

LES PARCOURS DE L'INVENTION CHEZ PAUL ZUMTHOR

L'activité critique et littéraire ont été pour Paul Zumthor deux activités parallèles et complémentaires de sa *poïesis*, indissociables durant toute sa vie¹. A plusieurs reprises il a souligné « l'identité profonde du discours critique et de la poésie »²: « Critique, philologie et poésie émanent du même élan premier [...], aboutissent à la même coupure entre l'expérience et nous », dit-il dans un article éclairant où il réfléchit sur son propre travail de médiéviste³. Pour lui l'interprétation est une « opération d'imagination critique » qui révèle chez l'interprète une « fantaisie créatrice »⁴, un désir de fiction qui, chez lui, se conjugue avec la passion pour l'histoire. Ainsi, dans l'introduction à *La lettre et la voix* il déclare que son analyse témoigne d'une « volonté d'ouverture, impliquant une intégration, dans la lecture de nos vieux textes, d'une sorte d'imagination critique »⁵. En retour la passion du savoir et l'apport théorique soutiennent et canalisent l'élan fictionnel⁶. C'est autour d'Abélard que se fait la suture entre histoire et fiction. L'histoire d'Abélard et Héloïse possédait une qualité chère à Paul Zumthor : le mélange de fiction et d'histoire, qui lui empêcha de se transformer en matériel d'un symbolisme vague comme ce fut le cas du

¹ Je réunis ici les deux exposés lus aux Colloques « La parole vive de Paul Zumthor », organisé par Jacques Darras et moi-même à la Maison de la Poésie et à l'Institut Culturel Italien, à Paris les 25 et 26 novembre 1996, et « Paul Zumthor ou l'invention permanente : critique, histoire, poésie », organisé par Jacqueline Cerquiglioni-Toulet, Christopher Lucken et Charles Méla à l'Université de Genève le 16 décembre 1996.

² *Parler du Moyen Age*, Paris, Minuit, 1980, p. 102.

³ « Le savoir et la science, le problème du romaniste », dans *Mittelalterliche Studien: Erich Koehler zum Gedenken*, éd. H. Krauss et D. Rieger, Heidelberg, K. Winter, 1984, pp. 301-312 (p. 312).

⁴ *Idem*, p. 311.

⁵ *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 18.

⁶ « Écriture et nomadisme. Entretien avec André Beaudet ». *Écriture et nomadisme. Entretiens et essais*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 43.

mythe de Tristan et Yseult⁷. Les leçons tenues en 1936-37 par Etienne Gilson au Collège de France en sont, peut-être, elles aussi à l'origine⁸. Déjà, dans l'introduction au volume *Héloïse et Abélard*, Gilson soulignait le mélange de fiction et d'histoire qui assurait à la *Correspondance* la complexité pour attirer l'attention des historiens, des critiques et des poètes⁹.

Par son activité critique, Paul Zumthor a poursuivi la tâche de définir les lignes directrices de la poétique et de la théorie littéraire médiévale, mais aussi une méthode qui inscrit l'histoire du critique dans le travail d'interprétation et de création. Il nous a légué une idée de la littérature comme relation. En effet, la relation interculturelle qui l'oppose à son objet¹⁰ – car c'est l'opposition, la résistance de l'objet soumis à l'analyse qui fait la qualité de la relation – se formalise au moment de l'interprétation en termes de participation et de justesse, non pas de vérité, refusant la prétention de la scientificité¹¹. C'est le « nécessaire empirisme », selon le titre d'un chapitre de *Parler du Moyen Age*. « Mon désir de fiction, je l'intègre (dans mes travaux académiques) à mon désir de 'dire vrai'. » Ce désir de vérité prend, dans ses ouvrages littéraires, dit-il, un « sens spécial, tout intériorisé »¹², d'ailleurs intégré aussi dans ses travaux critiques.

