deçà ce qui nous a conduits où nous en sommes. Rien ne frappe mieux de dérision ce que glorifie l'époque. Rien n'incite plus à désertier les échappatoires qu'elle propose¹⁸².

Ce lieu, ce rien, ce « chaos », cet « en deçà », ce vide informe originel, ce noir d'où surgit l'obscur énergie indéfinissable qu'est la vie, et auquel Le Brun associe le sensible, la pensée, la poésie, est le moteur et le fil conducteur qui lancent le parcours sur la trace des textes ou pratiques qui l'ont pris en compte. Fait de détours et de retours, le circuit reprend les questions et interrogations qui se relayent d'une époque à l'autre. La démarche de Le Brun est donc bien poétique si la poésie est ce détour par l'abîme, la recherche, la quête du sens, de la direction, que Le Brun appelle ailleurs le « pouvoir d'ébranlement [de la poésie], alertant les êtres et les choses de fond en comble, jusqu'à les ouvrir à ce qu'ils ne sont pas¹⁸³ ». Une telle poésie, comme le noir, saisit et entraîne un « sursaut de l'être », un ébranlement, un mouvement convulsif qui met en branle un voyage, après être née elle-même d'une telle convulsion, ce que suggèrent, les quelques vers qui concluent cet avant-propos, qui invite à rechercher et à préserver ce « sursaut » :

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁸² *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁸³ « Du trop de théorie », *op. cit.*, p. 186. Elle parle aussi de « la question de l'ébranlement » ou du « secret de l'ébranlement » dans « Un crime de lèse-sentiment », *De l'inanité de la littérature*, *op. cit.*, p. 123-124.

Pour seulement miser sur ce qui ne s'achève pas et s'invente rythme, sur ce qui déferle et prend à revers le passage du temps, sur ce qui emporte et fait le hasard. Échouages ou dérives, ne rien concéder de ce qui nous est trésor en plein vent, la splendide obscurité du sursaut¹⁸⁴.

2.2 La « géologie du sensible »

Un siècle avant le célèbre « salon au fond d'un lac » de Rimbaud, c'est le précipice au milieu du salon¹⁸⁵.

Le Brun met aussi en rapport analogique l'être humain, la vie, la nature et la géologie créatrice de forme. En cours de route, elle associe le noir, le surgissement de la vie, la pensée et la poésie à une « géologie du sensible » qu'elle oppose à l'« archéologie du savoir », de Michel Foucault, comme si le noir, en tant qu'énergie ou force de vie, induisait naturellement une approche permettant de retracer les mouvements de la pensée et de la représentation au cours des siècles.

Il est pourtant une *géologie du sensible* dont les plissements, glissements et fractures déterminent les grands changements de nos façons d'être et de penser. Leurs lignes de forces participent de temps différents et se développent au gré des vitesses multiples. [...] Géologie du sensible qui s'oppose à tout ce qui ressortit à une « archéologie du savoir ». Autant celle-ci renvoie à un ordre à dégager de l'état des choses, autant celle-là ouvre à des systèmes de mouvances susceptibles de révéler non un envers du décor, mais un en deçà où, de l'instabilité même des forces en présence, peuvent se dégager de nouvelles perspectives. Chaque époque vient y puiser comme à un trésor ses implications majeures. Mais, seule, l'insoumission sensible permet d'accéder aux plus profondes turbulences et d'en favoriser la propagation en ébranlements décisifs, néanmoins le plus souvent repérables après coup¹⁸⁶.

Bien qu'à aucun moment Le Brun n'affirme présenter et décrire une méthode ou une approche historique de la poésie et de la représentation, cette expression métaphorique, qui apparaît seulement à deux endroits, soit en conclusion des deuxième et troisième parties, me paraît condenser à elle seule sa démarche, méthode singulière qui trace une histoire singulière

¹⁸⁴ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 22-23. En italique dans le texte.

¹⁸⁵ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁶ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 163. Annie Le Brun souligne.

de la représentation. Il apparaît de là en effet qu'on assiste à une géologie du sensible dans tous ses essais, comme si sa propre démarche résultait, elle aussi, d'une « propagation en ébranlements décisifs [...] repérables après coup ».

Ce style allusif, qui lui permet de critiquer « l'archéologie du savoir¹⁸⁷ » de Michel Foucault sans jamais le nommer ni le citer, révèle qu'Annie Le Brun s'adresse à un lecteur érudit qui connaît bien cette méthode épistémologique notoire. Sa critique de Foucault, qui a proposé une histoire des savoirs et des discours, se fait indirectement par la mise en acte de sa propre démarche. Le Brun avait déjà critiqué ailleurs cette illustre figure de la *French Theory*, sur la question entre autres de la mort du sujet, de l'autonomie du langage ou des systèmes autoréférentiels, qui coupent les mots de leur source sensible. Dans son étude sur Raymond Roussel¹⁸⁸ ou encore dans une conférence sur le « trop de théorie¹⁸⁹ », elle pourfend son classement structuraliste des discours. Foucault aurait, entre autres, manqué le propos de Sade, dans *Les Mots et les choses*, en plaçant *Juliette* comme « le dernier des récits classiques¹⁹⁰ ». Au contraire, pour Le Brun, Sade ouvre quelque chose de nouveau en inventant « un nouveau lieu mental » et en inaugurant « une façon de penser qui va à l'encontre de tout ce qui est en jeu dans l'âge classique mais aussi de ce que veut nous en faire croire Foucault¹⁹¹ ». Elle reproche à ce penseur, comme aux autres théoriciens de la *French Theory*, de mettre, par ses lectures orientées et tendancieuses, l'art et la littérature au service de ses thèses, qui s'avèrent ainsi indéfendables. Or, dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, elle se contente de nommer la méthode de Foucault, déjà largement critiquée ailleurs par les sciences humaines, et de montrer à côté de quoi il est passé, comme plusieurs

¹⁸⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, et *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1969], qui est la présentation de sa méthode, un métadiscours sur *Les Mots et les choses* en quelque sorte, mais aussi sur ses textes historiques comme son *Histoire de la folie à l'âge classique*.

¹⁸⁸ D'après Le Brun, Foucault ferait une lecture truffée de contresens dans *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963. Dans sa volonté de corroborer ses propres théories, il serait passé à côté de ce que Roussel tentait de montrer. Voir Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert », 1994.

¹⁸⁹ Annie Le Brun, « Du trop de théorie », *op. cit.*

¹⁹⁰ Cité par *Id.*, « Du trop de théorie », *op. cit.*, p. 167. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 255.

¹⁹¹ *Id.*, *Appel d'air*, *op. cit.*, p. 168.

autres, c'est-à-dire le noir. Sans même étayer un début d'argumentation, Le Brun élabore plutôt sa propre histoire des savoirs, fondée sur leur rencontre avec le noir, le sensible, autant dire sur ce qui échappe au discours, postulant du même coup un autre savoir, sensible, un savoir qui, universel et intemporel, ne supporte aucun découpage historique, géographique, disciplinaire, stylistique, structuraliste, idéologique, esthétique ou plastique¹⁹². Un savoir du non-savoir qui permet de questionner toutes sortes de formes, la seule façon de l'aborder étant l'imagination et le recours analogique.

La formule « géologie du sensible », calquée sur « archéologie du savoir », indique tout de même une certaine parenté entre les deux méthodes, qui ne s'appuient pas sur la continuité de l'Histoire : Foucault en cherche les « discontinuités¹⁹³ » ; Le Brun tente de relier les « points de tension », les « points de rupture », les « points de coïncidence », les « points d'apparition ou de disparition du *noir* ». Ces deux approches vont de même à l'encontre de l'Histoire des idées dans sa forme conventionnelle, chronologique et linéaire, fondée sur une vision totalisante, transcendante ou téléologique. Elles questionnent l'Histoire à partir des discours, mais sans chercher à la reconstituer, ni à remplir les vides.

Alors que l'archéologie appelle, comme l'indique Le Brun, un « ordre à dégager de l'état des choses », cette allusion évoquant des traces positives, statiques, mesurables, la géologie renvoie à des « systèmes de mouvances » où « de l'instabilité même des forces en présence, peuvent se dégager de nouvelles perspectives ». La géologie du sensible témoigne de « l'inhumain » dont l'homme participe; comme la poétique de Le Brun, elle rend compte de l'incontournable « interpénétration du monde physique et du monde mental¹⁹⁴ ». Aussi, elle remonte plus loin dans les couches du sol : la consubstantialité de l'existence sensible et mentale de l'être humain y est métaphorisée par des mouvements de forces souterrains qui transforment le paysage et les formes existantes; par des forces mobilisatrices invisibles, des traces négatives, pourtant réelles, qui agitent la vie sensible de l'individu, donc, sa pensée et

¹⁹² « Une histoire de forme et de vide venant défier tout système d'idées », dira-t-elle dans la postface de l'édition où on lui a proposé de réunir dans un même volume *Les Châteaux de la subversion* et *Soudain un bloc d'abîme*, Sade (*Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 615.).

¹⁹³ Terminologie de Foucault.

¹⁹⁴ *Id.*, *Du trop de réalité*, op. cit., p. 210.

les formes que celle-ci fait naître. Comme il y a des lois de la nature, il y aurait des lois psychiques, qui concernent l'énergie, la force du noir et l'impossibilité d'y échapper, cet « en deçà » que Foucault, qui s'intéresse pour sa part aux « positivités », met de côté en convoquant aussi, il est intéressant de le souligner, la métaphore géologique.

Ce terme [archéologie] n'incite à la quête d'aucun commencement; il n'apparente l'analyse à aucune fouille ou sondage géologique. Il désigne le thème général d'une description qui interroge le déjà-dit au niveau de son existence : de la fonction énonciative qui s'exerce en lui, de la formation discursive à laquelle il appartient, du système général d'archive dont il relève¹⁹⁵.

Alors que Foucault s'intéresse aux « discontinuités » se produisant au niveau du « déjà-dit », du « discours-objet¹⁹⁶ », Le Brun situe l'origine des ruptures dans l'« en deçà », où elle cherche à « remonter », dans des phénomènes singuliers et sensibles qui relèvent de « l'accident individuel », mais surtout de « l'inhumain qui nous hante » et de l'« ébranlement » qu'il provoque, comme elle le précise dans la conclusion de *Si rien avait une forme, ce serait cela* :

Faut-il le préciser, le chemin que j'ai suivi aurait pu être tout autre. Il n'a été guidé que par la nécessité d'aller voir là, où quelque chose résistait, aussi bien aux instruments d'une critique de plus en plus inefficace qu'aux flux culturels qui érodent tout. Ainsi ai-je repéré des points de tension, chargés d'une énergie considérable, correspondant à des points d'apparition ou de disparition du noir, c'est-à-dire de la conscience de l'inhumain qui nous hante¹⁹⁷.

Le Brun n'est donc pas dans la recherche de commencement, bien au contraire. Comme le confirme son intérêt pour les mouvements dont les « lignes de forces participent de temps différents et se développent au gré des vitesses multiples », la géologie du sensible ne se situe pas dans une perspective temporelle et historique cherchant à reconstituer un fil narratif et l'origine des choses, mais elle retrouve, dévoile, « dans leur immense lenteur les mouvements

¹⁹⁵ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 180.

¹⁹⁶ « Ce n'est pas un retour au secret même de l'origine; c'est la description systématique d'un discours-objet. » (Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 189-190.) Précisons tout de même que, chez Le Brun, l'origine étant le vide, il n'y a pas de « secret de l'origine » et qu'elle ne cherche pas non plus à restituer le ressenti de l'auteur.

¹⁹⁷ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 262.

souterrains qui sans cesse modifient ce que nous croyons être notre fondement¹⁹⁸ », ce que Le Brun nomme « mouvements de l'inactuel ». Dans cette perspective, les origines apparaissent ainsi multiples, changeantes et intemporelles, le terme *inactuel* est d'ailleurs récurrent dans son œuvre. Et, sachant « ce qui se perd dans [les] efforts de conceptualisation¹⁹⁹ », c'est-à-dire le noir, elle ne cherche pas non plus à « trouver des lois, au gré desquelles [la pensée] surgit à la confluence souterraine des temps multiples qui nous emportent²⁰⁰ ». Ce qui l'intéresse, c'est de voir comment nos « interrogations infinies » réussissent à trouver un écho dans les interrogations d'un autre temps — un « court-circuit entre l'immémorial et le présent²⁰¹ », qui n'est pas sans rappeler la métaphore dans laquelle se rejoignent deux réalités éloignées — grâce à « l'intelligence sensible », à une « *sensibilité critique* qui ferait défaut à toute conceptualisation ».

C'est ainsi que certaines époques réussissent à pallier errements ou arrêts de la pensée conceptuelle devant ce qui advient, en allant chercher ce contrepoint critique à la confluence de durées diverses entre le silence des apparences, la rumeur du monde et les grondements sourds de ce qui n'a pas encore de voix. Curieusement l'histoire des formes au même titre que l'histoire des idées ignore délibérément l'origine des nouvelles configurations qui en naissent. Est-ce pour occulter de quelle manière, en deçà des données historiques comme au-delà des œuvres, ces étranges appels d'air prennent alors le temps à revers? Ou bien les habituels instruments d'analyse ne permettent-ils pas de discerner, à travers l'orchestration de temps divers mais aussi de moyens multiples – puisque dès lors tout s'en mêle, espace, sons, couleurs... –, ces moments où l'intelligence sensible se substitue à toute autre faculté pour élever ses constructions ni objectives ni subjectives, mais dans lesquelles chacun est à même de reconnaître ce qui le tourmente²⁰²?

Loin de la perspective stratifiée et structuraliste de l'archéologie du savoir, qui, dans *Les Mots et les choses*, distingue trois périodes historiques correspondant à trois « épistémès » : la similitude (analogie) pour la renaissance, l'ordre pour le classicisme, le temps et l'histoire

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 246.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 247.

²⁰⁰ *Loc. cit.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 146.

²⁰² *Ibid.*, p. 164-165.

pour la modernité²⁰³, on trouve chez Le Brun une « perspective triangulaire » « en instance » entre « les Modernes, les Sauvages et les Anciens » — en instance, car cette perspective n'est pas une grille de lecture ni un classement, mais un voyage, un parcours spontané sur les traces de ces « mouvements de l'inactuel ». De plus, ces distinctions ne concernent pas des périodes historiques ni des « épistémès », mais trois attitudes face au noir, pouvant d'ailleurs coexister dans une même période historique, que le mythe d'Actéon, dans la troisième partie de l'essai, lui permet d'articuler.

Il apparaît que cette démarche ou ce type de parcours — qui est finalement analogue à la démarche po/éthique, sinon la même — est accessible à qui veut prendre le risque de s'aventurer vers le noir, qu'il n'est pas réservé aux philosophes, historiens, penseurs, écrivains ou universitaires, comme en témoigne ce passage.

Si obscure que soit la nuit qui nous habite, n'est-il pas donné à chacun de repérer des mouvements qui se parlent, des lieux qui s'interrogent, des pensées qui s'attendent, d'un siècle à l'autre, d'une civilisation à l'autre? Cristallisations à trouver dans la jachère du temps, à partir d'instantanés enfuis, de pas perdus, de geste à la dérive. Ce n'est pas chacun pour soi, ce serait plutôt à chacun de voir. Ce que nous ne sommes pas encore attend d'être réveillé dans le bois dormant des formes, au risque bien sûr de nous révéler les lignes de fractures et les failles vers lesquelles nous courons sans même savoir quelles clairières de similitude sont à la lisière du gouffre²⁰⁴.

Avec ces « lignes de fractures » et ces « failles » souterraines qui nous concernent tous, et ce, à notre insu, avec ce savoir dont les fondements sont mouvants, Le Brun défait les échelons qui hiérarchisent le savoir et les cloisons qui le compartimentent en disciplines, « ce serait plutôt à chacun de voir ». Par ailleurs, opposer « à chacun de voir » à « chacun pour soi », laisse entendre que les intellectuels qui travaillent pour leur compte, s'appropriant ainsi l'autorité de la connaissance, empêchent les autres de « voir », de voir, entre autres, que « nous courons » tous vers le même « gouffre ». La métaphore du conte de fées, évoquée avec le « bois dormant des formes » qui attendent d'être « réveillées », connote une

²⁰³ L'épistémè est un concept, très critiqué, que Foucault a formulé pour désigner des modes de connaissance selon diverses appréhensions du monde. On peut facilement imaginer que Le Brun, bien qu'elle ne formule jamais cette critique, soit en complet désaccord avec cette perspective, elle qui associe la modernité à l'imagination, dont le premier moteur est l'analogie.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 247-248.

universalisation de ce parcours qui concernerait toutes les couches de la société mais aussi l'oral comme l'écrit. Cette notion de « jachère », de « jachère du temps » en l'occurrence, qui implique de laisser le temps au repos, rappelant l'automatisme et la spontanéité des rapports analogiques, est reprise concernant le savoir, le sensible.

On n'a pas encore envisagé ce que semblable apparition [Sade, M. Teste] déclenche de mouvements à plus ou moins long terme, comparables à ceux des plaques tectoniques qui, sans qu'on s'en rende compte, modifient la « profondeur des apparences ». Je suis tentée d'y voir une sorte de questionnement qui prend des siècles à trouver ses formes, à travers un système de relais indifféremment plastiques, philosophiques, littéraires, érotiques... Qu'il en résulte frémissement, déchirement ou tremblement..., chaque fois toute la masse des jours en est affectée. À des degrés divers, bien sûr, jusqu'à ce qu'il devienne possible de voir surgir la forme vive de ce qui ne se conçoit pas encore, mais s'oppose déjà à ce qui englué ou sclérose, fige ou tétanise pour exercer sa domination. Il se peut que je n'aurais rien tant cherché qu'à éprouver le vertige de découvrir qu'en dépit de tout, les plus hauts donjons de la singularité communiquent avec les profondeurs d'une jachère commune. J'en suis même à penser que la poésie n'aurait pas d'autre fin que de retrouver cette communication par l'abîme donnant soudain sur des perspectives auparavant impensables. Et c'est bien ce qu'on ne lui pardonne pas, de tout ramener, par cet *obscur détour*, à une égalité d'être, à travers laquelle la vie se fraye son chemin, malgré tout²⁰⁵.