Un même sentiment inspirateur nourrit son travail critique et son activité littéraire, car la poésie est savoir et la connaissance « poétique »¹³ se reflète en retour sur l'activité critique en orientant la recherche vers certains traits formels des œuvres médiévales jusqu'alors négligés, le ludisme et l'oralité. Le mot d'*activité* a sa raison d'être car la poésie et la critique ont été, pour Paul Zumthor, « actives ». Les concepts abstraits qu'il théorise sont opératoires et révèlent la préférence qu'il accorde à ce qui se construit en l'homme : le bâtisseur, le menuisier des heures de loisir, le poète, le romancier et le critique se retrouvent dans ce même faire constructeur. Il révèle d'un côté son rêve de dominer le monde¹⁴ par son faire civilisateur et par le progrès de la connaissance. D'un autre côté, l'expansion du sujet hors de soi lui permet de résoudre à l'extérieur la tension interne.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ « L'extrême chaleur de l'enseignement que donnaient alors, à la Sorbonne, Gustave Cohen et au Collège de France Etienne Gilson, fit le reste pour me pousser dans cette nouvelle voie », (« Profession médiéviste. Réponse à une enquête de la revue *Médiévales* (1984) », *Ecriture et nomadisme*, *op. cit.*, p. 119).

⁹ Cf. E. Gilson, *Héloïse et Abélard*, Paris, Vrin, 1937.

¹⁰ *Parler du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹ « L'adjectif *scientifique*, absurde quand il s'agit de qualifier l'interprétation des discours » (« *Ecriture et nomadisme* », *op. cit.*, p. 45).

¹² « *Ecriture et nomadisme* », *op. cit.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ Cf. J. Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 203.

Un exemple de ce double parcours parallèle, critique et littéraire : en même temps qu'il réfléchit sur la brièveté comme élément formel de la technique narrative médiévale – l'article sur « La brièveté comme forme » est un des plus lucides qui ont été écrits sur la forme du récit bref¹⁵ – Paul Zumthor poursuit parallèlement l'écriture des nouvelles recueillies ensuite dans le volume *Les contrebandiers*¹⁶, où il met en pratique une esthétique impressionniste de l'instant, parallèle à son analyse de la coupe et du fragment à la base de la narration médiévale sans entrelacement.

Déjà la valorisation de l'idée d'intertextualité dans les années 80 était le reflet du désir de dépasser la clôture du texte : le réseau de relations dans lequel le texte se trouve inséré – la tradition – en rend mouvante la « stratégie » et en augmente les résonances signifiantes. On peut y voir aussi l'insatisfaction des premiers médiévistes formalistes envers une approche binaire incapable de saisir les aspects plurivoques, l'opacité et le jeu signifiant de l'œuvre médiévale. Paul Zumthor a interprété la qualité particulière du texte médiéval, à laquelle Robert Guette, Roger Dragonetti et Daniel Poirion avaient consacré leurs travaux, dans une direction qui, dans la deuxième partie de sa vie, a fondu le formalisme et la corporéité, la raison avec la sensibilité et la sensualité. Le moteur de cette fusion avait pour idées centrales la créativité et le dynamisme de la forme. Ainsi s'explique le fait qu'il ait voulu cerner une réalité vue comme fondamentalement marquée par l'histoire et re-historiciser et valoriser fortement « un certain nombre de facteurs tenants aux conditions matérielles de production des textes à analyser »¹⁷. Cette position rapproche en profondeur le formalisme de Paul Zumthor de celui de l'école saussurienne et des formalistes pragois et russe¹⁸, plutôt qu'au structuralisme français de Greimas dont il est redevable dans la première phase de sa théorisation « scientifique »¹⁹.

¹⁵ « La brièveté comme forme », in *La Nouvelle. Formation, Codification et Rayonnement d'un Genre Médiéval*, éd. G. di Stefano et P. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8.

¹⁶ *Les contrebandiers*. Nouvelles, Montréal, L'Hexagone, 1989.

¹⁷ « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 41, 1981, pp. 8-16 (p. 8).

¹⁸ « Les idées abstraites doivent s'incarner dans une expérience personnelle ». Sur la valeur d'« activité » du travail scientifique, accueilli également par l'esthétique de la réception de H.R. Jauss, cf. la Présentation de T. Todorov à *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pp. 21-22. « Au cours des années 20, écrit Zumthor, émergeaient des méthodes nouvelles [...] manifestant une tendance à rejeter la fascination de l'histoire [...] les médiévistes de ma génération ont vécu cette expérience dans les années 50. Le prestige diffus de l'école saussurienne, puis des linguistes de Copenhague, séduisit plusieurs d'entre nous » (*Parler du Moyen Age*, op. cit., pp. 59-60).

¹⁹ « Durant les presque deux ans que j'ai alors passé à Paris, je m'étais lié avec Greimas, homme que j'admirais beaucoup [...] en écrivant l'*Essai*, j'ai eu fugiti-

La nature ludique du désir de connaissance – l'« ivresse de savoir » – et du désir de dominer le monde s'y trouve inscrite quitte à résoudre la tension dramatique sous-jacente qui se constitue entre le savoir du médiéviste et le désir de fiction, en intégrant ce dernier dans le premier et en l'orientant « d'emblée vers tout ce qui implique un travail dans et sur le langage »²⁰.

Du structuralisme orthodoxe, Paul Zumthor critique l'immobilité, la logique binaire inapte à expliquer l'intensité ou la « liquidité » d'un phénomène, d'exprimer la profondeur que donnent l'approche historique et le « dynamisme du système », celui-ci, au contraire, préoccupation majeure du formalisme pragois et russe²¹. Pour ces derniers formalistes, l'histoire joue un rôle fondamental dans l'interprétation. Chez Paul Zumthor, elle intervient déjà dans la première phase de définition des canons de la tradition littéraire médiévale. De pair avec l'insatisfaction pour l'approche structuraliste orthodoxe, s'ajoute la nécessité de donner une dimension historique à son interprétation formelle de la poésie – le volume sur les *Grands Rhétoriciens* en est le résultat. Les activités critique et poétique suivent souvent des parcours parallèles. Le sentiment du danger que constitue une approche exclusivement formelle, celui de réduire la poésie à une « pellicule de surface »²², est mit en écriture dans les nouvelles : le motif de la forme-masque, qui cache un vide de sens et l'absence de relation à l'autre, faute de communication, y occupe une place centrale.

Le poids reconnu à la tradition, dans le sillage des études des années 50, celle de Curtius sur la topique (1948) et de Rychner sur le style formulaire épique (1955), se conjoint avec l'idée de dynamisme de la forme de dérivation formaliste. En effet, deux facteurs déterminent, selon Paul Zumthor, la pratique signifiante productrice du texte médiéval : les « modèles » d'une part et les « variations » de l'autre. La tradition à laquelle fait référence Zumthor est la tradition dont la voix est l'« instrument » : un système dynamique de relations mis en mouvement par une « énergie particulière »²³, origine des variations qu'y introduit leur vie dans l'histoire.

vement, à plusieurs reprises, l'illusion qu'il était possible de *sémiotiser*, pour ainsi dire, mon objet. Mais je percevais cette sémiotisation comme une entreprise ludique. En profondeur, l'*Essai* était animé, moins d'une volonté sémiotisante que d'une ivresse, une bienheureuse ivresse de savoir, pour mon seul plaisir...» (« Écriture et nomadisme », *op. cit.*, p. 35, à confronter avec les doutes sur la pure scientificité exprimés, p. 45).

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ «[...] les Russes et les Pragois, soucieux de décrire le dynamisme du système plutôt que les rouages de celui-ci » (*Parler du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 64).

²² « Écriture et nomadisme », *op. cit.*, p. 41.

²³ *La lettre et la voix*, *op. cit.*, p. 160.