Dans une perspective géologique, où tout se joue « en deçà », sous la surface des frontières délimitées par l'homme et sa volonté de maîtrise, comparer le savoir à une « jachère commune » et à sa noirceur implique que la culture est sans frontière, une culture commune qui ne peut, par exemple, se compartimenter en littérature française, anglaise ou francophone²⁰⁶ — sans oublier la « jachère du temps » qui, elle, brouille les repères historiques. Filer cette métaphore permet de voir le savoir à mi-chemin entre la nature domestiquée et la nature sauvage, ou les réunissant; une culture en latence, en train de se reconstituer, nue, vide, où tout est à nouveau possible, une culture qu'on laisse au repos, libre de tout contrôle ou maîtrise, seuls le hasard et les vents déterminant quelles semences y prendront forme spontanément à l'abri de la lumière dans la noirceur du sol, dans l'obscurité de la matière. En réinvestissant d'anciennes métaphores, comme celle du donjon du château

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 165-166. Annie Le Brun souligne.

²⁰⁶ Le Brun a d'ailleurs écrit deux essais sur Aimé Césaire : *Statue cou coupé*, Paris, J.-M. Place, 1996, et *Pour Aimé Césaire*, Paris, J.-M. Place, 1997.

en l'occurrence, Le Brun participe à son tour de « cette communication par l'abîme » par son propre questionnement, son exploration du noir et des gouffres, dans un mouvement vertical de plongée à travers une zone souterraine horizontale, où « tout est lié » dans une « jachère commune ». Ce mouvement d'« obscur détour » réunit le singulier et le collectif dans un mouvement de va-et-vient, de « réversibilité infinie » propre à la métaphore sadienne, et les maintient dans une tension constante qui n'a pas pour but de les neutraliser, mais bien de les considérer, de les observer, de les questionner. C'est cette réunion du singulier et du collectif ainsi que cette universalisation de la démarche poétique, associée au savoir, qui permettent de penser la poésie de Le Brun en termes d'éthique, une éthique qui, notamment, ramène par son « *obscur détour*, à une égalité d'être, à travers laquelle la vie se fraye son chemin, malgré tout ».

L'universalisation de la poétique, et de son savoir, concerne aussi les formes que celle-ci peut prendre. En reprenant une interrogation collective et ses « solutions imaginaires », Annie Le Brun cherche à voir comment la pensée affronte ses tourments et fait face aux grandes interrogations dont les réponses ne peuvent jamais être définitives. Cela induit alors une différence d'approche comme en témoigne le seul autre passage où la géologie du sensible est nommée à la fin de la troisième et dernière partie de l'essai.

Ainsi est-il des réponses qui préexistent aux questions. Une part de notre malheur viendrait de ne pas le savoir, mais il tiendrait aussi à une inattention persévérante aux formes, aux formes que prennent les images comme les idées mais tout autant les corps et les villes, le maquillage et l'écriture, les demeures et les gestes..., qui inscrivent sur la crête du temps ce qui ne peut être dit autrement. J'ai parlé de géologie du sensible, dont les mouvements muets comme les formes et les matériaux en devenir me semblaient, autrement mieux que la référence archéologique, pouvoir rendre compte de ce qui s'est fomenté et se fomenté encore en nous et hors de nous²⁰⁷.

La géologie du sensible n'est jamais décrite comme un discours scientifique, tel que le sont habituellement les mots se terminant par le suffixe *logie*; non plus comme une étude ou science des « mouvements de forces souterrains » du sensible. C'est l'aspect du suffixe relatif aux effets de discours qui est convoqué, comme dans les termes *analogie* ou *trilogie* par

²⁰⁷ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 245.

exemple; la géologie du sensible désigne les effets de langage et de forme causés par des forces mobilisatrices et obscures. Bien que, tout comme la « météorologie inobjective », elle renvoie à une forme de savoir, de connaissance, cette méthode, cette approche, a son existence propre, s'impose d'elle-même et trouve sa forme par le recours analogique, qui crée des ponts au-dessus des limites temporelles et des frontières des catégories ou disciplines, en l'occurrence entre des domaines aussi éloignés que sont la géologie et la poésie, mais également les domaines plastique, philosophique, littéraire, érotique, etc. La perspective géologique est d'ailleurs présente depuis le début chez Le Brun, sa dimension et sa portée se sont précisées et étendues avec le temps pour aboutir à la géologie du sensible, une locution qui condense beaucoup de sens accumulé durant ce long parcours.

Tout débute avec Sade dans *Les Châteaux de la subversion* et dans *Soudain un bloc d'abîme*, Sade. Au départ, on retrouve les métaphores de la catastrophe naturelle, du tremblement de terre, du volcan, d'un côté, et les images de précipice, de gouffre, d'abîme, de l'autre. Annie Le Brun postule que l'engouement pour la notion de nature, apparue avec la modernité, se serait généralisé suite au tremblement de terre de Lisbonne de 1755. Malgré la confluence de plusieurs facteurs, cet évènement cataclysmique, suivi vingt ans plus tard des éruptions du Vésuve, aurait, par son pouvoir de négation, contribué plus que nul autre aux changements de perspectives des Lumières en marquant l'imaginaire collectif. Le Brun montre comment Sade va plus loin que ses contemporains et « réussit comme personne encore à mettre en évidence l'inquiétante analogie des égarements de l'homme et de la nature²⁰⁸ ». Contrairement à eux, chez qui, dans une vision anthropocentrique, « l'échange entre l'homme et la nature se fait en sens unique [...] se gardant bien d'attenter, de quelque façon que ce soit, à l'idée d'une prééminence de l'homme sur le reste du monde²⁰⁹ », Sade fait jouer la correspondance dans les deux sens : ses personnages « prennent [...] pour modèle la foudre, les volcans, les tremblements de terre²¹⁰... », mais il regarde aussi les « phénomènes naturels comme des personnages²¹¹ ». En se comparant lui-même à un volcan,

²⁰⁸ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 481.

²⁰⁹ *Loc. cit.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 523.

²¹¹ *Id.*, *Sade, aller et détours*, *op. cit.*, p. 34.

pensant avoir les mêmes pouvoirs de destruction et de transformation démesurées, Sade aurait « trouv[é] le fondement de son lyrisme athée²¹² » : il « s’octroie [...] le redoutable privilège d’envisager, à la seule mesure des tremblements de terre, de la course du soleil, des éruptions volcaniques ou de la dérive des continents, ce qui se passe au fond de lui²¹³ ». Un recueil de quatre conférences consacrées à Sade, Bataille et Juliette, paru en 2006, a d’ailleurs pour titre *On n’enchaîne pas les volcans. Le secret de Sade*, qui serait celui de son personnage Juliette, le plus abouti selon Le Brun, serait en effet, de « doubler la nature à tous les sens du terme, à la fois en l’imitant et en la dépassant²¹⁴ », de « parachever l’ouvrage de la nature en la dépassant, de vaincre les excès de la nature par les excès de notre imagination », dans une « volonté farouche de s’égalier à la démesure de ce qui est, à travers la démesure de la pensée²¹⁵ ».

C’est ainsi que, dans le parcours d’Annie Le Brun, se dessine également une analogie entre les « phénomènes naturels » et la représentation, tous deux ramenés « aux vicissitudes d’une matière qui ne “fait que changer de forme” », à des « créations successives d’une mutation perpétuelle²¹⁶ ». Dans *Appel d’air* et un an plus tard dans *Perspective dépravée*, un petit texte issu d’une conférence qui a pour sous-titre *Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*²¹⁷, cette analogie se précise en se déplaçant vers la catastrophe, naturelle ou d’origine humaine — « la poésie comme la catastrophe sont à l’origine du sens. [...] en ce qu’elle nous fait systématiquement “voir les choses où elles ne sont pas”²¹⁸ » — mais aussi une correspondance entre l’être humain, sa pensée et la catastrophe. La catastrophe et son pouvoir de dévastation sont alors aussi analogues à l’imaginaire et son pouvoir de négation :

C’est-à-dire un événement subit et violent qui porte en lui-même la force de changer le cours des choses. Un événement qui est à la fois une rupture et un changement de sens et qui, de ce fait, peut aussi bien être un commencement

²¹² Annie Le Brun, *Perspective dépravée*, Bruxelles, La Lettre volée, 1991, p. 31.

²¹³ *Id.*, *Soudain un bloc d’abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 298.

²¹⁴ *Id.*, *Sade, aller et détours*, *op. cit.*, p. 74.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 104-105.

²¹⁶ *Id.*, *Soudain un bloc d’abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 523-524.

²¹⁷ Donnée le 18 mai 1989 au *Botanique* de Bruxelles.

²¹⁸ *Id.*, *Perspective dépravée*, *op. cit.*, p. 60.

qu'une fin. Bref, un événement décisif qui perturbe l'ordre du monde, dût-il en amener un autre²¹⁹.

Rappelons à cet égard que, dans le titre de la préface aux *Œuvres complètes, Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Sade est aussi comparé à un bloc d'abîme et, parfois dans le texte, à une cristallisation d'abîme.

Sade resterait et restera cette cristallisation d'abîme, parce que Sade est celui qui fait tomber dans l'abîme et qui propose pour seul moyen d'en sortir une pensée qui ne pardonne pas. Une pensée qui, de remonter à son origine, là où elle se confond avec le désir, ne pardonne rien. Une pensée qui, pour la première fois, donne à la pensée la force d'être à la mesure de ce qui est comme à la démesure de ce qui n'est pas, ou encore d'être à la démesure de ce qui est comme à la mesure de ce qui n'est pas²²⁰.

À la fois métaphore, syllepse et oxymore, cette expression, qui allie le noir et la géologie dans le mouvement de plongée, de retour, est très intéressante. L'abîme étant étymologiquement avant tout « sans fond », un trou sans fin dont on ne connaît pas les limites, se trouve tout à coup circonscrit dans un bloc, une « cristallisation », par une forme qui a des contours, unissant ainsi la « mesure » et la « démesure ». Cette image rallie les contraires propres à la poétique de Le Brun en réunissant le danger de l'abîme et la forme du bloc; de la poésie qui met en danger mais en sauve en y donnant forme — sans oublier que le *soudain* du titre n'est pas sans évoquer la fulgurance et « l'instant qui change tout ». Il semble, par ailleurs, que le terme très polysémique d'*abîme* soit convoqué « littéralement et dans tous les sens » : d'abord avec la cavité naturelle du précipice, avec sa profondeur insondable, insaisissable, infinie, sans contour; et alors comme superlatif marquant le plus haut degré; ensuite, comme mystère de l'homme; mais aussi comme obstacle, comme fossé, comme séparation entre deux mondes, celui de Sade et celui des autres; et enfin au sens de grave danger, de grande peur, de perte, de malheur, de ruine, évoquant du même coup la sensation de vertige éprouvée aux abords d'un tel trou, et la prise de risque nécessaire à toute démarche poétique.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

²²⁰ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme, Sade, op. cit.*, p. 605.

Divisée en deux versants sémantiques, désignant deux types de danger, avec, d'un côté, l'image de l'abîme et, de l'autre, celle de la catastrophe naturelle, avec ses volcans ou tremblement de terre, la géologie du sensible apparaît alors comme une métaphore double réunissant une triple réalité : le noir comme force de vie et énergie incontrôlable; le sensible, c'est-à-dire l'être humain avec son désir et sa condition de penseur, de rêveur; et la poésie. Par ailleurs, on peut penser que la métaphorisation chez Le Brun participe, elle aussi, de la géologie du sensible, les nouveaux sens s'agglutinant, durant son long parcours, strate par strate, à la façon dont se constituent les sols sédimentaires, sur des métaphores souvent déjà existantes depuis longtemps, « inactuelles », poursuivant et relançant ainsi un questionnement universel, en lui faisant écho.

2.3 Le noir

C'est le cas du noir, noyau de l'œuvre de Le Brun, qui, amassant son sens graduellement par petites touches depuis les premiers essais, est né d'une « interrogation collective », d'une « communication par l'abîme », et participe en ce sens de la géologie du sensible. Dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, c'est toutefois la première fois qu'il fait l'objet principal de la réflexion, et d'une réflexion à tous les sens du terme. La première partie de l'essai part sur les traces de son apparition, de sa constitution, de ses manifestations et de son occultation durant l'époque des Lumières. Elle s'ouvre sur un lavis de Victor Hugo, intitulé *Ville moyenâgeuse*, inspiré par l'ambiance lugubre et gothique du roman noir. Sous la reproduction, se trouve une citation du poète : « Partout, toujours au zénith, au nadir, en avant, en arrière, au-dessus, au-dessous, en haut, en bas, ce formidable infini noir²²¹. » Le noir est ici d'abord celui de l'encre qui fait tache, mais il est aussi, déjà, le signifiant de ce qui, dans tout le livre, est recherché. Après avoir relevé une absence de révolte et de négation, même chez ceux qui prétendent critiquer ce monde, suivant Günther Anders, qui, suite aux catastrophes d'Auschwitz et d'Hiroshima, remarque le « décalage entre ce que nous sommes capables de produire et ce que nous sommes capables d'imaginer », « l'immoralité ou la

²²¹ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 27.

faute » résidant désormais dans le « manque d'imagination²²² », Annie Le Brun s'intéresse à l'émergence des concepts de négation et de négatif chez Hegel :

Jamais, avant Anders, personne n'avait envisagé ce qui lie à ce point imagination et force de refus. Cette liaison qu'intuitivement j'avais tenue pour essentielle, voilà qu'il en établissait l'importance, non sans souligner à quel désastre avait mené un manque d'imagination, impliquant à la fois l'acquiescement à ce qui est et l'impossibilité de s'y opposer. D'autant que la cause de cette carence, Anders n'hésitait pas à la repérer dans la fausse rationalité d'une croyance au Progrès [...] car « s'il y avait du mal, il s'épuisait ontologiquement dans le fait de n'être pas encore devenu meilleur ». Pire, c'est à quoi tout au long du XIX^e siècle, la dialectique aura paradoxalement aidé, puisque, à faire du négatif un « ferment » dont la force consistait « à susciter une nouvelle vie, un nouveau mouvement », elle le niait « d'emblée en tant que “pur négatif” »²²³.

Elle se souvient alors, écrit-elle, des premières pages de *La Philosophie de l'esprit*, où Hegel, en 1805,

n'hésite pas à situer dans l'imagination l'origine de la négativité. Tout de suite, en effet, l'imagination y est évoquée à propos de « l'acte d'intuitionner », consistant à substituer l'image à l'objet, autrement dit à nier ce dernier en tant que tel, afin que l'esprit se l'approprie. Sans cette négation, l'image ne pourrait être « conservée dans le trésor de l'esprit, dans la nuit de l'esprit ». Ce qui est d'une importance capitale, dès lors que Hegel précise et insiste : « L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit, une richesse de représentations, d'images infiniment multiples dont aucune précisément ne lui vient à l'esprit ou qui ne sont pas en tant que présentes. C'est la nuit, l'intérieur de la nature qui existe ici – pur soi – dans les représentations fantasmagoriques; c'est la nuit tout autour; ici surgit alors subitement une tête ensanglantée, là, une autre silhouette blanche, et elles disparaissent de même. C'est cette nuit qu'on découvre lorsqu'on regarde un homme dans les yeux – on plonge son regard dans une nuit qui devient effroyable, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun. »²²⁴

Annie Le Brun réinvestit cette double nuit, la « nuit de l'esprit » et la « nuit tout autour », de la nature, « du monde », dans la notion de noir. Elle souligne que Hegel, pour sa part, l'aurait complètement occultée dans *La Phénoménologie de l'esprit*, la négation dialectique se

²²² Cité par *Ibid.*, p. 45-46.

²²³ *Ibid.*, p. 46.

²²⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

trouvant dépouillée de son « ancrage imaginaire », et dorénavant « porteuse d'avenir » à travers l'idée de Progrès; elle montre que sa pensée n'a pas pu en soutenir la rigueur : « Que reste-t-il de cette énergie vitale qui ne peut s'épuiser dans quelque rationalisation que ce soit²²⁵? », demande-t-elle. Parallèlement, à la même époque, Goethe, avec sa notion de « démonique », aurait aussi contribué à ce « clair-obscur conceptuel » ayant un effet déterminant sur « l'histoire de la pensée et de la sensibilité occidentales » :

Conceptualisation d'autant plus inquiétante qu'elle finit par se confondre, comme chez Hegel, avec un mouvement de moralisation qui a pour effet, non seulement d'engager le négatif sur la voie du positif, mais aussi de le priver de sa démesure originelle. Et toutefois sans parvenir à évaluer la pesanteur de ténèbres dont on commence à pressentir l'importance dans la géologie de nos paysages sensibles²²⁶.

Avec cette première allusion à la géologie, Le Brun lance un fil analogique qu'elle rattrapera une centaine de pages plus loin, en conclusion de la deuxième partie, où la « géologie du sensible » sera nommée pour la première fois, ce fil se déroulant par la suite jusqu'à la fin de l'essai. Le Brun soutient que, au moment même où le noir et l'imagination étaient occultés dans les concepts de négatif et de démonique, mais aussi de sublime, ils étaient exacerbés dans le roman noir, chez Sade, dans la peinture et dans l'engouement pour les ruines, entre autres. En fait, ce serait même ses apparitions qui en auraient incité plusieurs à s'empresser de le tenir en laisse. C'est avec ces contre-exemples que débutent quelques sections de cette première partie de l'essai, où Le Brun montre comment plusieurs artistes ont abordé le noir.

Près de trente ans plus tôt, dans *Les Châteaux de la subversion*, Annie Le Brun avait déjà retracé « la folle aventure d'une couleur en quête de formes²²⁷ » pour montrer comment le surgissement du noir et du sensible a marqué tous les domaines de la représentation à l'époque des Lumières.

Au moment où toutes les pensées, toutes les volontés, toutes les énergies semblent occupées, consciemment ou non, par la fin d'un monde et l'avènement d'un autre – serait-ce pour s'y opposer – une couleur, je dis bien une couleur et

²²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²²⁶ *Ibid.*, p. 51-52.

²²⁷ *Id.*, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 14.

en l'occurrence le noir, envahit l'Europe, en imprègne l'imaginaire, déteint sur la sensibilité générale et déborde les limites d'un genre, pour faire surgir les formes à l'intérieur desquelles elle va se fixer²²⁸.

Le noir est posé d'emblée, au début de cet essai, comme une entité, une force, autonome, qui a ses propres motivations ou impulsions et sur laquelle il serait donc vain de tenter d'exercer un contrôle. Le noir se rapporte au sensible, il participe des passions comme la peur, la folie, le désir, le désespoir, par exemple, mais désigne aussi le mystère de l'être humain et ce qu'il y a d'infini en lui. Le « discours noir » serait né par opposition à celui des Lumières qui cherchait « à installer son réseau de certitudes²²⁹ » : « Au monument clair et rassurant que s'efforce de construire la philosophie des Lumières, le roman noir s'oppose en monument ténébreux qui pourrait être la cristallisation de ce que la pensée philosophique s'avère incapable d'appréhender²³⁰. » Annie Le Brun réinvestit l'antique métaphore des lumières de l'esprit et de la pensée en l'inversant : le noir est alors posé comme « centre obscur » d'où émane la pensée. À l'exemple des personnages du roman noir, qui « semblent préférer tâtonner dans le monde nocturne qui dévore les apparences du réel [...] qui cherchent à devenir aveugles, s'avançant dans une obscurité qui anéantit formes et apparences » et qui « s'aventurent au bord des précipices où la raison ne s'aventure pas²³¹ », ce serait dans le noir qu'on pourrait le mieux voir.

Au contraire des concepts qui délimitent le réel et le fragmentent en catégories, la notion de noir charrie de plus en plus de sens au fil de l'œuvre de Le Brun et son réseau signifiant rejoint la part maudite de l'humain. Dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Annie Le Brun précise d'ailleurs que le noir n'est pas un concept :

Ni concept ni symbole, le noir a autant affaire avec le Mal alors en train de perdre son efficience religieuse qu'avec l'inconscient dont on ne sait encore rien. Pourtant, si son enracinement pulsionnel ne fait aucun doute, son champ d'action s'étend à tous les domaines. L'impossibilité de le définir donne idée de

²²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²²⁹ *Ibid.*, p. 119.

²³⁰ *Ibid.*, p. 177.

²³¹ *Ibid.*, p. 201.

son emprise. En fait, le noir serait en l'homme le sens de l'inhumain dont il participe²³².

C'est à travers l'évocation des démarches d'artistes qui l'ont exploré que l'on voit peu à peu ce qu'il en est du noir, qui trouve au fur et à mesure sa portée. Cette part maudite, ce mal, rejoint la « nuit tout autour », le noir extérieur que Le Brun désigne aussi par l'« inhumain », et qui se manifeste dans les images géologiques d'abîme et de catastrophes naturelles, mais également d'animalité. Le noir, en tant que force autonome, est aussi associé aux origines, à la puissance du vivant et, par conséquent, au désir, comme en témoigne ce passage où Sade est convoqué comme étant celui qui est allé le plus loin, celui qui est le plus cohérent dans sa rencontre avec le réel : il serait donc le seul à en tirer toutes les conséquences, plus particulièrement, dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*²³³.

De ce texte, dont la lecture conduit chacun à l'intolérable, en l'affrontant à l'une ou l'autre des six cents « passions », toutes « accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie », qui y sont évoquées, analysées, mises en scène, on retire la troublante certitude que rien au bout du compte, ne peut s'opposer à ce qui en surgit pour entraîner dans le tourbillon de ténèbres sans fin. Ce qui advient là, voilà plus de deux siècles que tout concourt à l'occulter. Il s'agit de la découverte du noir comme énergie qui fait scandaleusement lien entre l'organique et l'imaginaire. Il n'est que Sade pour avoir eu l'audace de remonter à sa source, uniquement discernable là où, pour la plupart, la perspective athée semble s'arrêter. Le risque pris est immense : à l'état premier, non canalisée, non mélangée, cette énergie menace tout l'édifice social comme le fondement de toute pensée. Tel est le propos des Cent Vingt Journées de Sodome [...]. À partir de quoi, aucun doute n'est possible : s'il y a une origine, elle est cette obscurité première. Obscurité intolérable, autant de nous être constitutive que de nous relier à ce que nous tenons pour inhumain. Tout ce qui prétend à l'humain en est concerné. Mais le révéler tient de la profanation. [...] J'en ai déjà parlé comme d'un bloc d'abîme, dont la soudaine apparition équivaut dans le paysage des Lumières à une implosion, telle que, depuis lors, il est devenu possible de voir ce que nous nous efforçons tant d'ignorer. Encore faut-il le vouloir ou plus exactement avoir le courage de considérer comment l'insatiabilité du désir fait s'enchevêtrer criminalité et imagination. Car c'est d'abord cette monstrueuse alliance que Sade révèle avec l'insondable nuit dans laquelle le désir revient plonger sans cesse pour y trouver forme. Apprenons-nous à l'ignorer, depuis toujours l'énormité poétique se nourrit de cette obscure énergie qui, encore non dévoilée comme telle, n'en va pas moins inquiéter la fin du XVIII^e siècle, avant

²³² *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 59.

²³³ Annie Le Brun signe la préface d'une réédition de ce texte chez Le Tripode en 2014.

d'infléchir ou même détourner les démarches les plus significatives du XIX^e siècle²³⁴.

Le « lien organique fort de la pensée avec le concret » ou le « lien organique de la vérité avec le corps » ou encore le « lien organique qui unit matérialité et imaginaire », que nous avons vu dans les essais antérieurs d'Annie Le Brun, et sur lequel se fonde la cohérence de Sade et de la poésie, est ici associé au noir qui en est la source « comme énergie qui fait scandaleusement lien entre l'organique et l'imaginaire ». Bien que « l'énormité poétique se nourri[sse] de cette obscure énergie », Sade « est le seul » qui plonge vraiment, saute dans le vide, qui prend le risque de « remonter à [la] source » du noir; il est le seul à révéler la « monstrueuse alliance » entre « criminalité et imagination » causée par « l'insatiabilité du désir » qui, « pour y trouver forme, revient plonger sans cesse dans l'insondable nuit ».

Sade est le seul à voir parié absolument sur ce gisement ténébreux, alors que certains le cherchent aveuglément, tout en redoutant de le trouver. D'autres, sans en être même conscients, sont habités par le désir de s'approprier ces forces. De ce pressentiment et de son occultation naît la mélancolie propre aux années 1780 à 1800, qui va bientôt s'imposer en « mal du siècle ». Celui-ci va durer le temps que s'opère, de tempêtes en clairs-obscurs, d'orages en crépuscules, la formidable entreprise de neutralisation du noir, qui va transformer un sursaut de l'être en concept. Comment abolir la béance ténébreuse qui désormais creuse l'horizon humain vers l'infini de l'inhumain? Telle est la question qui prend à revers le XIX^e siècle [...] Tel est même l'enjeu d'un combat dont le XIX^e siècle tout entier, de Hegel à Freud, va devenir le théâtre. Mais d'un combat qu'on semble n'avoir même pas remarqué, peut-être pour mieux ignorer ce qui s'est passé. Sinon comment expliquer l'étrange occultation de la « nuit effroyable » qu'aux alentours de 1805 Hegel découvre, on s'en souvient, dans le regard de chaque être humain²³⁵.

La force du noir, comme noyau de l'humain, comme constitution et condition de l'être parlant, agit et cherche à affleurer à la surface. Ce « sursaut de l'être », qui participe du

²³⁴ *Ibid.*, p. 56-58. Bien que ce texte n'ait été accessible qu'en 1904, Annie Le Brun « ne peu[t] pourtant croire à son inefficience durant la centaine d'années pendant lesquelles il a été inaccessible. Car ce texte, à la fois encyclopédie de l'innommable et théâtre de l'irreprésentable, aura ouvert le monde de Sade en béance fondamentale. Tout ce que celui-ci va écrire par la suite se confond avec la mise en perspective du nouvel horizon apparu après le surgissement cataclysmique de ce château de Silling. » (*Ibid.*, p. 57)

²³⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

« mouvement convulsif » et de la « question de l'ébranlement », apparaît, chez Le Brun, au fondement de toute entreprise de mise en forme, que le noir soit finalement occulté ou non.

On chercherait en vain quelle véritable aventure poétique ne se heurte pas, à un moment ou à un autre, à l'obscurité de ce qui se révèle être tout à la fois le centre de gravité et le point de fuite des paysages que nous traversons. Sans doute, depuis l'antiquité, de Méduse à Œdipe, de Baubo à Orphée ou Actéon..., innombrables sont les figures qui disent l'intemporalité de ces préoccupations²³⁶.

Le noir, intérieur et extérieur, qui apparaît ici comme « point de fuite » et « centre de gravité », associé aussi du même coup au motif géologique, qu'on retrouve également dans les expressions métaphoriques de « gisement ténébreux » et de « béance ténébreuse », est un danger incontournable, la force de « gravité » y entraînant malgré soi, mais il contiendrait sa propre solution : un « point de fuite », qui, littéralement, permet de s'échapper, de fuir ce danger par sa mise en forme poétique.

Le Brun établit une parenté entre les démarches de Sade et de Victor Hugo; parenté qui, sans le noir, n'irait pas de soi. Ayant l'un et l'autre la certitude que « le *noir* constitue le plus grand défi à la pensée²³⁷ », chez l'un comme pour l'autre, « on ne voit qu'au plus profond du noir ». Victor Hugo dira :

« L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement, l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir... Tout homme [...] est libre d'aller ou de ne pas aller sur cet effrayant promontoire de la pensée d'où l'on aperçoit les ténèbres. S'il n'y va point, il reste dans la vie ordinaire, dans la vertu ordinaire, dans la foi ordinaire, ou dans le doute ordinaire, et c'est bien. S'il va sur cette cime, il est pris [...] Une certaine quantité de lui appartient maintenant à l'ombre. L'illimité entre dans sa vie, dans sa conscience, dans sa vertu, dans sa philosophie²³⁸ ... »

Bien que Le Brun n'en dise rien, nous pouvons, comme lecteur, en filant la métaphore, remarquer que Victor Hugo reste cependant sur l'« effrayant promontoire » pour observer les ténèbres en bas, sans y plonger comme Sade. Annie Le Brun fait tout de même de ce « choix du noir », un choix éthique, un choix po/éthique qui donne à cet essai sa logique de parcours,

²³⁶ *Ibid.*, p. 67.

²³⁷ *Ibid.*, p. 62.

²³⁸ Victor Hugo, *William Shakespeare*, cité par Le Brun, *ibid.*, p. 60.

où la « double noirceur », intérieure comme extérieure, associée à l'infini, à « l'illimité », désigne l'enjeu qui est « de ne pas s'arrêter à l'indicible²³⁹ » : « le *noir* est la couleur d'un infini qui est autant en l'homme qu'en dehors de lui²⁴⁰ ».

De là, Le Brun peut proposer une critique du sublime tel que, avec Edmond Burke et Kant notamment, la philosophie de l'esthétique la définit. Le concept de sublime cherche à décrire ou expliquer le sentiment de plaisir accompagné de vertige, de frisson, de « *delight*²⁴¹ » dira Burke, que ressent l'esprit devant une situation qui provoque un trouble, un ébranlement, un « sursaut de l'être », qui se trouve « suspendu entre l'angoisse des liens défaits et l'éblouissement d'un enjeu obscur²⁴² », et ce, contrairement au beau qui n'apporte que paisible satisfaction. Or, Le Brun montre comment la conceptualisation de cette sensation a fini par évacuer ce qui, selon elle, en provoque l'effet, c'est-à-dire le sentiment d'infini et d'inhumain qui nous habite. Elle compare le concept de sublime à un « garde-fou conceptuel qui aurait pour fonction de suggérer l'incommensurable qui nous sépare d'un inhumain, ne devant cependant jamais être dévoilé en tant que tel²⁴³ ». Le sublime suggère donc sans le dévoiler, le noir, son infinité et ce qui nous lie à l'inhumain. Elle soutient ainsi que la « prévalence de l'ombre dans l'esthétique du sublime » permet, en réduisant le noir en ombre, de faire l'impasse sur cette chose immaîtrisable : « autant le *noir* ouvre sur l'inhumain, autant l'ombre, par son indétermination même, permet d'en rester à distance. Comme on invente des voiles pour la nudité, l'ombre serait le voile du *noir*²⁴⁴ ». D'après elle, c'est, entre autres, cette occultation qui aurait ouvert la porte aux théories idéalistes et transcendantales qui essentialisent les arts et opèrent une scission entre la raison et le sensible, mais elle aurait

²³⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 61. Le « choix du noir » est repris comme titre de chapitre dans *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*. Il s'agit d'un ouvrage édité à l'occasion de l'exposition : « Les arcs-en-ciel du noir. Invitation à Annie Le Brun », à la Maison Victor Hugo à Paris, du 15 mars au 19 août 2102 (Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2012).

²⁴¹ Cité par Le Brun, *ibid.*, p. 71.

²⁴² Baldine Saint Girons, « Sublime », dans Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, CNRS Éditions, 2013.

²⁴³ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 74.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.75.

surtout « servi à ignorer le “choix du noir”²⁴⁵ », le choix du noir comme « énergie perturbatrice de l’imagination²⁴⁶ ».

2.3.1 Poétique de la mythologie

La deuxième partie de l’essai s’ouvre avec une peinture de Giorgio De Chirico, réalisée en 1914, *Mystère et mélancolie d’une rue*, sous laquelle il est écrit : « Tout se joue désormais entre le vide et le noir²⁴⁷ ». Ces indications énigmatiques sont éclairées beaucoup plus loin lorsque Annie Le Brun convoque à nouveau De Chirico, qui, dans une démarche inverse à l’esthétique du sublime, transforme, dans ses tableaux, l’ombre en « noir absolu », en « antimatière qui vient emplir de sa densité catastrophique ouvertures et perspectives²⁴⁸ ». Dans la peinture De Chirico, où se côtoient l’industrie et la mythologie, modernité et antiquité, « les ombres deviennent opaques, solides même et sûrement plus puissantes que les objets dont elles sont la projection²⁴⁹ ». Le Brun y reconnaissant le noir, à partir de là et jusqu’à la fin de l’essai, la métaphore de l’ombre soutient, elle aussi, des sens contraires.

La mythologie occupe cette deuxième partie et permet de retracer les moments d’apparition et d’occultation du noir durant le XIX^e et le début du XX^e siècle, une période où « l’Histoire et la mythologie ne vont plus cesser de s’affronter²⁵⁰ ». Le Brun montre que, bien que le *noir* soit sans cesse dénié par la « bienséance culturelle », il resurgit constamment, incontournable et impossible à contenir. Selon elle, cette période est marquée par un intérêt prononcé pour le mythe, car, faisant écho aux questions de l’époque, il révèle le noir des origines : « à la place de l’origine, s’ouvre la béance des origines, dévoilant au centre de tout le *noir* qu’on avait voulu ignorer. La distraction du romantisme allemand aura été de laisser aux philosophes de l’Histoire la charge de lui substituer l’abstraction du négatif²⁵¹ ». La « conscience poétique » serait de fait apparue chez les romantiques allemands qui, par leur

²⁴⁵ *Loc. cit.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 99 et p. 147.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 146.

²⁴⁹ *Loc. cit.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 145.

²⁵¹ *Loc. cit.*

détour par le mythe, auraient opposé le « choix du noir » au « *choix* du progrès technique » en train de prendre le dessus sur la vie sensible durant la révolution industrielle.

C'est d'ouvrir sur l'irréalité qui nous habite, que le mythe aura tant fasciné [...], les uns et les autres pareillement persuadés de pouvoir y trouver de quoi faire échec à la réalité qui se mettait en place. Alors pourquoi s'efforce-t-on de ne pas s'en souvenir aujourd'hui que, catastrophe après catastrophe, se dévoilent les impasses auxquelles a conduit le choix technologique? Et alors que, pour masquer la gravité de la situation, sont promues d'innombrables philosophies, plus consolantes les unes que les autres, pourquoi s'applique-t-on à ne surtout pas savoir ce que, d'un siècle à l'autre, la notion de mythe a servi à véhiculer? Prudence ou peur de devoir admettre que « notre pâle raison nous cache l'infini », comme le proclamait Rimbaud en avril 1870, et peut-être même que, pareillement à la science, la philosophie ne pense pas²⁵²?

Le « choix du noir », le choix du sensible, apparaît chez Le Brun comme la seule option pour contrer les problèmes de ce monde et « les impasses auxquelles a conduit le choix technologique ». Ce choix technologique, motivé par une croyance au Progrès, qui, nous l'avons vu, occulte la part maudite du négatif, motivé aussi par une volonté de maîtrise et de contrôle de ce qui est pourtant immaîtrisable et imprévisible, dénierait le noir sans pour autant en contrer les effets. Pour Le Brun, il est au contraire encore plus dangereux d'ignorer le noir que de le « choisir ». Elle ne prétend pas que ce « choix du noir » fut nécessairement volontaire ou conscient chez ceux qui s'en sont approchés de plus ou moins près, mais que le noir a opéré, comme une force autonome, sur les démarches et la quête de ceux qui n'ont pas pu s'en tenir au monde tel qu'il est.

Annie Le Brun décrit le mythe dans les mêmes termes que la poésie et lui confère les mêmes pouvoirs de conjuration et de monstration du noir. Présenté à la fois comme « observatoire » et « espace », comme « lieu mental » permettant de penser l'impensable et le lien entre l'humain et l'inhumain, le mythe, participant ainsi d'une « solution lyrique », rend compte, en ramenant au jour le chaos à travers des récits, d'un originaire inimaginable et impossible à rejoindre.

Dans cet effort de concevoir la part d'ombre qui lie les hommes entre eux comme à ce qui les entoure, plus que tout projet délibéré, le mythe acquiert un

²⁵² *Ibid.*, p. 113-114.

statut incomparable. À la fois révélateur et modèle, objet d'observation et observatoire, fin et moyen, il devient sans cesse le creuset d'une pensée en quête d'elle-même devant un monde en train de passer sous la coupe de la raison technicienne. Mais son pouvoir d'attraction est aussi d'être cet espace où peut prendre forme le précipité d'irréductible qui fonde les sociétés humaines, et, en même temps, de s'imposer comme le seul lieu mental d'où penser ce qui ne peut l'être autrement²⁵³.

Le Brun s'intéresse au fait que, au début du XX^e siècle, mais aussi dans une moindre mesure au XIX^e siècle, comme chez Chateaubriand qui « dériv[ait] [...] le long de berges du temps entre Modernes, Anciens et Sauvages », cette fascination pour le mythe et les origines se double d'une attraction pour les « arts sauvages », donnant lieu à un engouement quasi généralisé, tant en peinture, en littérature que dans les sciences humaines, notamment chez les surréalistes, avec la revue *Minotaure*, ou le Collège de sociologie.

Il aura suffi, en effet, que les objets primitifs arrivés en Europe ébranlent définitivement certaines sensibilités et que les mythes dont ils témoignaient forcent la brume des lointains, pour inciter ethnologues, philosophes et artistes à reconsidérer ce qui fonde nos sociétés. Tout d'un coup, les Sauvages se retrouvent au cœur d'une mythologie qui n'est pas la leur. Et ce sont alors eux qui convoquent la société occidentale devant elle-même. Peu en sont conscients, d'autant que presque tous sont persuadés que l'inverse se produit. Quant aux objets, le paradoxe est que la force dont sont porteurs ces « bois intelligents », pour reprendre les mots de Victor Segalen, ne conduit pas à rejeter la mythologie grecque, mais incite au contraire, à en réinvestir les images dispersées, avec une violence nouvelle²⁵⁴.