L'anti-romantisme critique qui se manifeste dans cette première phase de sémiotisation inspire aussi la parallèle carrière littéraire où la volonté de rationaliser à outrance son objet, l'histoire d'amour d'Abélard et Héloïse, est mise en roman sous la forme d'une histoire d'amour qui est aussi une histoire d'amour de la langue. Le roman *Le puits de Babel*, centré sur le problème des rapports entre fiction et histoire, est en effet un exemple de narration-raisonnement²⁴. Par contre, le romantisme foncier de Paul Zumthor poète se manifestera librement sans besoin d'alibi rationnel dans la production ultime des nouvelles, dont quelques-unes ont été rédigées à la même époque que ses essais critiques sémiotisants²⁵.

Paul Zumthor a ouvert le texte «achevé» qu'est l'édition critique au questionnement que notre historicité y ouvre (il a travaillé sur les éditions sans s'interroger sur leurs sources mais en présupposant un long procès créatif derrière elles²⁶: Jaufré Rudel à la place de Guillaume IX dans *Langues et techniques poétiques à l'époque romane*, par exemple). Décrire la vie de l'œuvre dans une «relation continue» et historique entre le critique et son objet, intégrant la subjectivité et l'histoire de l'interprète, permet de constituer «une échelle d'intelligibilité du texte» qui l'ouvre «aux questionnements de chaque génération». Mais il n'a jamais cessé d'imaginer une origine première. Par contre, ce désir subliminal s'est manifesté avec clarté dans ses ouvrages de fiction. D'où l'apparente contradiction entre les principes formalistes et les déclarations anti-romantiques, d'un côté, et ce désir inavoué d'origine, de l'autre.

Ce qui frappe le lecteur est l'aspect vitaliste de sa pensée. Elan, énergie, force, dynamisme, tension, vecteurs, lignes de force, activité sont des mots très fréquents dans ses travaux, bien qu'ils aient été dans l'air du temps. Ils définissent soit la nature de la forme, soit le type d'engagement personnel, vitaliste, dans son activité critique et littéraire. Pour donner une idée du premier aspect, le début du chapitre 5 de l'*Introduction à la poésie orale* mérite d'être cité: «Une forme n'est qu'exceptionnellement stable et fixe; elle comporte une mobilité, provenant d'une énergie qui lui est propre: à la limite et paradoxalement, *forme égale force.*»²⁷

²⁴ *Le puits de Babel*, Paris, Gallimard, 1969.

²⁵ Comme *Le nazi* et *Images d'enfance*, in *Les contrebandiers*, op. cit., pp. 107 et 157 (cf. «Ecriture et nomadisme» et «Points de repère. Réponse à un questionnaire de Jean-François Duval (1989)», *Ecriture et nomadisme*, op. cit., pp. 14 et 32).

²⁶ *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963. «La fase generativa, inventiva, viene arretrata in una preistoria ormai dileguatasi», dira C. Segre en Introduction à l'édition italienne (Bologne, Il Mulino, 1973, pp. XIII-XIV).

²⁷ *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 79.

La contradiction est apparente: le rationalisme critique du premier moment théorique peut être considéré comme l'expression de la volonté d'appivoiser, sans la nommer, l'origine tue, non-dite, de la langue maternelle incarnée dans la fiction, et en même temps de théoriser et d'équilibrer son vitalisme en le convertissant en processus éthique de transformation du monde. Chez Paul Zumthor, il s'agit aussi d'une forme rationalisée d'imaginer la source donnant lieu à un objet d'amour et de désir toujours recréé grâce au fond imaginaire déposé dans la mémoire, créateur de ce qu'il appelle la « forme désirable ». Celle-ci, théorisée à partir de la « forme finale » de Max Lüthi, est la forme du récit conçue comme une limite à atteindre par le désir, par la connaissance et par la Vie (« Il pressentait l'approche d'une limite [...]. Le souffle de l'abîme le rejetait vers sa mère »²⁸), forme barthienne mobile et instable, glissante, qui vit de la tension instaurée entre le sujet et l'objet désiré. Dans la tradition littéraire médiévale à base orale étudiée par Paul Zumthor, la voix est le moyen qui actualise la forme de l'œuvre tendant à l'acte de performance comme à son but.

A la fin de sa carrière il est parvenu à la conclusion – mot inapte à rendre la conception de l'inachèvement du sens chez Paul Zumthor – qu'une formalisation complète du savoir est impossible et qu'une interprétation plus fluide de la réalité et de ses manifestations culturelles s'impose à notre recherche. La tendance anti-structuraliste qui s'exprime par le vitalisme – son aspiration refoulée à la totalité – a trouvé son essor dans l'activité littéraire.

Dans les travaux des années 60-70, il a valorisé les éléments dynamiques de l'œuvre littéraire et analysé les modes de formations des « structures structurantes » et les modalités du discours par lesquels cette force créatrice se manifeste dans et par le langage sans définir la nature ni la source de l'élan vital. Par l'idée d'« imagination critique », il semble croire à une force créatrice qui s'impose de façon autonome à la pensée, à la volonté et à la conscience, dirigeant l'imagination vers quelque chose au-delà de l'homme, à la limite de la réalité consciemment et historiquement vécue comme de l'imaginaire.

L'œuvre est le lieu de la rencontre entre le dehors historique et culturel et la subjectivité de l'interprète qui parlent par une force indépendante réalisant la virtualité de la forme. La pensée phénoménologique de Paul Zumthor romancier et poète rejoint les positions linguistiques romantiques. Son idée de virtualité ou de capacité génératrice de la forme semble proche de l'idée romantique de la créativité innée de la langue, postulée par Humboldt et théorisée plus tard par Chomsky comme structure profonde, et celle de la forme comme principe vide du formalisme

²⁸ *Images d'enfance*, in *Les contrebandiers*, op. cit., p. 158.

pragoï, du critique Mukařowský en premier lieu²⁹, de Jakobson plus tard³⁰. Il me semble que le modèle souple de Paul Zumthor pourrait être rapproché de la forme comme « principe vide » de Mukařowský.

Le dynamisme dans la première phase théorique est opératoire. L'énergie qui propulse la forme de l'œuvre n'a pas une source, mais tire sa substance des opérations. L'héritage du structuralisme linguistique « relationnel » et dynamique de Piaget et de Ferdinand de Saussure et du formalisme pragoï et russe, opératoires, procédant par hypothèses et par essais empiriques est manifeste³¹. Dans son livre fondamental sur *Le structuralisme*, Jean Piaget souligne la paternité saussurienne de l'idée de dynamisme du système³². Dans cette première phase de théorisation de Paul Zumthor, les structures ne sont pas encore mises en relation avec un sujet et le problème de dire d'où vient cette énergie reste. Est-elle inhérente au langage, innée, une fonction vitale première, une pulsion ? Cette question, évitée pendant un long moment, s'impose comme nécessité après les travaux sur la voix, surtout à partir de l'année charnière qu'est 1980. Elle est alors définie dans sa nature « désidérale » (« élan désidéral »)³³.

Un premier effet de ce changement de perspective peut être remarqué dans « La brièveté comme forme ». Les distinctions de genres et de registres interviennent à peine dans l'analyse de la notion de brièveté, considérée plutôt à partir d'une situation anthropologique et culturelle. La forme brève du discours est, pour Paul Zumthor, celle où la tension « vers ce qui serait le présent pur » se manifeste le plus parfaitement. Elle se trouve réalisée dans le « *temps réel* de la performance ou de la lecture », qui manifeste la durée dans les présents qui la composent. « Toute forme littéraire brève tend, dit-il, en vertu d'une puissante pulsion, inscrite dans l'être du langage même, dans l'être-de-langage, vers ce qui serait présent

²⁹ J. Mukařowský, *Studie z estetiky*, Odeon, Prague, 1966 (traduction italienne, *Il significato dell'estetica*, Turin, Einaudi, 1973).

³⁰ L'autorité de Roman Jakobson est souvent évoquée dans l'*Essai de poésie médiévale*, mais surtout présent dans « Stylistique et poétique » in *Style et littérature*, La Haye, 1962, pp. 25-38, inspiré directement par ses recherches.