Le Brun décrit comment, à la même époque, Heidegger conceptualise la notion de « primitif » et fait commencer l'Histoire avec la *techné* grecque, escamotant à son tour le noir, comme origine et comme sauvagerie, entravant, « par un coup de bluff conceptuel dont [il] est coutumier²⁵⁵ », la possibilité et la liberté « d'autres commencements²⁵⁶ », pour « faire oublier que la véritable partie se jouait désormais au moins autant entre les Sauvages et les Modernes qu'entre les Anciens et les Modernes²⁵⁷ ». Cet engouement pour les arts sauvages

²⁵³ *Ibid.*, p. 112.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 149-150.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 119-120.

lui permet de rappeler que le noir concerne aussi « l'altérité sauvage », « l'altérité multiple », « une sauvagerie immémoriale qu'il est dans l'essence du mythe d'évoquer²⁵⁸ ». Avec l'introduction de ce tiers, de cet « Autre » comme elle le nomme parfois, au sein de la querelle des Anciens et des Modernes pour en faire une « perspective triangulaire », Le Brun tend un nouveau fil analogique qui réapparaît en troisième partie, où se déploie la richesse de son sens. C'est par la prise en charge de cette sauvagerie inéluctable et incontrôlable que sa conception de la poésie prend valeur d'éthique; mais aussi que peut s'y jouer la rencontre « entre singularité et collectivité ».

Le recours au mythe aura essentiellement joué comme dispositif de suspens, pour faire barrage à ce qui pouvait réduire ou remplir l'espace de ce qui n'a pas trouvé à se formuler. Mais aussi pour ouvrir, à deux reprises et des décennies durant, le seul lieu critique laissant pressentir que, si rencontre il y a entre singularité et collectivité, elle se fait ailleurs et autrement²⁵⁹.

En troisième et dernière partie de l'essai, « s'en remettant à l'immémorial pour mieux entendre battre le cœur du présent²⁶⁰ », Annie Le Brun « réinvestit » à son tour « les images dispersées, avec une violence nouvelle » : images du mythe de Diane et Actéon, mais aussi, dans une moindre mesure, celles du mythe d'Œdipe.

Le noir apparaît finalement, après ce parcours, comme l'ultime métaphore surréaliste et sadienne en réunissant, dans un miroitement incessant, presque, sinon toutes, les contradictions qui constituent nos vies : danger et remède, ce qui perd et sauve, ce qui effraye et conjure, origine et fin, vie et mort, esprit et corps, humain et inhumain, intérieur et extérieur, singularité et collectivité, vide et possibles, négation et imagination, bien et mal, vision et aveuglement, folie et lucidité, déterminisme et liberté, souveraineté et captivité, nature et culture, positif et négatif, rien et infini, et aussi, nous le verrons, domesticité et sauvagerie, humanité et animalité.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 159-160.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

CHAPITRE III

LE SURMÂLE, DIANE, ACTÉON ET LES CHIENS

[...] cette métamorphose dans l'image, cette métamorphose par l'image, cette métamorphose qui nous révèle notre plus grande étrangeté à nous-mêmes. Métamorphose enfin, dont la métaphore ne serait que la promesse²⁶¹.

En troisième et dernière partie de *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Annie Le Brun réfléchit à son tour à partir du mythe. À travers son parcours à la recherche du noir, qui, suivant « les conseils d'Isidore Ducasse, “en rétrogradant jusque chez les sauvages, afin qu'ils [nous] donnent des leçons”²⁶² », met en relation les Anciens, les Modernes et les Sauvages dans une « perspective triangulaire », se dégage une éthique fondée sur la poésie. Elle ne prétend pourtant pas explicitement exposer un tel programme — le terme d'*éthique* n'est d'ailleurs jamais utilisé. C'est néanmoins ce qui ressort de son propos ambitieux, qui tente d'apporter un palliatif « au malheur de vivre » malgré et avec le noir. Ce projet éthique est subtilement métaphorisé par le mythe d'Actéon, mais ultimement cristallisé dans la figure du Surmâle, un personnage d'Alfred Jarry²⁶³. C'est en effet ce personnage qui ouvre et ferme succinctement ce segment, qui est divisé en treize sections numérotées; les chiens du mythe d'Actéon, sorte d'allégorie du noir, en occupent le centre. Cette dernière partie du livre s'intéresse au *noir* en tant que pulsion sexuelle et en tant que « lieu mental » qui provoque l'angoisse et la folie. On assiste alors à une surenchère analogique où se conjuguent la poésie, l'imagination, le désir amoureux, l'animalité, la sauvagerie, la chasse et la course.

²⁶¹ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 185-186.

²⁶² *Ibid.*, p. 195.

²⁶³ Alfred Jarry, *Le Surmâle. Roman moderne*, Paris, Ramsay /Jean-Jacques Pauvert, 1990 [1902].

3.1 Point de fuite

Tout débute avec une reproduction en noir et blanc d'une peinture de Paolo Uccello, *La Chasse nocturne*, une scène de chasse sous laquelle se trouve l'énoncé suivant, repris quelques pages plus loin : « L'intolérable évidence que la " forêt obscure " est intérieure mais aussi marche au-devant de tout avenir²⁶⁴ ». Cette " forêt obscure " est issue des premiers vers de *La Divine comédie* de Dante²⁶⁵, que Le Brun convoque une dizaine de pages plus loin pour montrer qu'« avant même que le noir ait été discerné comme tel », le « surgissement de l'obscurité à soi-même²⁶⁶ », un « saisissement » « *qui ranime la peur dans la pensée*²⁶⁷ », a préoccupé de nombreux artistes et penseurs²⁶⁸ en provoquant chez eux une « hâte », un « ébranlement », un « passage à une autre vitesse », une « autre chasse », une « descente en enfer » dans le cas de Dante ou encore une « course éperdue vers l'obscur » dans le tableau d'Uccello, afin d'« aller au-devant du vertige pour ne pas succomber au vertige²⁶⁹ » : « d'où cette vitesse, et même cette accélération, qu'on retrouve aussi bien dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* que dans *Une saison en enfer*²⁷⁰ », dira Le Brun. Tout en rappelant le « mouvement convulsif » provoqué par le sublime, ce mouvement subit, cet élan, rejoint la « question de l'ébranlement » et du « sursaut de l'être » ainsi que la notion de vitesse et d'accélération, fréquente dans l'œuvre de Le Brun lorsqu'il est question de poésie et d'imagination. En effet, l'imagination n'est pas soumise au temps : les déplacements et transformations peuvent s'y faire quasi instantanément. Près de trente ans plus tôt dans *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Le Brun parle déjà à cet égard du « temps sadien », qui est

²⁶⁴ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 171 et 180-181.

²⁶⁵ *Au milieu du chemin de notre vie*
Je me retrouvai par une forêt obscure,
Car la voie droite était perdue.
Ah dire ce qu'elle était chose dure
Cette forêt féroce et âpre et forte
Qui ranime la peur dans la pensée! (cité par Le Brun, *ibid.*, p. 180.)

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁶⁷ Dante cité par Le Brun, *ibid.*, p. 180.

²⁶⁸ Dante, Uccello, Shakespeare, Sade, Goya, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Jarry, Cravan, Aby Warburg, pour ne nommer que ceux-là.

²⁶⁹ *Loc. cit.*

²⁷⁰ *Loc. cit.*

« le temps de propagation de l'image²⁷¹ », « le temps de notre liberté [...] désertant la valeur téléologique [...], le temps social, le temps idéologique²⁷² ». Aussi, lorsqu'il s'agit, comme nous l'avons vu avec Sade, de « doubler la nature », il n'est pas seulement question de mimésis mais aussi de vitesse, une vitesse permettant de s'affranchir du rapport de soumission au temps et à l'espace en donnant lieu à un « rapport au réel, entièrement commandé par ce double mouvement d'acceptation et de dépassement à l'égard de la nature²⁷³ ». Nous retrouverons aussi ce mouvement dans les courses d'Actéon et du Surmâle. Il ne s'agirait alors pas seulement d'une poétique du détour et de l'ébranlement, mais d'un détour à haute vitesse, d'une fuite, voire d'une topologie qui s'en prend à l'espace et au temps, représentée comme « autre chasse ».

Ce qui se produit dans *La Chasse* agit insidieusement jusqu'à nous faire soudain voir quelle trouée d'obscurité est en train de se substituer à tout point de fuite. Ce qui invite à reconsidérer la succession des innombrables scènes de chasse qui, depuis la préhistoire, ont ponctué l'histoire de la représentation. Une chasse n'en aurait-elle pas caché une autre, pour saisir un au-delà de l'image, telle la cible reculant à l'infini? On se souviendra ici du mythe de Diane et du chasseur Actéon qui, pour avoir osé regarder la déesse nue, fut transformé en cerf, aussitôt poursuivi par ses propres chiens. [...] dès lors qu'il est vu, Actéon devient regardeur regardé en même temps que chasseur chassé et, qui plus est, chasseur que l'on chasse de l'autre côté de la frontière censée séparer l'humain de l'animal. Car d'être ainsi pris par le regard des autres, Actéon non seulement perd sa propre maîtrise du champ visuel, mais se trouve aussitôt condamné à une sauvagerie qu'il incombe à la civilisation de contenir dans le cadre de ses représentations²⁷⁴.

²⁷¹ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 443.

²⁷² *Ibid.*, p. 444.

²⁷³ *Ibid.*, p. 570. La métaphore de l'ébranlement et de la vitesse y sont aussi déjà associées à l'éthique — il s'agit cependant de l'unique fois où le terme d'*éthique* est nommé chez Le Brun —, le personnage de Léonore, dans *Aline et Valcour*, ayant « esquiss[é] la base d'une véritable éthique de l'ébranlement » (*Ibid.*, p. 472.): « Étudions la nature; suivons-la jusque dans les bornes les plus éloignées de nous; travaillons même à les reculer; mais ne lui ne prescrivons jamais », ajoute la belle Léonore. Seul l'ébranlement qui s'ensuit permet le passage à une autre vitesse. Mais quelle vitesse? La vitesse que nous n'arrêtons pas de perdre, la vitesse de l'imaginaire qui donne à l'homme une idée juste du temps et de l'espace qu'il est en droit de revendiquer pour ses désirs. Et c'est là le commencement d'une morale » (*Ibid.*, p. 473.).

²⁷⁴ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 182-183.

Qu'on le veuille ou non, à notre insu ou non, le regard, le voir, est ce qui nous fait la proie du monde. Il est intéressant de remarquer que la syllepse du point de fuite désigne, dans ce contexte cynégétique, la fuite comme course, la fuite de la proie, qui fonde la représentation, sa captation dans la perspective. Ce point, aussi associé au noir, à une « trouée obscure », fait, de plus, miroiter un intéressant paradoxe où, en même temps, l'on se dirige avec hâte vers ce qui nous fait fuir. Comme nous le verrons avec les mises à mort d'Actéon et du Surmâle, tous deux anéantis au terme de leur course, c'est dans ce contresens que réside la substance de l'image poétique chez Le Brun. Dans Soudain *un bloc d'abîme*, Sade, Le Brun remarquait à cet égard que « ne survivent chez Sade, que ceux qui doublent la nature. Auraient-ils le malheur de ralentir, que le néant les happe aussitôt²⁷⁵ ». Aurait-ce alors été l'erreur fatale d'Actéon et du Surmâle? Oui et non, car le retour au néant, l'anéantissement, miroite, métaphorise deux choses contraires à la fois : dans ce double mouvement, de mimésis et de dépassement, le « regardeur regardé » pourrait infiniment redevenir regardeur, le « chasseur chassé » redevenir chasseur et l'anéanti renaître du néant. C'est notamment cette circularité, mais pas que celle-là, qui fait l'enjeu d'une métamorphose à travers une rencontre des contraires dans le miroitement incessant, voire circulaire, de la métaphore.

3.2 Le Surmâle, l'éperdu et l'amour

Déplorant qu'il n'y ait qu'une « négation sans noir » à notre époque, qu'il n'y ait « plus une ombre au tableau²⁷⁶ », renversant ainsi le sens et la portée de cette expression presque figée tout en rappelant son sens premier, Le Brun convoque succinctement dans la première section le récit du *Surmâle*, qui, en 1902, anticipait déjà la « grande domestication en cours » et le « matraquage culturel » de la « société technicienne », dont nous serions la « proie », et proposait une « solution imaginaire » pour y échapper. Le Surmâle, alias André Marcueil, qui proclame, dans l'incipit devant ses hôtes, dont un célèbre chimiste américain et sa fille, Ellen Elson, un ingénieur, un constructeur d'automobiles et un docteur, que : « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment²⁷⁷ », est le gagnant de deux courses :

²⁷⁵ *Id.*, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 569.

²⁷⁶ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 173.

²⁷⁷ Alfred Jarry, *Le Surmâle*, *op. cit.*, p. 7.

une course à bicyclette, son « énigmatique silhouette noire²⁷⁸ » arrivant au fil d'arrivée avant une locomotive et une quintuplette; et une course amoureuse. Ayant fait l'amour près d'une centaine de fois de suite, il bat avec Ellen le record de « l'Indien "tant célébré par Théophraste, Pline et Athénée", lequel [...] "le faisait en un jour soixante-dix fois et plus"²⁷⁹ ». Il est mis à mort, quoique bien involontairement, par la « "coalition de l'ingénieur, du chimiste, et du médecin" pareillement pris de panique devant l'homme qui proclamait qu'"aucun nombre n'avait d'importance"²⁸⁰ », installé sur une machine électromagnétique fabriquée dans la hâte « de neutraliser le Surmâle par une autre machine²⁸¹ », et censée restituer de « l'âme » à cet homme, qui paraît avoir des forces capables de défier celle des machines. Cette mise à mort anticipe et illustre parfaitement pour Le Brun la « catastrophe sensible » causée par le « trop de réalité » :

Avec un siècle d'avance, Jarry a déterminé ce dont notre monde exige la liquidation : la singularité, l'amour et l'éperdu. Mais il a aussi prévu de quelle monstrueuse façon il y sera procédé, en *fabriquant de l'âme*. Du coup, on comprend mieux à quoi servent les « acteurs culturels » que notre monde génère par portées. Ce sont à la fois les produits et les agents de la grande domestication en cours. Ne pas mesurer l'ampleur de l'entreprise serait un des plus graves manquements de l'activité critique. Elle seule peut déjouer le guet-apens culturel mis au point par une époque qui ne vise qu'à saisir dans les filets du Même ce qui pourrait lui échapper. Et on peut apprécier les progrès accomplis, à voir comment subversion bien-pensante et puritanisme émancipé s'exhibent de plus en plus pour se rejoindre dans une même traque du secret²⁸².

Résumant et condensant aussi à sa façon la question poétique, la notion d'éperdu est discrète, mais cruciale dans l'œuvre de Le Brun, qui, en en faisant l'envers du trop de réalité, son antidote, a de fait publié, en diptyque en même temps que *Du trop de réalité*, en 2000, *De l'éperdu*, un recueil d'articles, d'analyses, de préfaces, dont, en ouverture, une imposante

²⁷⁸ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 176.

²⁷⁹ Alfred Jarry, *Le Surmâle*, *op. cit.*, p. 19.

²⁸⁰ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 174-175.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 175.

²⁸² *Ibid.*, p. 177. Annie Le Brun souligne, il s'agit d'une citation du *Surmâle*.

postface, d'une centaine de pages, au *Surmâle*, « Comme c'est petit un éléphant », qui avait paru dix ans plus tôt, en 1990, lors d'une réédition du *Surmâle* chez Pauvert²⁸³.

Comme l'éperdu, *Le Surmâle*, récit et personnage, « ne calcule pas, [...] n'arrête pas, mais soudainement emporte vers l'improbable²⁸⁴ ». Dans cette postface, ce roman de Jarry, dont on a fait peu de cas et qui aurait été associé à une mouvance d'œuvres traitant d'une vision mécanicienne du désir, visant à libérer l'amour du masque des bons sentiments, de la psychologie, de l'érotisme et du déterminisme idéologique ambiant pour dévoiler sa mécanique répétitive, insatiable, « célibataire²⁸⁵ » par nature, voire mortifère, est présenté comme le seul à proposer le noir comme solution contre lui-même et sa fatale mécanique. Bien que Jarry soit l'inventeur de la 'Pataphysique, « science des solutions imaginaires²⁸⁶ », aucun de ses lecteurs n'aurait vu que *Le Surmâle* est un laboratoire où est mise à l'épreuve une solution imaginaire des plus considérable²⁸⁷. Contrairement aux « grandes traditions érotiques occidentales », où la femme serait le moyen pour l'homme d'accéder à la connaissance, l'homme et la femme vont tous deux « également [...] au-devant de leur énigme²⁸⁸ ». Les deux protagonistes entreprennent de battre le record de l'Indien pour découvrir chacun qui ils sont et tenter de comprendre quelle est cette « terrible énergie », cette « volonté criminelle », qui les propulse, qui les anime. Jarry délivrerait le désir de sa

²⁸³ Ce n'est pas la première fois que Le Brun s'intéresse à ce personnage d'Alfred Jarry. Il en était déjà question dans *Les Châteaux de la subversion* et elle y fait allusion dans à peu près tous ses essais.

²⁸⁴ « *Éperdu* est sans doute de tous les mots de la langue française celui que je préfère. C'est un mot qui *ne calcule pas, qui n'arrête pas, mais soudainement emporte vers l'improbable*. De l'ancien français *esperdre* qui veut dire perdre complètement, il signifie aussi troublé par une violente émotion. À miser exclusivement sur la perte, il ne connaît ni la mesure ni la bassesse. Son envergure est immense et sa trajectoire bouleversante. Et s'il transfigure le regard, l'amour, la passion, c'est de toujours leur donner sa perspective de cœur qui bat contre le néant. » (*De l'éperdu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [2000], p. 7. Je souligne.)

²⁸⁵ De laquelle Michel Carrouges a tiré le mythe moderne des « machines célibataires », une formule reprise de Marcel Duchamp, dans *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.

²⁸⁶ Voir *supra*, note 3, p. 1.

²⁸⁷ Paul Audi a toutefois proposé par la suite une passionnante lecture lacanienne du *Surmâle* qui va en ce sens, ou plutôt une lecture jarryesque de Lacan, dans *Le théorème du Surmâle. Lacan selon Jarry*, où il questionne l'amour et l'acte de faire l'amour, sans manquer, dans l'avant-propos, de reconnaître « l'interprétation magistrale » de Le Brun sans laquelle il n'aurait pu soutenir son analyse du théorème du Surmâle (Lagrasse, Verdier, 2011.).