³¹ « Il existe une troisième position, écrit Jean Piaget, qui est celle des structuralismes opératoires : c'est celle qui adopte dès le départ une attitude relationnelle, selon laquelle ce qui compte n'est ni l'élément ni un tout [...] mais les relations entre les éléments ». Les structures sont un système de « transformations » et non pas une « forme statique quelconque » (*Le structuralisme*, Paris, PUF, 1968 (3^{ème} édition mise à jour) pp. 9 et 10).

³² « Le système synchronique de la langue n'est pas immobile... la conception saussurienne d'un équilibre en quelque sorte dynamique s'est prolongée rapidement en la stylistique de Bailly » (*Idem*, p. 11).

³³ *Parler du Moyen Age*, op. cit., p. 102.

³⁴ « La brièveté comme forme », op. cit., p. 5.

pur.» Elle est un « terme désidéral »³⁴. Ces déclarations permettent de donner une base théorique à la poétique de l'instant que Paul Zumthor illustre dans ses nouvelles et qui montre la commune origine des deux parcours critique et littéraire.

Un fruit de cette conception du langage comme énergie créatrice est l'accent mis sur l'énonciation qui réalise l'énergie du sujet et sur le rôle joué par la performance dans la constitution de l'œuvre littéraire médiévale destinée à être récitée devant un public. Dans les travaux sur l'oralité et sur la vocalité cette énergie devient *phonè*, force de la voix, « une puissance physiologique », par cela « c'est l'aspect corporel des textes médiévaux, leur mode d'existence en tant qu'objets de perception sensorielle qui se propose à notre attention »³⁵. Les recherches sur la vocalité ramènent Paul Zumthor au lieu natal³⁶, concret et puissant de présence physique dans une voix originelle parlant sous la fiction de la langue et de la poésie du Moyen Âge. Mais, tandis qu'au début c'est le père qui inspire la formalisation du critique, la volonté de conquête du savoir et du monde, c'est le lieu de la poésie coïncidant avec le désir du retour au lieu natal, à la langue maternelle et, paradoxalement, dans les dernières années d'activité, avec la mort, qui hante son imagination critique et poétique. La Fin comme recommencement³⁷, leitmotiv existentiel et poétique, illustre bien le mouvement en avant et en arrière du critique et du poète tourné vers le passé et vers l'avenir, et l'optimisme foncier de Paul Zumthor.

Par « virtualité de la forme », Zumthor emprunte le concept de structure de la linguistique pour laquelle la forme ne devient structure que si l'on fait « intervenir le système total de ses mouvements 'virtuels' »³⁸. Mais l'essentiel, chez Paul Zumthor, est le concept romantique de l'énergie qui investit le discours et de l'activité imaginative subjective qui travaille la structure. A la genèse des textes, qui en fait ne l'intéresse pas, il est amené par la nécessité de définir sa conception de la forme médiévale et par le sentiment de « responsabilité » du critique à l'égard de sa propre parole, comme dit Barthes³⁹. La forme poétique personnelle l'oblige à y revenir et à assumer l'esthétique romantique et l'héritage cartésien de la créativité linguistique, ainsi que la phénoménologie de Husserl : « en donnant, des positions de Greimas et de son école, une interprétation large », dit-il à propos de la forme brève de discours ; « on admettrait qu'une nar-

³⁵ *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 21.

³⁶ La « Suisse était un non-lieu idyllique », « Écriture et nomadisme », *op. cit.*, p. 29.

³⁷ Voir A. Beudet, « La Tour de Babel », in *Le Nombre du Temps. Hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, pp. 23-27, et *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1996.

³⁸ J. Piaget, *Le structuralisme, op. cit.*, p. 32.

³⁹ R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1969.

rativité généralisée, et comme virtuelle, investit toute forme de discours organisé»⁴⁰.

Le concept de «mouvance» de l'œuvre médiévale théorisée dans l'*Essai de poétique médiévale*⁴¹, qui a suscité tant de discussions, est davantage redevable de la pensée vitaliste et du sentiment du temps de Paul Zumthor, ainsi que de ses positions formalistes, en particulier de l'idée de virtualité ou de créativité innée de la langue. Ramener le produit fini à sa production in-finie, tel est le projet que le sujet vitaliste Paul Zumthor projette sur son travail d'interprétation. Cette conception était apte à donner lieu à un type de formalisation permettant au critique de combler la distance historique et culturelle qui le sépare de la culture de l'œuvre examinée, de s'en incorporer l'héritage et d'en réaliser, lui, une variation historiquement connotée de sa virtualité formelle. Ce concept est héritier de la conception de Robert Guiette de la variation comme objet de l'«invention formelle». L'idée du dynamisme de l'œuvre d'art avait été avancée d'une façon timide par Guiette⁴². L'objet de son analyse était la variation de l'invention formelle dans la poésie des troubadours, à savoir les jeux formels produits par la combinatoire des éléments en relation mutuelle, selon l'approche structuraliste⁴³. Le néo-traditionalisme de Menéndez Pidal, qui

⁴⁰ «La brièveté comme forme», *op. cit.*, p. 6.

⁴¹ «Le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale» (*Essai de poétique médiévale, op. cit.*, p. 507). Cf. *La lettre et la voix, op. cit.*, pp. 160-67. Sur la notion de «variance» comme effet de l'écriture dans l'œuvre médiévale, opposée à la notion «oraliste» de «mouvance» de Zumthor, cf. B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, pp. 57-69 («L'excès joyeux»). L. Formisano souligne la position néo-traditionaliste de Paul Zumthor («'Mouvance', 'Variance', *microfilologia: appunti sulla 'Chanson de toile'*», in *Omaggio a G. Folena*, vol. I, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 175-194, réimpression du volume *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, S.T.E.M. – Mucchi, 1980).

⁴² R. Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, Paris, Nizet, 1972, p. 12 (réédition de l'article paru dans la «Revue des Sciences Humaines», avril-juin 1949, puis dans *Romanica Gandensia*, 1960, fruit de leçons et de conférences datant de 1930-40). Paul Zumthor reconnaît sa dette (cf. *Parler du Moyen Age, op. cit.*, p. 61). Je n'ai relevé qu'une seule allusion explicite au dynamisme de la structure, à la p. 70.

⁴³ Les allusions à la notion de structure chez Guiette sont aux pp. 42, 49 («Plus les données sont traditionnelles – comme dans la chanson courtoise – plus ce sont des lieux communs, plus la structure devient apparente»), et p. 70 («l'importance donnée à la forme, c'est-à-dire ce qui est proprement anti-romantique: la structure. Celle-ci n'est pas d'ailleurs nécessairement faite d'un équilibre ou d'une symétrie; elle peut aussi bien se présenter comme dynamique») (je souligne).

avait théorisé des « formes latentes » d'existence du texte à la base de la transformation continue de la tradition du *Romancero hispánico*, et les travaux de Jean Rychner sont évoqués comme précurseurs⁴⁴.

Comme pour Guiette, chez Paul Zumthor, le plaisir esthétique naît de la perception de la variation de la forme. Le texte « se situe à une place relativement précise, quoique mobile, dans un réseau de relations génitives et dans une procession d'engendremens », dit Zumthor⁴⁵ – la notion d'« engendrement » rappelle la règle de « génération » de la linguistique chomskienne. Mais le texte poétique n'est pas le fruit de règles de génération strictes comme dans la langue, pourtant sa position à l'intérieur d'un système intertextuel et générique hautement codé rend sa mobilité et sa variabilité dans le temps prévisibles et limitées. Le discours est « le lieu de transformation [...] d'énoncés venus d'ailleurs »⁴⁶, dit-il; tout un univers traditionnel, l'imaginaire du groupe, s'y trouve évoqué.

Les deux mouvements en avant et en arrière se trouvent ainsi superposés. En s'individuant comme être historique, l'interprète ne se perd pas dans le mouvement sans fond du devenir. Dans la perspective historico-formelle de Paul Zumthor, l'origine, le passé et l'avenir s'identifient dans le *hic et nunc* de la durée discontinue (« Ce passé de lumière noyait l'impureté des jours et se projetait en avenir sans fin [...] sans fin ? Manière de dire. Chaque instant est une fin »⁴⁷).