²⁸⁸ Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant », *De l'éperdu*, *op. cit.*, p. 71.

« circularité » et de sa « criminalité » en faisant le parti de greffer l'amour sur sa mécanique. S'inscrivant à la fois « contre la tradition "célibataire" mais aussi contre la tradition courtoise²⁸⁹ », il serait ainsi le premier à avoir tenté de faire de l'amour un « sujet de révolte ». Il s'agirait de « transformer la force qui nous mène²⁹⁰ », dira-t-il. C'est dans cette métamorphose que se reconnaîtrait la poétique de Le Brun.

[...] il faut se souvenir que Jarry mise tout sur l'improbable amour du Surmâle et de sa jeune partenaire. Mais en toute connaissance de cause. Je dirai même en toute connaissance d'Ubu, en toute connaissance de cette masse de pulsions obscènes et criminelles qu'il a vues, depuis l'enfance, s'agiter dans la marionnette humaine. Car si Ubu est si énorme, c'est que d'emblée Jarry a su qu'on n'en a jamais fini avec cette criminalité. Quelques années plus tard, il découvre que la vie amoureuse est l'autre scène où cette même criminalité dispose de tous les masques. Et son extraordinaire courage est de chercher non à la réduire mais à en utiliser la terrible énergie pour aller au-devant de notre énigme et la détourner vers l'inconnu de l'amour. [...] « Est-ce possible? » sont les seuls mots d'amour échangés par les amants de Jarry au moment de s'éteindre pour la première fois. C'est en fin de compte la seule question qui vaille²⁹¹.

En colligeant ce que Le Brun a mis en place dans son parcours, il ressort que la solution imaginaire proposée par Jarry dans *Le Surmâle* permettrait d'échapper à la fois aux dangers du noir et du « guet-apens culturel » grâce à une métamorphose tant poétique, reposant sur la métaphore qui en inverse incessamment le sens, que concrète, s'agissant aussi de miser sur l'amour, à « réinventer » suivant l'injonction de Rimbaud. Soutenant que la passion amoureuse est « la seule solution dont chacun dispose encore et toujours pour s'aventurer au plus loin de la misère du monde²⁹² », Le Brun établit une analogie entre les pouvoirs de l'amour et de la poésie. De fait, le « secret du choix amoureux²⁹³ » serait, comme la poésie, un « inquiétant point de résistance²⁹⁴ » permettant d'éviter toute captation, toute capture. La

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁹⁰ Jarry cité par *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 257 et *Id.*, « Comme c'est petit un éléphant », *op. cit.*, p. 47. Alfred Jarry, « La mécanique d'Ixion », *La Chandelle verte, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987 [1903], p. 1009.

²⁹¹ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.* p. 214-215.

²⁹² *Ibid.*, p. 208.

²⁹³ *Ibid.*, p. 214.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 211.

« force déterminante de l'énergie passionnelle et de ses pouvoirs transfigurants²⁹⁵ » est de plus comparée au pouvoir de négation de la catastrophe et au pouvoir d'ébranlement. Le désir amoureux, qui « réfute l'interchangeabilité des êtres », ne saurait cependant être confondu avec le désir machinal. Le Brun parle d'une « fonction critique du désir, toujours à même de nous faire échapper aux formes de représentations convenues », et qui permettrait de résister à ce « monde, qui incite à la consommation sexuelle pour d'autant mieux prévenir l'incontrôlable de la passion amoureuse²⁹⁶ ».

Par ailleurs, se déploie aussi une analogie entre la poésie et la pensée sauvage. À travers une critique du traitement réservé aux « arts faussement dits premiers²⁹⁷ », qui aboutiraient à « débarrasser la pensée sauvage de sa sauvagerie²⁹⁸ » — « une sauvagerie toujours susceptible de revenir mettre ses bâtons dans les roues du Progrès et de la domestication²⁹⁹ », Le Brun montre que ces « masques, pectoraux, parures de têtes, fétiches » mettent en acte le noir et qu'ils ont un pouvoir de transport et d'ébranlement : « l'immémorial impératif de représenter [...] reste notre seul moyen d'affronter ce qui vient des ténèbres³⁰⁰ », dira-t-elle. Ces objets, qui apparaissent aussi comme des solutions imaginaires, permettent d'appréhender, dans tous les sens du terme, le noir et, en outre, de résister à la « catastrophe sensible » causée par le consumérisme culturel et la domestication du noir en positivité.

3.3 Les chiens d'Actéon

C'est à partir de cette question amoureuse que le mythe d'Actéon, auquel il n'avait été jusque-là fait allusion qu'épisodiquement, est convoqué jusqu'à la fin de l'essai. Cette scène mythique permet à Le Brun de montrer comment la question de la représentation est

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 209.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 214. Paul Audi dira que « l'amour ne se passe pas de l'invention d'une *forme*. De cette forme inventée qui est, pour le désir, la seule possibilité qui lui soit offerte de déjouer son destin pulsionnel [...]. Grâce à l'amour, mieux : grâce à la forme que l'amour donne au désir qui le soutient, l'emballlement de la jouissance s'arrête et le désir n'a plus rien d'une machine célibataire. » (*Le théorème du Surmâle. Lacan selon Jarry*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 145.)

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 194

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 190.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 187.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 196.

déterminante pour rendre compte de l'irreprésentable. Plus connue sous le nom de bain de Diane, elle se divise en deux temps : une faute suivie d'un châtement. Actéon, un chasseur de cerfs accompagné de ses chiens, est puni d'avoir vu, par hasard sur le chemin du retour, la déesse Diane en train de se baigner nue avec ses nymphes. Le châtement est double et se déroule en deux moments. Diane aveugle Actéon en lui lançant de l'eau dans les yeux et le métamorphose en cerf. Il sera bientôt poursuivi dans une course folle par ses propres chiens qui, ne le reconnaissant plus, finissent par le dévorer.

Comme point de départ à cette relecture du mythe, Annie Le Brun renvoie à un rapprochement qu'effectue Octavio Paz entre la scène du bain de Diane, l'érotique de l'amour courtois, où les amoureux subliment leur désir en se contentant de se regarder, et deux œuvres de Marcel Duchamp : *La mariée mise à nue par ses célibataires, même* et *Étant donnés, 1°) la chute d'eau, 2°) le gaz d'éclairage*, qui participent tous d'une « circularité du regard ».

Du chasseur chassé au regardeur regardé, en passant par la femme qui se dénude dans le regard qui la regarde, en fin de compte « le sujet est le même : la circularité du regard ». Circularité du regard qui, jusqu'à aujourd'hui, déterminerait la structure interne de la représentation amoureuse³⁰¹.

Comme l'indique Octavio Paz, dans *Marcel Duchamp : l'Apparence mise à nu*, cette circularité du regard est une « réversibilité » entre deux regards cherchant l'un et l'autre à voir ce que l'autre voit : « nous nous regardons la regarder et elle se regarde dans notre regard qui la regarde³⁰² ». De manière plus générale, il s'agit d'un mouvement sans fin où l'objet désiré recule toujours, inatteignable, d'où le terme de circularité, qui dénote une répétition infinie. Évoquant les « innombrables "bains de Diane" qui jalonnent l'histoire de l'art occidental³⁰³ », Le Brun constate que, à quelques exceptions près comme chez Ovide, Pétrarque, Giordano Bruno ou Pierre Klossowski, les chiens ont été évacués de la représentation de cette scène. Ils le sont même par Duchamp et par Octavio Paz. Déplorant

³⁰¹ *Ibid.*, p. 220.

³⁰² Octavio Paz, *Marcel Duchamp : l'Apparence mise à nu*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1977, p. 118.

³⁰³ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 220.

que ce mythe soit abordé selon une perspective métaphysique et essentialiste, qui évacuent le sensible, le corps, le désir et sa sauvagerie, Le Brun montre que cette « circularité du regard » permet de tenir à distance le noir et la sauvagerie du désir alors que la dynamique de cet épisode mythique est « entièrement commandée par une animalité inédite, qu'il s'agisse de la course des chiens mais aussi de la métamorphose d'Actéon, telles deux occurrences animales se liant dans la même causalité obscure³⁰⁴ ». Bien qu'elle délaisse maintenant le terme de noir, on comprend que ces chiens en sont une métaphore.

Oui, ces chiens qui importent tant dans la course éperdue du « grand chasseur », ces chiens que celui-ci n'a en réalité jamais véritablement maîtrisés et qui, une fois la nudité de Diane entrevue, lui échappent complètement. Ces chiens, dont l'animalité incontrôlée va se retourner contre la sienne, dès lors que Diane, lui lançant de l'eau pour l'aveugler, le change en cerf³⁰⁵.

Cette double animalité, sauvage et domestique, correspondant au double châtiment, peut rappeler la « double noirceur »; l'animalité d'Actéon comparable au noir intérieur et celle des chiens au noir extérieur. D'après Annie Le Brun, ce qui est reproché à Actéon n'est pas tant d'avoir vu la déesse nue que « d'avoir cédé à la violence du trouble qui l'emporte vers une animalité incontrôlable, à même de briser la circularité du regard censée lier le sujet et l'objet du désir³⁰⁶ ». Actéon est devenu la proie de son désir. C'est son désir qui l'aurait métamorphosé en cerf et non Diane, c'est son désir, infini, insatiable, qui l'aurait transporté dans cette « course éperdue » jusqu'à son anéantissement. Cette « violence du trouble » n'est pas sans évoquer l'ébranlement et le vertige qui sont à la fois source et conséquence de la poésie, le noir, qui, inévitable, provoque une hâte, une course, une « autre chasse », une fuite où l'on se dirige tout droit vers ce que l'on fuit. Le Brun emploie, en effet, l'expression de « course éperdue » autant pour désigner la course d'Actéon, poursuivi par ses chiens, que « la course éperdue vers l'obscur » des personnages du tableau de chasse d'Uccello, qu'elle faisait correspondre plus tôt dans l'essai à la course de Sade, Dante ou Rimbaud.

Métamorphose de la vue, métamorphose de la vie. Tel est le péril que le bain de Diane met en scène, pour mieux le prévenir. Comme s'il ne fallait surtout pas

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 221.

³⁰⁵ *Loc. cit.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 226.

voir ce à quoi l'un et l'autre viennent d'assister : ce soudain embrasement érotique qui transforme la vue en vision, ne serait-ce qu'un instant. Mais un instant qui change tout, jusqu'à engager la représentation dans une poursuite infinie de l'infini³⁰⁷.

Aussi, à cette double métamorphose, cette double animalité, ce double châtiment correspond un double registre du regard poétique. La « vision », suite au « soudain embrasement érotique », surviendrait après l'aveuglement causé par Diane — Le Brun dira, à cet égard et à propos des chiens, que « leur meute implacable matérialise le tourbillon de violence extrême qui, dans la tradition occidentale, ne va plus cesser d'unir représentation et perspective érotique mais aussi de lier vision et aveuglement³⁰⁸ ». Puis, il y a la voyance. Rappelons que Jarry était convoqué dans l'avant-propos pour sa « voyance amoureuse ». Le Brun ne ressort toutefois ce terme de *voyance* qu'à deux occasions pour désigner le plus haut degré de vision. Et bien qu'elle ne l'indique jamais explicitement, cette distinction entre vue, vision et voyance semble correspondre à sa distinction entre les types de poésie. Quand il ne s'agit pas de regarder avec les yeux, la simple vue ne conduisant qu'à la répétition du Même, mais bien de « voir aveuglement » avec l'esprit et l'imagination, une vision peut se transformer en voyance si le risque est pris de plonger dans l'abîme, dans le noir. Pour Le Brun, le mythe d'Actéon aurait infléchi l'histoire et le devenir de la représentation occidentale en instaurant une interdiction de représenter non seulement « ce qui a été vu mais aussi l'insatiabilité du désir qui fait voir³⁰⁹ ». Elle se demande : « Mais alors que s'agit-il d'empêcher là, sinon une façon de voir qui génère une façon d'être, susceptible de troubler l'ordre du monde³¹⁰? », laissant entendre que la métamorphose n'est pas que poétique.

Voilà qu'à travers l'imaginaire du corps se faisant corps de l'imaginaire, le désir déserte l'ordre mimétique et le menace, en ouvrant la représentation à la violence de la métamorphose érotique. Menace de l'inconnu venant des profondeurs, tout le devenir de la représentation occidentale pourrait bien avoir été déterminé par la tension qui en résulte. Ainsi ne serait-il pas impossible d'y discerner deux champs de forces appelés à se combattre, le champ mimétique et le champ érotique, encore que celui-ci surgisse au cœur de celui-là pour y

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 222.

³⁰⁸ *Loc. cit.*

³⁰⁹ *Loc. cit.*

³¹⁰ *Loc. cit.*

creuser l'obscurité de sa perspective infinie. Même, de dévoiler l'excès susceptible de lier représentation, désir, et sauvagerie, l'histoire de Diane et Actéon suggérerait sur quel abîme l'ordre mimétique déploie l'illusion de l'imitation. Serait-ce pour ne pas voir quel *noir* est la raison de cette chasse éperdue? Et serait-ce alors pour en détourner, que la circularité du regard se trouve instaurée en unique théâtre entre le Même et l'Autre? Née du vertige, cette circularité du regard aura incontestablement réussi, des siècles durant, à contenir la représentation érotique tel un monde dans le monde, dont la rigueur des contours détermine le contenu et la symbolique. C'est sur ce modèle de clôture-vertige que s'est construite la tradition de l'amour courtois qui, à travers la sublimation du désir dans la contemplation, n'en aura pas moins cherché à affirmer l'approche érotique comme autre façon d'être au monde³¹¹.

Cette « clôture-vertige » de la circularité du regard, qui « sugg[ère] sur quel abîme l'ordre mimétique déploie l'illusion de l'imitation », n'est pas sans rappeler l'« objet imaginaire », dont les métaphores de la ruine ou du château gothique ont servi d'exemples, comparé à un « garde-fou que l'esprit place au bord de son propre abîme³¹² » nous amenant ainsi à voir le vide, le noir, tout en restant sur le bord sans risquer d'y tomber. Grâce à cette circularité, qui préserve certes de l'anéantissement, la vraie rencontre avec le noir serait cependant toujours illusoirement différée dans une réflexion infinie, empêchant d'y plonger.

La suite de ce passage fait une autre distinction intéressante entre Anciens, Modernes et Sauvages, qui concerne non pas des périodes historiques, mais le traitement réservé aux chiens dans les différentes représentations de ce mythe.

Tenus au-dehors, [les chiens] sont toujours prêts à réapparaître. Comme pour, chaque fois, montrer que la férocité du désir doit être vaincue. Et prouver, au besoin, que seule en serait garante cette circularité du regard qui aura longtemps *tenu* la représentation occidentale, au moins de trois manières. Soit que les chiens aient nettoyé le paysage, et c'est la perspective classique telle que l'Antiquité l'a ouverte; soit que le paysage se trouve nettoyé de tout chien, et c'est la perspective essentialiste voire esthétique; ou enfin soit que, faute d'avoir été requis à un tout autre emploi comme Giordano Bruno réussit à la faire dans les *Fureurs héroïques*, les chiens restent à rôder dans les parages, et leur irruption aura été à l'origine des grandes crises de la représentation comme de l'esprit, parmi lesquelles sont à compter aussi bien celle fomentée par les écrits d'Isidore Ducasse que celle déclenchée par la réflexion de Freud. Étrange configuration dans laquelle ces trois perspectives semblent avoir coexisté et qui

³¹¹ *Ibid.*, p. 223.

³¹² Voir *supra*, p. 46-48.

n'est pas sans rappeler celle où l'on a vu apparaître les Anciens, les Modernes et les sauvages. De l'une à l'autre, le temps et l'espace dérivent pareillement pour ramener vers la même obscurité. Mais quelle cartographie en rendrait compte³¹³?

Cette répartition rappelle, elle aussi, le propos de Le Brun sur la poésie déployé dans cet essai mais également dans ses essais antérieurs. Il y a d'un côté la perspective des Anciens avec le mythe ou celle des Sauvages avec les masques et parures, qui, considérés comme garde-fous, comme objets imaginaires, montrent et conjurent le danger de l'abîme, du noir et du désir, en le tenant à distance dans une forme. De l'autre côté, la perspective des Modernes qui, les chiens n'étant pas représentés ou laissés dans l'oubli, occulterait le noir, le sensible, rappelle la « perspective essentialiste voire esthétique », ou encore les multiples variantes du bain de Diane en peinture à la Renaissance, rejoignant ainsi la distinction entre vue et vision. Toutefois, comme ces trois postures seraient « tenues » par la « circularité du regard », aucune ne semblerait alors concerner la plongée dans le noir et la voyance.

3.3.1 La dévastation

Il apparaîtrait pourtant au fil du texte que c'est dans l'étape ultime du châtement, qui est la plupart du temps évincée des représentations du mythe d'Actéon, que se trouve la solution, soit la dévastation redoutée qui pourrait, ou devrait, être recherchée et ensuite transformée³¹⁴. À travers l'écriture de Le Brun, la dévoration d'Actéon, au terme de la poursuite par ses

³¹³ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 224-225.

³¹⁴ Il est intéressant de savoir que l'Histoire grecque confirme l'importance de la scène avec les chiens comme noyau du mythe. Dans *L'homme-cerf et la femme-araignée*, Françoise Frontisi-Ducroux, helléniste, souligne qu'un retournement s'opère à travers les actualisations du mythe depuis l'Antiquité : « dans ses premières versions figuratives, le mythe s'intéresse à la fin de l'histoire, à la lutte désespérée du chasseur contre ses propres chiens. À la fin, il s'éternise sur le commencement, la faute d'Actéon » (*L'homme-cerf et la femme-araignée*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2003, p. 135.). Dans les premières versions grecques, qui étaient figuratives avant d'être narratives, l'accent était mis sur le châtement. On représentait Actéon déchiré par ses chiens comme en attestent certaines illustrations sur des vases, cratères et hydries antiques et ainsi que des formes narratives datant du V^e et VI^e siècle. La scène d'Artémis surprise au bain par Actéon est plus tardive : « La tradition textuelle ne fait intervenir la séquence du bain qu'à partir de la poésie alexandrine, au III^e siècle avant notre ère. » (*Ibid.*, p. 99.) La version connue aujourd'hui de ce mythe est celle mise à l'écrit en latin par Ovide au tout début de notre ère dans les *Métamorphoses*. Chez Ovide, Diane est le nom latin d'Artémis. Avec le temps, un renversement se produit et « l'intérêt des artistes se déplacent du châtement à la faute et d'Actéon victime à Actéon coupable » (*Ibid.*, p. 98.). À partir du XVII^e siècle, ce mythe est beaucoup représenté en peinture et en sculpture, mais, l'accent étant toujours mis sur la scène du bain, de façon plus érotisée.

chiens, apparaît en effet comme une métaphore qui, réunissant les contradictions, montre à la fois le péril et sa solution, une tragédie et sa transformation. Le Brun convoque Lautréamont, qui aurait provoqué « le retour en force et [l']implacable vengeance » des chiens.

Lautréamont en arrive à cette recommandation des plus utiles qu'« un jour, avec des yeux vitreux », sa mère lui aurait faite : « Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains à la figure pâle et longue. » [...] il aura suffi que les chiens « se mettent de nouveau à courir la campagne [...] », pour ouvrir la voie aux bêtes qui n'ont jamais connu de maîtres, aux bêtes nées d'une inimaginable sauvagerie mentale, aux bêtes que rien ne peut empêcher de prendre des proportions monstrueuses. [...] jamais la vie n'était revenue demander compte à l'esprit à travers cette animalité intraitable, dotée du pouvoir de s'en prendre à tout, de dévaster le monde extérieur comme de dépecer le monde intérieur. [...] investie d'un pouvoir de *transsubstantiation*, autorisant toutes les possibilités d'irruption d'un règne à l'autre, d'un ordre à l'autre. C'est très exactement là que la métamorphose, à l'origine de la mise à mort d'Actéon, se retourne en principe de dévastation contre tout ce qui aura eu la naïveté de ne pas en voir la continuelle tentation attachée au cœur de l'homme. Animalité incontrôlable qu'il serait temps de reconnaître pour celle que Hegel ne peut voir concevoir mais redoute tant de voir surgir du *noir*, où se rejoignent la « nuit du monde » et la « nuit de l'esprit ». Quelle réapparaisse ici comme la faune dont les seules allées et venues révèlent la source maudite des images, montre combien l'imagination a besoin de sa férocité pour arracher ses formes à l'obscurité³¹⁵.

On comprend ici que c'est de ne pas vouloir voir cette « continuelle tentation » d'anéantissement « attachée au cœur de l'homme » qui conduit directement à l'anéantissement pourtant redouté. Or, en même temps, rejoignant ainsi l'analogie entre les pouvoirs de négation de la catastrophe et ceux de la poésie, la dévoration par les chiens, la « férocité », l'« animalité incontrôlable », rappellent l'opération de négation nécessaire au fonctionnement de l'imagination³¹⁶. Au début de l'essai, Le Brun montre avec Hegel que

³¹⁵ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 232-234.

³¹⁶ Annie Le Brun renoue d'ailleurs ultérieurement avec la métaphore cynégétique dans *Cibles*, un ouvrage qui, coécrit avec Gilbert Titeux, propose une réflexion et un portrait de l'histoire de la cible peinte, criblée de balles dans les concours de tir, dans la culture populaire croate et germanique des XVII^e-XIX^e siècles, cet art populaire ayant été réactualisé par quelques artistes au XX^e. Faisant un rapprochement entre la visée et le point de fuite en perspective, entre la ligne de tir et la ligne de fuite, entre la trajectoire du projectile et celle du regard, Le Brun revient sur « ce qui lie la création et la destruction, mais aussi le regard et le désir, et sur ce qui se joue d'incontrôlable entre la vue et la vision

l'objet de la pensée doit être détruit, dans la « nuit de l'esprit », pour que puisse s'y substituer une autre image. Cet anéantissement correspond alors à un retour au noir, au néant originel, au vide, qui serait le propre du mouvement poétique, où l'humain se fond avec « l'inhumain », avec l'animal, avec les « phénomènes naturels », dans un lieu où rien n'a encore de forme. Accéder au noir, c'est accéder au possible. En évoquant une « *fatalité de la représentation* », Le Brun soutient qu'il n'y aurait « pas de représentation sans passage *ailleurs*, fût-ce au risque de s'y perdre³¹⁷ ».

3.4 Le Surmâle et sa solution imaginaire

Le parcours de Le Brun, qui veut aller à la rencontre des chiens, débusquer leurs apparitions et disparitions à travers différentes représentations du mythe d'Actéon dans l'histoire, la ramène en toute fin à Duchamp et Jarry. Elle déplore qu'on n'ait pas su voir le montage de Duchamp, *Étant donnés, 1°) la chute d'eau, 2°) le gaz d'éclairage*, où les chiens seraient de retour, « plus dangereux que jamais³¹⁸ », ayant mis « en pièces non seulement le regard du regardeur mais l'objet même du désir³¹⁹ », qui est, en effet, sectionné, incomplet, sans visage, sans regard, pourvu que d'un tronc et d'un bras complet.

[...] ce que Duchamp montrait là et qui était la dévastation à laquelle nous affrontait la fin du XX^e siècle. Dévastation définitive du monde jusqu'alors réaffirmé dans chaque « Bain de Diane », où l'objet du désir vivait du regard qui le désirait. Ici, l'objet du désir n'ayant plus de regard, Duchamp nous faisait voir ce que le monde nous laissait voir de nous-mêmes, mis au pied du mur. Car derrière cette porte vermoulue, mais manifestement réparée à plusieurs reprises pour assurer sa fermeture, ne restait que l'inanimé du corps, l'inanité du décor et le tout comme plongé par effraction dans une criminalité diffuse³²⁰.

comme entre l'ombre et la proie » (Quatrième de couverture, Paris, Coédition Gallimard /Musée de la Chasse et de la Nature, coll. « Le Promeneur », 2013.) pour montrer l'« exactitude de la poésie, qui focalise la violence dont elle est porteuse pour forcer l'horizon et traverser les mots comme les paysages, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à dire mais seulement à constater la portée de la trajectoire : visée, vision, voyance » (*Ibid.*, p. 58.)

³¹⁷ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 251. Annie Le Brun souligne.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 256.

³²⁰ *Ibid.*, p. 254. À la toute fin de cette section, qui conclut la troisième partie de l'essai, se trouvent deux photographies de ce montage réalisé en trois dimensions.

Le Brun intègre ainsi un autre registre du regard : le voyeurisme. Cette « sinistre parodie de tous les “Bains de Diane”³²¹ », que le spectateur doit regarder à travers deux trous dans une porte, apparaît sous sa lunette comme une métaphore d’une époque où nous sommes contraints à « se faire *voyeur* » pour « voir ». Selon cette lecture du montage de Duchamp, dans lequel la métaphore de la dévoration par les chiens ne miroite que son pôle littéral, tragique et fatal, il apparaît que le noir serait, à force d’être dénié, neutralisé ou transformé en positif, encore plus néfaste et mortifère, cela conduisant au voyeurisme qui voudrait le voir. Ce qui intéresse ici Le Brun c’est que, bien qu’on ait souvent rapproché les réflexions et les visions mécaniciennes de l’amour de Duchamp et de Jarry, on est passé à côté du plus important : ce que Duchamp s’est abstenu d’emprunter à Jarry, soit la solution au péril du noir mais aussi à la question de la représentation.

Bien que le mythe d’Actéon et le récit du *Surmâle* n’aient à première vue en commun que la course et la mort de leur héros, plusieurs éléments, que Le Brun ne mentionne pas, mais que le lecteur du *Surmâle* connaît, permettent de penser ce récit comme une autre « sinistre parodie » non pas tant du bain de Diane que du châtiment d’Actéon. Par exemple, la couronne de la machine électromagnétique censée restituer de l’âme au Surmâle, un fauteuil ayant toutes les apparences d’une chaise électrique, se referme en plantant ses dents comme une mâchoire sur la tête du Surmâle le tuant. Il est ainsi, lui aussi, non seulement anéanti, mais dévoré, d’une certaine façon. Autre similitude, lors de sa course amoureuse, le Surmâle, alias Marcueil, est costumé en indien, recouvert de peinture rouge et d’une peau d’ours, les scientifiques qui assistent à son exploit ne sachant pas qu’il s’agit de Marceuil; ce qui fait penser à la métamorphose d’Actéon, à son passage vers la sauvagerie, vers l’animalité, que ses chiens ne reconnaissent plus. Tandis qu’Actéon est anéanti, puni par une déesse; le Surmâle l’est par une société qui, en voulant lui injecter de l’âme, cherche à maîtriser ou neutraliser les forces du noir, se prenant ainsi pour Dieu. Par ailleurs, sous l’effet de la torpeur après sa performance sexuelle, le Surmâle se met à écrire des vers et s’approprie le récit d’Hélène de Troie en y superposant son aventure avec Ellen. Cette mise en abîme permet d’inscrire au cœur du roman la question de la représentation, comme dans le mythe d’Actéon. Il y aurait ainsi plusieurs liens à faire entre ces deux histoires, chacune s’éclairant

³²¹ *Ibid.*, p. 253.

récioproquement. Il semble aussi que la mise à mort du Surmâle par ces scientifiques, qui veulent dompter les forces du noir, mais qui s'avèrent finalement plus néfastes, apparaît analogue à celle de l'objet du désir dans l'assemblage *Étant donnés*, de Duchamp : ils ont en effet observé l'exploit et les corps nus du Surmâle et de sa partenaire derrière un œil-de-bœuf rappelant les trous dans la porte de l'assemblage. Cependant, chez Jarry, le héros survit ou renaît, en quelque sorte, par la métamorphose poétique à travers le récit qu'il a composé de ses exploits.

C'est dans les deux pages qui concluent la dernière partie de *Si rien avait une forme, ce serait cela* que se rejoignent la référence au Surmâle et la poétique lebrunienne.

Sans doute personne n'aura été plus près que Duchamp de se reconnaître dans la constatation que fait Jarry au début du *Surmâle* impliquant que le désir tourne en rond et que l'amour en est le masque scandaleux. Mais c'est Jarry qui, du plus profond de sa révolte, trouve la « solution imaginaire » et brise l'infamale répétitivité en misant sur l'amour comme improbable tangente du désir, c'est-à-dire en opposant à la mécanique amoureuse autant l'éblouissement lyrique que l'obscurité criminelle où celui-ci puise son énergie. Et l'extraordinaire avec Jarry, c'est qu'il ne propose une « solution imaginaire » que quand il en sait la résolution pratique³²².

À la fois imaginaire et pratique, cette solution consiste à faire de « l'énergie redoutable » du noir un « principe d'accélération et moteur obscur³²³ » permettant au Surmâle de gagner deux courses, qui apparaissent comme un pari rappelant la prise de risque de la poétique lebrunienne. Cette métamorphose poétique et « pratique », qui consiste alors à convertir le noir qui nous constitue et nous anime, est, dans les dernières lignes, condensée à nouveau dans le mouvement d'une roue :

Ainsi en 1903, se passionne-t-il [Jarry] pour le poème que son ami Fagus vient de consacrer à Ixion, ce héros antique condamné à être attaché à une roue par suite de ses prouesses amoureuses. « Heureusement, écrit-il, la roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure "prend du jeu" : Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liséré d'une courbe fermée; mais après il y a d'autres mondes! »

³²² *Ibid.*, p. 256-257.

³²³ *Ibid.*, p. 255.

Et, ici comme ailleurs, le génie de Jarry est de rêver au presque rien qui peut tout changer : « Que serait-ce si Ixion *voilait* sa roue! Si l'essieu de la roue "grippait", pourtant, dans l'arrêt subit imposé par ce frein à l'éternité, Ixion, ses liens rompus, se libérerait par la tangente qui serait l'éternité développée..., mais il n'aurait fait que transformer la force qui le mène. »

Ne serait-ce pas là un des secrets de l'amour, transformer la force qui nous mène? C'est du moins une des seules suggestions qui vaillent pour nous qui n'avons ni origine ni fin. Éternité retrouvée? Non, éternité développée, ici et maintenant³²⁴.

Il est intéressant de souligner, bien que Le Brun fasse l'économie de ce détail dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, que *Le Surmâle*, où Jarry travaille la figure de l'analogie sur plusieurs dimensions (formelle, visuelle, phonétique, etc.), est de fait traversé par un motif circulaire — dont cette réflexion sur la roue d'Ixion apparaît comme une récapitulation — qui permet de dévoyer la mécanique circulaire du désir par la métamorphose métaphorique : d'abord, plus littéralement, dans les roues de la locomotive, de la quintuplette de la course des dix mille milles, et dans l'ombre des roues de la bicyclette de « l'énigmatique silhouette noire », qui remporte ladite course, mais aussi, plus subtilement, à travers les multiples instruments optiques peuplant le récit, et qui peuvent faire penser à la circularité du regard, comme le lorgnon de Marcueil au milieu de sa « face » qui « fait trou dans l'assistance³²⁵ » ou l'œil de bœuf qui permet d'assister à la scène du record amoureux, mais encore la bague qui conclut, et cristallise, le récit. Ces métaphores permettraient de renverser le cours des choses et des événements, de « prendre la tangente », « de passer à une autre vitesse », en transformant « cette force qui nous mène ». La circularité ne se répéterait plus toujours sur le même axe; elle apparaîtrait plutôt comme suite de détours vers l'ailleurs. Même le lecteur, de Jarry comme de Le Brun, est amené à faire un mouvement de retour, à revenir sans cesse sur ses pas sur la trace de détails analogiques qui amènent à chaque fois vers une nouvelle contrée de sens, comme s'il était, lui aussi, entraîné dans une chasse et une course à travers les pages du livre.

Ce mouvement de lecture fait apparaître une correspondance entre « l'inférieure répétitivité » du désir et le mouvement sans fin de la circularité du regard comme de la roue

³²⁴ *Ibid.*, p. 257.

³²⁵ Alfred Jarry, *Le Surmâle*, *op. cit.*, p. 8.

du Progrès, que Le Brun a critiqué à plusieurs reprises tout au long de l'essai. En effet, la circularité du regard refrène la circularité du désir. Or, comme nous l'apprend la postface de *Surmâle*, la solution de Jarry permet de se libérer à la fois de la circularité du désir et de celle du regard, dans laquelle « la contemplation n'est nullement celle de l'objet désiré mais celle du désir se regardant et reproduisant sur le plan de l'image toujours la même circularité³²⁶ ». Dans *Le Surmâle*, la circularité du regard est en effet rompue, car Ellen est assoupie lorsque que Marceuil, la croyant morte d'avoir trop fait l'amour, se décide enfin à contempler son corps nu. Ellen ne lui renvoie donc pas son regard, et lui, de ce fait, découvre sa présence « sous l'image de la Femme³²⁷ ». C'est alors qu'il remarque sa singularité, son unicité; qu'il en tombe amoureux et invente des vers pour en rendre compte, s'apercevant qu'il n'avait jamais encore regardé ses yeux. La circularité du regard est aussi brisée du fait que, tout au long de l'exploit sexuel, ce ne sont pas deux regards qui s'affrontent, mais deux présences, cela donnant lieu à une « nouvelle plasticité du regard amoureux », où Ellen n'est « plus seulement désirée mais désirante jusqu'à l'impudeur, capable de *tenir*, non pas devant un regard en quête de l'essence de la beauté, mais devant l'irréductible présence de l'autre³²⁸ ». Tous deux ont exploré physiquement l'excès, les limites et la criminalité de leur désir respectif dans un parcours à la découverte d'eux-mêmes, de l'autre et du noir qui les habite, dans une « course vers l'infini des forces humaines³²⁹ ». Il apparaît ainsi que, dans cette circularité dévoyée, le « désir n'est plus moyen de conquête mais instrument de la quête. Il s'ensuit une tension extrême où, se confondant avec la plus violente interrogation sur soi-même, il acquiert une férocité poétique capable d'arracher aux êtres le secret de leur cohérence sensible³³⁰ ». Le surgissement inattendu de l'amour permettrait d'aller au-delà de la circularité du désir et du regard.

Dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, cette exploration du désir et de ses limites est même postulée comme une métamorphose du manque, une solution séduisante aux allures

³²⁶ Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant », *op. cit.*, p. 81.

³²⁷ *Loc. cit.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 82. Annie Le Brun souligne.

³²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³³⁰ *Ibid.*, p. 83.

utopiques, où la poésie et l'amour se confondent dans la « conquête d'un autre temps, d'un temps hors du temps, où le désir n'est plus manqué, mais prend alors le temps à revers pour renaître de ne jamais finir de s'affronter au néant³³¹ ». Est-ce au terme de cette exploration du noir, du manque comme trou à arpenter, que résiderait la métamorphose de la force qui nous mène, une métamorphose qui est toutefois à recommencer infiniment? On retrouve en fin de compte la proposition poétique initiale consistant à affronter le noir en y plongeant, en l'occurrence, le trou, le manque constitutif de la condition humaine, pour y extraire des formes permettant d'en sortir. Éclairée toutefois par les métaphores d'Actéon et du Surmâle, qui lui donnent une autre densité, elle résonne et appelle beaucoup plus de sens dans l'esprit du lecteur, lui apparaissant aussi certainement à la fois plus concrète et accessible, voire « pratique ».

Le lecteur pouvant en effet être tenté de filer les métaphores, quelques questions intéressantes peuvent alors être posées. On pourrait penser que ces courses, qui rappellent celle d'Actéon, l'informent en lui donnant de nouveaux sens. Contrairement à Actéon, c'est après la course que Marceuil voit vraiment le corps nu d'Ellen, sa présence. Aussi, Actéon est poursuivi par les chiens tandis que le Surmâle poursuit les chiens avec Ellen. Il y a en fait une différence notoire entre ces courses : dans le cas d'Actéon, la course est menée par les chiens tandis que le Surmâle décide de son plein gré de courir après les chiens. Il apparaît alors, bien que Le Brun ne l'indique jamais explicitement en ces termes, que le dévoiement de la circularité se produit lorsqu'on se met à courir soi-même après les chiens plutôt que de se faire poursuivre par eux, s'agissant alors de se lancer comme Marceuil et Ellen à la poursuite de « la force qui les entraîne au-delà de ce qu'ils croient être³³² ». Courir après les chiens ne les empêcherait-il pas de se retourner contre nous? Le Brun ne nous en donne-t-elle pas l'exemple en poursuivant elle-même les chiens tout au long de son essai? Concernant la dévoration par les chiens, s'agirait-il alors de devenir aussi la cause de son propre anéantissement, c'est-à-dire de s'engager soi-même dans une course vers le noir et s'anéantir soi-même par une opération de négation laissant place à l'imagination, qui donnera naissance à de nouvelles formes infiniment dans un enchaînement de disparitions/apparitions avant que

³³¹ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.* p. 215.

³³² *Id.*, « Comme c'est petit un éléphant », *op. cit.*, p. 69.

l'on soit anéanti réellement par le cours normal de la vie ou par une société qui, cherchant à contrôler les forces du noir, comme dans *Le Surmâle*, en précipitent l'issue fatale? S'agirait-il de s'anéantir par la négation pour se métamorphoser par l'imagination à travers une course infinie qui, en « prenant la tangente » plutôt que de foncer tout droit vers la mort, encoure une suite de détours retardant la destination finale, l'ultime anéantissement?

3.4.1 Éthique lebrunienne : la métaphore surréaliste, sadienne... mais aussi jarryesque

Le mouvement de la roue d'Ixion, qui « prend du jeu » et, à « chaque circuit », ne tourne plus « dans le même plan³³³ », semble correspondre à celui du sens chez Sade, Jarry et Le Brun; comme si la métaphore faisait advenir des opposés en les soutenant dans une tension circulaire, qui, grâce à son axe dévoyé, libère de la répétition du Même, la circularité du désir ou du regard étant détournée de sa répétitivité. Les sens contraires se succédant sans cesse, le noir est ainsi exploré, mis en forme, cela permettant d'aller voir au-delà de son « infernale répétitivité », voire d'y échapper. Concernant cette mécanique du désir, Le Brun professe que : « la question n'est plus aujourd'hui de chercher ce qui sépare lyrique et mécanique, comme on pourrait le croire, mais au contraire, de déterminer l'espace intermédiaire où l'un vient remettre en cause l'éventuelle prédominance de l'autre³³⁴ ». Et c'est exactement ce que la métaphore jarryesque fait de l'opposition entre la machine et le lyrisme, qui résume, entre autres, l'opposition entre le général et le particulier, le déterminisme et la volonté, la raison et le sensible, l'inhumain et l'humain, la règle et l'exception, le nombre et l'unique ou le collectif et le singulier, en la maintenant en tension dans « l'espace intermédiaire » de la métaphore. C'est toutefois aussi, avec tous les opposés qu'elle soutient, ce que fait la métaphore lebrunienne du noir, ou encore celle de la dévastation par les chiens. Ainsi, ce que dit Le Brun, de Jarry, qui « réussit à faire une matière poétique des plus denses », peut s'appliquer à ses propres textes :

Renversement après renversement, l'image s'alourdit ainsi de sens les plus contradictoires jusqu'à atteindre sa masse critique. Exactement comme dans l'excès amoureux suscité par la virtuelle menace de destruction de l'un par

³³³ Voir citation 324, *supra*, p. 95.

³³⁴ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 250.

l'autre, il n'est aucun élément significatif au jeu de l'excès analogique qui ne soit constamment menacé de disparaître dans ce dont il se rapproche³³⁵.

De plus, Jarry joue non seulement de l'analogie mais aussi de l'homophonie, de l'homonymie, de la synonymie, de la paronymie, des anagrammes, démultipliant ainsi les sens possibles et les dimensions de ses chaînes signifiantes, confirmant son principe selon lequel les mots sont des « polyèdres d'idées³³⁶ ». Et cela, paradoxalement, pour à la fois évider le sens de toutes choses et pour montrer comment le sens est vide; Le Brun dira : « comme certains mettent le feu, lui met le vide au cœur de ce qui est³³⁷ ». On pourrait dire que la poétique lebrunienne, en donnant « forme » à ce « rien », montre aussi plus que le noir, qu'elle met le vide à nu. Nous avons d'ailleurs vu en effet que la métaphore lebrunienne s'inspire de la métaphore sadienne, qui, en provoquant une « annulation miroitante de l'objet, de la scène, de l'image, pris dans le feu de leurs reflets incompatibles³³⁸ », ouvre sur le vide laissé par cette « annulation lyrique ». Le Brun parle aussi, à cet égard, dans *Si rien avait une forme, ce serait cela*, du « paradoxe bouleversant de l'imaginaire amoureux qui n'en finit pas de métaphoriser le monde pour mieux le dénuder³³⁹ ». Ainsi, lorsqu'elle « atteint sa masse critique », la métaphore réalise le songe de Jarry concernant la roue d'Ixion dont l'essieu pourrait « gripper » et, par « l'arrêt subit imposé par ce frein à l'éternité », « libérer par la tangente » Ixion : « ses liens rompus », celui-ci serait propulsé vers « l'éternité développée », comme le sens de la métaphore qui, « transformant la force qui le mène », emporte tout à coup vers le vide.

³³⁵ *Id.*, « Comme c'est petit un éléphant », *op. cit.*, p. 76.

³³⁶ Cité par *Ibid.*, p. 42.

³³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³³⁸ Voir citation 131, *supra*, p. 36.

³³⁹ *Id.*, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 215.

CONCLUSION

ET LA VOYANCE?

Dans l'avant-propos de *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Jarry est convoqué pour la « voyance amoureuse ». Pour soutenir ce choix, Le Brun cite un dialogue sans en donner la référence, le lecteur ne sachant pas alors, à moins de l'avoir déjà lu, qu'il s'agit d'un passage du *Surmâle* : « Et PLUS? rêva Marceuil. Qu'est-ce que cela veut dire? C'est comme l'Ombre fuyante de cette course... *Et plus*, cela n'est plus fixe, cela recule plus loin que l'infini³⁴⁰... » C'est ainsi que les métaphores de l'ombre et de la course sont subtilement installées. Cette « ombre fuyante », qui est la silhouette du Surmâle, qui gagne la course des dix mille milles, réapparaît furtivement, passant presque inaperçue, en conclusion de l'essai dans un passage qui a toutes les allures d'un programme po/éthique promulguant une solution pour vivre avec le noir, « la grande affaire du monde qui vient ».

S'il était devenu possible de faire apparaître sur un même écran, par exemple, les différentes occurrences de la relation entre Sauvages, Anciens et Modernes, que restait-il des formes prises par leur dérive séculaire, qu'en était-il du noir que celles-ci avaient révélé? D'où cette nécessité de détour que j'ai évoquée ici à plusieurs reprises comme la première arme dont nous disposerions pour nous réapproprier l'extrême lointain qui est en nous. Non pour en détourner de quelque manière que ce soit, mais, au contraire, pour cerner ce que nous ne voulons pas voir et, du même coup, le saisir en lui donnant forme. Il y va peut-être de la conquête de notre silhouette sur le vide et ce serait la grande affaire du monde qui vient³⁴¹.

À quoi renvoie cette « conquête de notre silhouette sur le vide »? Correspond-elle au mouvement d'Ixion, qui, libéré de ses liens l'attachant à une roue qui tourne sans cesse, est projeté dans le vide? Et, pourquoi conquérir notre silhouette? Cette conquête, qui, dans ce contexte, n'est pas sans évoquer la chasse, est-elle la quête du sens, la quête de formes qui font sens? S'agirait-il de produire du sens, une forme, une silhouette pour rendre le « rien »; ou de plonger dans le vide, le noir, pour le « cerner », pour lui donner forme? S'agit-il plutôt

³⁴⁰ Jarry cité par Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit. p. 17.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 265.

de conquérir le noir, cette silhouette évoquant la question du corps et du sensible? On sait que, chez Le Brun, le vide et l'ombre sont associés au noir. Dans ce cas, le mot silhouette est-il à prendre au double sens du terme, d'ombre et de contour? Cette silhouette sur le vide serait-elle le contour qui permet d'apercevoir l'abîme? Si rien avait une forme, ce serait cela, une silhouette? Dans la postface du *Surmâle*, on apprend que Jarry, pour faire le portrait de ses personnages, n'en trace que la silhouette, le contour, pour montrer qu'ils sont vides. Ainsi en est-il de la « marionnette Ubu gonflée par le vide et [de] la marionnette Marcueil creusée par le vide³⁴² », du visage de Marceuil, qui, dans l'incipit fait « trou dans l'assistance » : « de chaque personnage, son œil de proie ne retient-il que la silhouette à découper pour l'utiliser comme un hublot ouvert sur ce qu'il veut voir³⁴³ ». Lorsqu'on revient à cet avant-propos, après la lecture du livre, « l'Ombre fuyante de cette course » apparaît comme l'objet même de cette écriture qui n'a cessé de poursuivre cet impensable dans diverses pensées — le voyant serait ainsi le seul capable de soutenir cette apparition de l'insoutenable, d'en reconnaître et apprécier la silhouette.

Manquant alors moi-même de voyance au moment de m'embarquer candidement dans la rédaction de ce mémoire avec le fol espoir de trouver *la* solution, comme si elle pouvait s'abstraire du texte, je n'ai fait preuve que d'une clairvoyante cécité en sachant que quelque chose dans la démarche d'Annie Le Brun rejoignait mes préoccupations fondamentales, sans toutefois me douter de l'ampleur du travail qui m'attendait, ni du fait que ce que je poursuivais serait insaisissable, furtif, impossible à séparer de sa forme et donc difficile à traduire sans le trahir. C'est pourquoi j'ai cité longuement Le Brun et me suis retrouvée à filer et reprendre ses métaphores. De plus, l'approche de la géologie du sensible ainsi que le style allusif d'Annie Le Brun, chargé de références et riche de connaissances, qui ouvrent sur la pensée plutôt que de la circonscrire, en m'obligeant à lire les nombreux ouvrages convoqués succinctement par son œuvre, m'ont fait partir à la découverte de romans, de pensées et d'idées qui ont jalonné les trois derniers siècles, et sans la connaissance desquels une bonne part du sens m'aurait échappé. Dégager une telle proposition éthique fondée sur

³⁴² *Id.*, « Comme c'est petit un éléphant », *op. cit.*, p. 31.

³⁴³ *Ibid.*, p. 28-29. Le Brun raconte que Jarry aurait découpé son portrait fait par le douanier Rousseau : « De Jarry on ne distinguait que la silhouette, mais découpée dans la toile vide au milieu de quoi, on s'en douterait, elle laissait un vide singulier. » (André Salmon cité par Le Brun, *ibid.*, p. 29.)

une certaine conception de la poésie s'est avéré une aventure de très longue haleine m'obligeant à lire et à relire beaucoup, à écrire et à réécrire beaucoup; une aventure, somme toute, infiniment plus complexe que la simplicité et la naïveté de la question de départ le laissent présager. La solution espérée et pleine de promesses s'est avérée à la fois concise et vaste, simple et multiple, individuelle et universelle, mais surtout impossible à séparer de sa forme (d'où les nombreuses citations), à la fois point de fuite et point en fuite, tout se passant comme dans les scènes de chasse qui « en auraient caché une autre, pour saisir un au-delà de l'image, telle la cible reculant à l'infini³⁴⁴ ». Je me suis en effet retrouvée moi-même à poursuivre une « ombre fuyante » sans jamais l'attraper pour de bon, la pensée analogique déployant et ouvrant mille avenues qu'il m'a fallu plus d'une fois parcourir et reparcourir en sens inverse. En même temps qu'elle donne un aperçu global et englobant, cette poétique déclenche une chasse dont la proie, pourtant toujours palpable, « recule plus loin que l'infini », c'est-à-dire que, bien qu'elle réapparaisse toujours, elle s'anéantit constamment.

À propos de la « *littéralité intégrale* » de Sade, Le Brun a évoqué la « voyance implicite » de son « projet de "tout dire"³⁴⁵ »; ce projet assumant la polysémie des mots, des choses et des corps crée un mouvement, un parcours à la poursuite du sens : sans cette voyance qui perçoit la « cohérence sensible », il n'y aurait que de la rhétorique, pas de poésie. Ce mémoire repose sur le postulat de Le Brun selon lequel seule la poésie pourrait rendre compte du monde sans nier le sensible, ce que le Brun a nommé le noir, et qui est impossible à contenir dans une forme. La visée de Le Brun est ainsi d'échapper à la « catastrophe sensible » et aux dérives de l'activité humaine. Nous avons vu que le « trop de réalité » serait l'aboutissement de la volonté propre à l'exercice de la raison aspirant à tout maîtriser, encadrer, nommer, répertorier, ne voulant rien laisser au hasard, notamment les passions et les contrées obscures de l'humain, autant dire ce qui échappera toujours à toute prise. Ce trop de réalité boucherait en outre tous les espaces vacants et inexplorés mais aussi les espaces de vacances, de manque, où l'imagination et la pensée sont appelées à se déployer. En plus d'être dénié, le noir serait ainsi tenu en laisse, domestiqué par la propagation d'un discours totalisant et neutralisant, ce qui, nous l'avons vu avec la lecture

³⁴⁴ Voir citation 274, *supra*, p. 81.

³⁴⁵ Voir citation 66, *supra*, p. 20.

que fait Le Brun de l'assemblage de Duchamp, fait encore plus de dommages en dévastant non seulement le sujet désirant, mais l'objet de son désir. La découverte freudienne a en effet montré que la destruction, la tentation de l'anéantissement sont incontournables et au cœur de l'être humain. Or, malgré le tragique de ce constat, elle a aussi montré que la pulsion de mort est condition de vie. Chez Le Brun, tout se passe alors comme si la voie de la sublimation ne pouvait passer que par la poésie et non par la conceptualisation, ou, du moins, pas n'importe laquelle — la poésie ayant fonction de lier, alors que l'abstraction conceptuelle procède par scissions. Les formules ou les termes comme « le trop de réalité » ou « le noir » se distinguent de la pensée conceptuelle que Le Brun critique, car l'image métaphorique montre les rapports d'identité, mais ne supporte pas les inférences, les équivalences, les généralisations, les syllogismes ou les traductions; elle crée plutôt un rapport entre les formes, tout en n'effaçant pas les liens existants, allant même jusqu'à maintenir des opposés en tension. Ainsi, sa forme/sens n'est ni figée ni abstraite, elle n'apporte ni conclusion ni maîtrise. Par exemple, le passage de la métaphore du noir à celle des chiens vers la fin de l'essai n'est pas un changement ou une substitution de forme : il s'agit de deux formes/sens distinctes qui s'éclairent réciproquement par leurs liens analogiques tout en appelant de nouveaux liens, ce qui initie des parcours, des quêtes ouvrant un supplément de sens.

Il est toutefois intéressant de souligner que le mot *concept* fait partie de la famille étymologique de la chasse, de la capture³⁴⁶. Or, en plus de mobiliser la métaphore de la chasse avec Actéon, le Brun parle bien aussi d'une « conquête » de la « silhouette sur le vide » à laquelle elle invite aussi son lecteur. Le terme de *conquête* évoquant une volonté de domination, d'assujettissent aux antipodes de la spontanéité surréaliste, on peut se demander si Le Brun ne verse pas ainsi dans ce qu'elle condamne, mais ce serait oublier que la métaphore lebrunienne soutient des sens contraires³⁴⁷. La silhouette, comme ombre, est aussi

³⁴⁶ Du latin populaire *captiare*, du latin classique *capere*, « prendre, saisir » : « ce verbe latin (avec son participe *captus* et son fréquentatif *captare*) a formé une vaste famille passée en français », comprenant, entre autres, *concevoir*, *concept*, *chasser*, *pourchasser*, *capter*, *captation*, *capture*, *captif*, *captiver*, *intercepter*, *précepte*, *percevoir*, *anticiper*, *incipit*, *principe*, *câble*, etc. (©2017 Dictionnaires Le Robert - *Le Petit Robert de la langue française* en ligne, consulté le 19 décembre 2017.)

³⁴⁷ Chez les Anciens la connaissance est aussi liée à la métaphore de la chasse. De plus, dans les traditions courtoise et néo-platonicienne, l'amour et la connaissance sont imbriqués. Une même chaîne

à prendre comme une projection, un reflet, la conquête de notre ombre rappelant alors le proverbe d'Ésope popularisé par La Fontaine, *ne pas lâcher la proie pour l'ombre*³⁴⁸, que Le Brun a en effet détournée de son sens usuel tout au long de son essai en suivant ponctuellement ce fil analogique pour en dégager de nouvelles facettes de sens des plus intéressantes : d'une part, pour montrer que l'ombre et la proie sont indissociables, comme la forme et le contenu, comme le sensible et l'intelligible, l'ombre évoquant aussi le noir — « rendre son ombre à la proie³⁴⁹ » pour restituer le sensible que la raison a évacué; d'autre part, prise dans son sens contraire où la proie et l'ombre sont scindées, pour accorder, à l'inverse de la maxime cynégétique, plus d'importance à l'ombre qu'à la proie, qu'à la réalité dont elle est le reflet, l'ombre étant beaucoup plus que « la simple copie du Même ». Chez Ésope et La Fontaine, tout comme chez Platon, l'image et l'ombre sont une même chose, représentant toutes deux une illusion, une représentation trompeuse. De plus, pour Platon, elles correspondent à la réalité sensible, qui, n'étant selon lui qu'un reflet dégradé des Idées pures, est inférieure à la réalité intelligible. Chez Le Brun, l'ombre et l'image sont analogues mais aussi distinctes : l'ombre qui, en tant que noir, est indissociable de la réalité, donnerait lieu à l'image : « l'image est toujours plus que l'apparence renvoyant au Même, elle est porteuse de tout ce qui peut le transporter³⁵⁰ »; le noir, pouvant générer, non pas des illusions, mais des métamorphoses, des images, pouvant rendre la vie plus supportable. Au contraire de ce proverbe, qui, concernant le désir et la convoitise — en désirant le bien d'autrui, on perd le sien, prévient de ne pas délaissier la réalité pour de simples chimères ou vaines illusions³⁵¹, Le Brun mise sur l'imagination pour que, « ne serait-ce qu'un instant », la vie puisse être à la

signifiante relie la quête de la connaissance, la quête amoureuse, et la poursuite de la proie, la poursuite du noir. Ce qui évoque encore la question du savoir, sensible par nature.

³⁴⁸ *Le chien qui lâche la proie pour l'ombre* raconte l'anecdote d'un chien qui faillit se noyer confondant sa proie et le reflet de celle-ci sur l'eau. Finalement, il « n'eut ni l'ombre ni le corps ». Il est intéressant de souligner que, outre le fait que cette fable concerne un chien, le titre parle d'une ombre, alors que l'histoire concerne un reflet sur l'eau que La Fontaine nomme l'image : « Ce Chien, voyant sa proie en l'eau représentée, la quitta pour l'image » (Jean de La Fontaine, *Les Fables, livre VI*). Le principe de cette fable est issu de celle d'Ésope, « Le chien qui porte la viande », dans laquelle le chien, qui ayant déjà sa proie en bouche, la délaissa pour son reflet dans l'eau qui lui paraît beaucoup plus grosse; il n'eut finalement ni l'une ni l'autre.

³⁴⁹ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, op. cit., p. 178.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 230.

³⁵¹ La Fontaine ayant peut-être pressenti le noir, lui aussi, cette fable chercherait-elle en outre à prémunir contre l'ombre, le noir, la sauvagerie?

hauteur de nos aspirations. Tous ces sens, peut-être d'autres, se côtoient alors simultanément dans cette métaphore. Ultimement, l'ombre évoquant le noir, la « conquête de notre silhouette sur le vide » renvoie à la reconnaissance et à l'appréciation du noir dont nous sommes constitués; comme le Surmâle l'aurait fait en l'explorant et lui donnant forme par la suite.

Nombreux sont-ils à critiquer la dichotomie entre forme et contenu. C'est le cas de Giorgio Agamben que Le Brun convoque très allusivement par le biais d'une citation. Cette façon de voir l'image ou le symbole participerait d'un « "malaise" » « "qui accompagne depuis toujours la réflexion occidentale sur le fonctionnement du signe". Malaise qui gouvernerait aussi bien la sémiologie que l'esthétique comme les multiples champs des sciences humaines³⁵² ». Cette approche du signe aurait été suscitée par Hegel dans son *Esthétique*, suivant le modèle d'Œdipe, qui, en résolvant l'énigme du Sphinx — et par le fait même en le détruisant —, a libéré la ville de Thèbes de l'emprise de ce monstre terrifiant. L'énigme, le symbole et l'image seraient depuis lors vus comme un signe à déchiffrer, comme une forme qui cache un contenu. Dans le chapitre « Œdipe et le Sphinx » de *Stanze*, Agamben retrace l'histoire de cette conception métaphysique du signe pour la critiquer. Il rappelle que, à l'origine, pour le présocratique Héraclite, « signifier authentiquement participe toujours de l'énigme », qui opère une « jointure des contraires », ou, comme le dira Aristote par la suite, qui consiste à « joindre des inconciliables³⁵³ ». Ainsi, concernant l'opération métaphorique, il ne s'agirait donc pas de la substitution d'un signifiant par un autre, qui le cacherait, mais bien d'une image qui soutient deux sens distincts, à la fois « déchirure » et « suture », « tension » et « articulation³⁵⁴ », qui rappelle curieusement la métaphore lebrunienne (d'inspiration surréaliste, sadienne et jarryesque). De plus, l'énigme ou le symbole participerait du talisman, d'une « intention apotropaïque », c'est-à-dire d'un « mode originel du dire », où la parole « se rapproche de son objet en le tenant à distance » agissant comme « une puissance protectrice qui repousse l'inquiétant en l'attirant à soi et en

³⁵² Cité par Le Brun, *ibid.*, p. 238-239. Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 1998 [1977], p. 226.

³⁵³ Giorgio Agamben, *Stanze, op. cit.*, p. 232.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 263.

l'assumant³⁵⁵ ». Agamben compare aussi « l'espace symbolique de la culture humaine » aux « évolutions du labyrinthe, qui conduit au cœur de ce qu'il tient à distance », le discours se devant ainsi de « garantir l'inappropriabilité de son objet³⁵⁶ », son objet étant le rien. Voilà de quoi rappeler le titre et le parcours de l'essai de Le Brun ici à l'étude. En outre, bien que Le Brun ne s'en revendique pas, la métaphore du noir et celle de la dévoration par les chiens peuvent, tout comme l'image poétique telle qu'elle la conçoit, être pensées comme des signes apotropaïques : « Car c'est justement d'être et de ne pas être que l'image poétique ouvre sur cet abîme mais tout en nous permettant de l'affronter à travers sa forme³⁵⁷ », dira-t-elle. Son approche, qui se désigne comme « géologie du sensible », ne cherche pas, de fait, à encadrer le propos de références théoriques. En l'occurrence, ce que vise Le Brun en convoquant l'énigme du Sphinx, Sphinx qu'elle associe aux chiens, c'est à souligner le fait que, même s'il a détruit le monstre en résolvant son énigme, Oedipe n'a pourtant pas réussi à échapper à ses propres monstres. Le Brun se demande même si, en éliminant le Sphinx, la forme, Œdipe n'aurait pas plutôt, au contraire, « libéré les forces », le noir que la « forme symbolique » de l'énigme permettait de « tenir à distance », le conduisant ainsi tout droit à son destin tragique, annoncé par l'oracle de Delphes³⁵⁸. Est-ce à dire que dissocier la forme et le contenu délie le noir, que l'énigme ou la forme symbolique servait à attirer à soi pour le conjurer en le tenant à distance dans la forme? Est-ce que ne résiderait pas alors, dans cette scission du signe opérée par la raison, une part du « malaise dans la culture » dont a parlé Freud? Comme si, cette conception métaphysique du signe, en opérant un enfermement/refoulement d'un contenu dans une forme, détournait de la possibilité de sublimer le noir par la médiation d'une forme qui l'attire et le repousse à la fois dans une tension poétique permettant la « résolution convulsive d'un impossible choix³⁵⁹ ». Ce serait peut-être ce à quoi nous font assister les péripéties du Surmâle : un drame causé par des scientifiques ayant cru pouvoir résoudre l'énigme de ses exploits et se débarrasser, avec leur machine, du noir inhérent au Surmâle, détruisant du même coup la forme, la vie, de celui qui venait pourtant tout juste de

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 230-231.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

³⁵⁷ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, *op. cit.*, p. 239-240.

³⁵⁸ Le parricide et l'inceste avec sa mère.

³⁵⁹ Voir citation 145, *supra*, p. 41.

leur montrer comment attirer le noir et le repousser par une forme qui lui permet de le conjurer après l'avoir appréhendé et amené à lui tout en le tenant à distance à travers ses deux courses et le récit qu'il en fait ensuite. Ainsi, comme le talisman, la métaphore lebrunienne, ou les récits du Surmâle (celui de Jarry comme celui du personnage), attire le noir tout en le repoussant, il n'est donc pas enfermé dans la forme, qui n'est qu'une fenêtre, un aperçu, une silhouette, un contour qui le cerne pour le désigner, pour le conjurer, pour le médiatiser.

Si ce mémoire a mis l'accent sur la métaphore et la pensée analogique, il va sans dire qu'il aurait pu aborder le caractère polémique et allusif du style percutant de Le Brun pour dégager l'articulation de l'ethos, du logos et du pathos du sujet l'énonciation. Il aurait été intéressant aussi de montrer les correspondances entre cette poétique et la découverte freudienne pour dégager ce qui les rapproche et ce qui les éloigne, et surtout comment elles s'éclairent l'une et l'autre. Ce parcours sur la trace du réseau métaphorique d'Annie Le Brun a mis en évidence la nécessité d'un récepteur pour que puisse advenir le sens métaphorique, qui est latent en quelque sorte : il ne s'offre jamais tel quel, il nécessite un travail de sens, un travail analogique, ce qu'a révélé, entre autres, la métaphore du savoir comme « jachère commune ». En outre, puisque « tout se tient, non pas logiquement, mais analogiquement », le pouvoir d'évocation de la métaphore repose sur les liens, les tensions et les ponts qu'elle établit; coupée de ses liens et de son contexte d'énonciation, elle perd donc sa signifiante, son sens. Dans ce mémoire, j'ai donc voulu suivre ce travail et montrer comment il permet d'éclairer un certain sens de la poésie, qui ne se dissocie pas de la pensée. Il m'aura fallu pour parvenir ici, suivre le sinueux chemin que Le Brun trace à travers un corpus riche et exigeant qu'elle traverse pour retrouver ce qui nous a échappé et qu'il convient de rattraper par un certain usage de la langue et de la poésie. Une éthique fondée sur la métaphore, une po/éthique, ne saurait jamais, par la nature même de la métaphore, telle que la conçoit Annie Le Brun, être définitive : elle est toujours en devenir, mais surtout individuelle, singulière. Une telle éthique devant se reconstruire à tout instant, le travail de ce mémoire ne m'a pas conduite à *la* solution, mais face à une voyance que je ne peux dorénavant soutenir qu'en cherchant sans relâche à mon tour un point de fuite pour assumer le noir.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

Le Brun, Annie. *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010, 274 p.

Œuvres, articles et vidéo d'Annie Le Brun cités

Les Châteaux de la subversion suivi de *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1982], 634 p.

Soudain un bloc d'abîme, Sade, dans *Les Châteaux de la subversion* suivi de *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1986], p. 283-611.

Appel d'air, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2011 [1988], 120 p.

Sade, aller et détours, Paris, Plon, 1989, 156 p.

« Comme c'est petit un éléphant », *De l'éperdu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [1990], p. 9-109.

« Un crime de lèse-sentiment », *De l'inanité de la littérature*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994 [1990], p. 123-135.

« Surréalisme et subversion poétique », *De l'inanité de la littérature*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994 [1990], p. 151-172.

Perspective dépravée, Bruxelles, La Lettre volée, 1991, 57 p.

Du trop de réalité, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [2000], 306 p.

« Du trop de théorie », *Ailleurs et autrement*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011 [2007], p.161-187.

« Les nouvelles servitudes volontaires » dans Spielmann, Claude (dir.), *Jacques Hassoun... de mémoire*, Toulouse, Eres, 2010, p. 137-145.

En entrevue avec Bernard Pivot, émission *Apostrophes*, le 4 octobre 1988, < <http://www.ina.fr/video/CPB88012391> >

Œuvres et articles d'Annie Le Brun consultés

Les Mots font l'amour (citations surréalistes), Paris, E. Losfeld, coll. « Le Désordre », 1970, 133 p.

De l'inanité de la littérature, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, 312 p.

Vingt mille lieux sous les mots, Raymond Roussel, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert », 1994, 355 p.

De l'éperdu, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [2000], 441 p.

Ombre pour Ombre, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2005, 232 p.

On n'enchaîne pas les volcans, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, 172 p.

« La foi est une perversion mortifère », *Philosophie magazine*, n°22, août 2008.
<<https://www.philomag.com/les-idees/annie-le-brun-la-foi-est-une-perversion-mortifere-3960>>

Vagit-prop; [précédé de] *Lâchez tout et autres textes*, Paris, Éditions du Sandre, 2010, 243 p.

Ailleurs et autrement, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011, 286 p.

Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2012, 141 p.

« Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres », préface à Desnos, Robert. *De l'érotisme*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2013 [2011], p. 9-46.

« À cibles abattues », *Cibles*, (avec Gilbert Titeux), Paris, Coédition Gallimard / Musée de la Chasse et de la Nature, coll. « Le Promeneur », 2013, p. 14-58.

Sur Annie Le Brun

Aribit, Frédéric. *Du peu de réalité au trop de réalité : Annie Le Brun, une éthique de l'écart absolu*, mémoire de DEA, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2002, 87 p.

Blin, Richard. « Si rien avait une forme, ce serait cela », *Le Matricule des anges*, n°113, mai 2010. <http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=65209>

Boisson, Marine et Védrines, Jean. *Appel à la désertion, Entretien avec Annie Le Brun*, <<http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/0/07/07/69/appel-a-la-desertion.pdf>>

Colville, Georgiana. *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1999, p. 165-171.

- Dupérou, Katrine. « Du trop de réalité », *Le Matricule des anges*, n° 059, janvier 2005.
<http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=20988>
- Launet, Édouard. « La bataille du rêve », *Libération*, 22 mars 2012.
<http://next.liberation.fr/livres/2012/03/22/la-bataille-du-reve_804793>
- Marion Dominic, « Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion* suivi de *Soudain un bloc d'abîme, Sade* », *Voix plurielles*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 159-163.
- Minetto, Valérie. *L'Échappée, à la poursuite d'Annie Le Brun*, [film documentaire], France, 2015, 78 minutes.
- Perrignon, Judith. « La mécontemporaine », *Libération*, 26 mars 2001.
<http://www.liberation.fr/portrait/2001/03/26/la-mecontemporaine_358956>
- Truong, Nicolas. « Annie Le Brun, la réfractaire », *Philosophie magazine*, n°26, janvier 2009, p. 56-61.

Ouvrages de référence cités

- Agamben, Giorgio. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 1998 [1977], 277 p.
- Aron, P.; Saint-Jacques, D. et Viala, A. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige/dicos poche », 2002, 654 p.
- Blay, Michel (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, CNRS Éditions, 2013, 880 p.
- Breton, André. « Introduction au Discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1970 [1924], p. 9-30.
- . *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1979 [1924 et 1946], 173 p.
- . *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964 [1928 et 1962], 190 p.
- (et Paul Éluard). « Notes sur la poésie », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 [1929], p. 1014-1020.
- . « Limites non-frontières du surréalisme », *La Clé des champs, Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [1937], p. 657-671.
- . *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « 10/18 », 1965 [1947], 183 p.
- . « Signe ascendant », *Signe ascendant* suivi de *Fata Morgana...*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968 [1947], p. 7-13.

- Dufourmantelle, Anne. *Éloge du risque*, Paris, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque », 2014 [2011], 286 p.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 400 p.
- . *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1969], 289 p.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. *L'Homme-cerf et la femme-araignée*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2003, 300 p.
- Jarry, Alfred. *Le Surmâle. Roman moderne*, Paris, Ramsay /Jean-Jacques Pauvert, 1990 [1902], 232 p.
- . *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique, Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 [1911], 1376 p.
- Marcuse, Herbert. *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, coll. « Points », 1968 [1964], 312 p.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp : l'Apparence mise à nu*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1977, 187 p.
- Valéry, Paul. « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 [1939], p. 1314-1339.

Ouvrages consultés

a) œuvres littéraires

- Breton, André. *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1937, 176 p.
- Bruno, Giordano. *Des fureurs héroïques, Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Les Belles Lettres, 1999 [1585], 625 p.
- Ésope. « Le chien qui porte la viande », *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, 163 p.
- Ducasse, Isidore. Comte de Lautréamont. *Les chants de Maldoror, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/poésie », 1973 [1869], 504 p.
- Hugo, Victor. *Le Promontoire du songe*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2012 [1863], 105 p.
- Jarry, Alfred. « La mécanique d'Ixion », *La Chandelle verte, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987 [1903], p. 1007-1009.

- Klossowski, Pierre. *Le Bain de Diane*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980 [1956], 115 p.
- La Fontaine, Jean de. *Le chien qui lâche la proie pour l'ombre, Les Fables, livre VI*, Paris, Bordas, 2004 [1668], 279 p.
- Lewis, Matthew Gregory. *Le Moine*, Paris, Flammarion, 2011 [1796], 458 p.
- Ovide. « Actéon », *Les Métamorphoses*, Livre III (v. 138-252), Paris, Les belles lettres, 2009 [43 av. J.-C.-17 ap.], 816 p.
- Maturin, Charles Robert. *Melmoth. L'homme errant*, Paris, Libretto, 1996 [1820], 710 p.
- Sade, Donatien Alphonse François de. *Les Cent vingt journées de Sodome ou l'École du libertinage*, Paris, Le Tripode, 2014 [1785], 516 p.
- . *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1994 [1795], 895 p.
- Radcliffe, Anne. *Les Mystères d'Udolpho*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1987 [1794], 263 p.
- Sophocle. *Œdipe roi*, Paris, Hachette, 2007 [430 av. J.-C.], 190 p.
- Walpole, Horace. *Le Château d'Otrante : histoire gothique*, Paris, J. Corti, 2002 [1764], 153 p.
- b) Sur l'analogie et la métaphore
- Ashworth, E. Jennifer. *Les Théories de l'analogie du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, J. Vrin, 2008, 124 p.
- Aristote. *Poétique*, Paris, Fayard, coll. « mille et une nuits », 2006 [335 av. J.-C.], 93 p.
- Bacry, Patrick. *Les Figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 2010, 480 p.
- Bouveresse, Jacques. *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Paris, Raisons d'agir, 1999, 158 p.
- De Coster, Michel. *L'Analogie en sciences humaines*, Paris, PUF, 1978, 152 p.
- Détrie, Catherine. *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, 2001, 300 p.
- Dupriez, Bernard. *Gradus, Les Procédés littéraires (Dictionnaire.)* Paris, Univers poche, coll. « 10/18 », 1984, 541 p.

- Fortin, Nicole. *La Rhétorique, mode d'emploi : Procédés et effets de sens*, Québec, L'Instant même, 2007, 153 p.
- Fromilhague, Catherine. *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2007, 128 p.
- Fumaroli, Marc. *Le Livre des métaphores : essai sur la mémoire de la langue française*, Paris, Laffont, 2012, 1116 p.
- Gardes Tamine, Joëlle. *Au cœur du langage : la métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011, 258 p.
- Hofstadter, Douglas et Sander, Emmanuel. *L'Analogie, cœur de la pensée*, Paris, Odile Jacob, coll. « science », 2013, 685 p.
- Klein-Lataud, Christine. *Précis des figures de style*, Toronto, Gref, 1991, 145 p.
- Laurent, Nicolas. *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001, 126 p.
- Lakoff, George et Johnson, Mark. *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985, 254 p.
- Le Guern, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, 126 p.
- Ricoeur, Paul. *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, 413 p.
- Secretan, Philibert. *L'Analogie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1984, 127 p.

c) Autres références

- Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2008, 137 p.
- Carrouges, Michel. *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954. 246 p.
- Anders, Günther. *Et je suis si désespéré, que voulez-vous que j'y fasse?* Paris, Allia, 2010 [1977]; 95 p.
- Audi, Paul. *Le Théorème du Surmâle. Lacan selon Jarry*, Lagrasse, Verdier, 2011, 214 p.
- . « Qu'est-ce qu'un « roman moderne »? Note pour introduire au Surmâle d'Alfred Jarry », *Savoirs et clinique*, 2012/1 n° 15, p. 168-176.
- . « Esth/éthique de l'amour (Supplément au Théorème du Surmâle) », *Figures de la psychanalyse*, 2012/1 n° 23, p. 13-34.
- Breton, André et Soupault, Philippe. *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967 [1920], 192 p.

- Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 1966 [1940, 1950, 1966], 447 p.
- . « La lampe dans l'horloge », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [1948], p. 770-785.
- Danon-Boileau, Laurent. *Le Sujet de l'énonciation : psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, 1987, 134 p.
- Descombes, Vincent. *Le Même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Minuit, 1979, 224 p.
- Desnos, Robert. *De l'érotisme*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2013 [1923], 116 p.
- Freud, Sigmund. *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 [1907], 106 p.
- . « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1933 [1919], p. 163-210.
- . « Au-delà du principe du plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 [1920], p. 47-128.
- . *L'Avenir d'une illusion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995 [1927], 72 p.
- . *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995 [1929], 93 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique, tome I*, Paris, Le Livre de poche, 1997 [1835-1838], 768 p.
- Nietzsche, Friedrich. « Vérité et mensonges au sens extra-moral », *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs* suivi de *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1873], p. 205-220.
- Pastoureau, Michel. *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008, 271 p.
- Platon, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [315 av. J.-C.], 560 p.
- Warburg, *Le Rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003 [1923], 197 p.
- Winnicott, Donald Woods. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1975 [1971], 276 p.