Ce qui a joué un rôle fondamental dans la relation intersubjective et historique de Paul Zumthor à son objet, est la corporéité. Le corps du critique est présent dans le travail de l'interprétation comme médiateur historique et sujet désirant. C'est seulement dans *Parler du Moyen Age* qu'une nouvelle phase s'ouvre par une réflexion sur son propre travail de médiéviste et de poète, et que Paul Zumthor reconnaît le travail en profondeur de son corps subliminal au moment de l'effort rationnel. Tout en ayant insisté sur les éléments stables, invariables du système, les registres, les types, la tradition vue dans ses « lignes de force » dans *Langue et technique poétique des langues romanes* (1963) et dans *l'Essai de poésie médiévale* (1970), et tout en ayant soutenu pour un moment l'autotélisme de la poésie médiévale⁴⁸, son idée de la forme contenait ses propres anti-

⁴⁴ L'objet principal de la recherche de Jean Rychner sont les transformations d'une œuvre dans une autre œuvre : « notre objet demeure, répétons-le, les changements d'une œuvre déterminée en une autre œuvre déterminée » (*Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Neuchâtel, Faculté des Lettres, Genève, Droz, 1960, vol. I, p. 15). Cf. *La lettre et la voix, op. cit.*, pp. 160-162.

⁴⁵ « Intertextualité et mouvance », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 161.

⁴⁷ *Le passant*, in *La porte à côté*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 123.

⁴⁸ « De la circularité du chant », *Poétique*, 2, 1970, pp. 129-140.

dotes contre l'abus de rationalisation sémiotique, non encore active dans sa première phase critique. Cet antidote était l'idée de la « théâtralité de la poésie médiévale », effet de la corporité et de la poussée subliminale inconsciente de l'interprète. L'idée de dynamisme qui, lui, dérivait de sa pensée vitaliste et de son sentiment du temps assurait les nécessaires empirisme et imagination à sa formalisation rationnelle.

L'expérience théâtrale dans le groupe des Théophilien de Gustave Cohen, son maître à la Sorbonne dans les années 1933-36⁴⁹, a sans doute contribué à raffermir une vocation et une sensibilité qui l'auraient amené, en passant par l'idée de la théâtralité de la littérature médiévale, à ses travaux sur la voix des années 80 et à intérêt pour l'espace dans *La Mesure du monde* (1994).

Or la voix qui chante est reconnue être le terme moyen, le canal physique qui permet le passage des forces corporelles « primordiales »⁵⁰ de la mémoire collective émergeant à travers la subjectivité de l'interprète et renouvelant chaque fois la forme. Parallèlement à ses travaux sur l'oralité, Paul Zumthor a peuplé ses nouvelles de personnages dont les paroles valent pour leur incommunicabilité ou pour leur force de communication orale. Dans le récit *L'adieu (Les contrebandiers)* l'intensité de la voix parle par elle-même : « Et voici que, simplement, elle parlait, de sa voix pleine de chair, aux inflexions un peu rauques : des phrases ordinaires, dont seule comptait l'énergie cachée. »

La réponse à la question sur la source de cette énergie sera donnée dans un article de 1993 « L'absente ou de la poésie des troubadours », où Paul Zumthor fait écho à Roland Barthes (le titre est une allusion au chapitre des *Fragments d'un discours amoureux* intitulé « L'absente »). Zumthor y identifie l'énergie créatrice avec la pulsion et le désir – jamais le recours à la perspective psychanalytique pour l'interprétation du texte médiéval n'avait été si important. La scène théâtrale du texte en performance devient le moyen de passage à la scène du rêve. La *canso* ne se réduit pas à la rhétorique qui la sous-tend, mais, dit-il, « pour exister comme langage, engendrer une multiplicité de discours à la fois diversifiés et cohérents, encore fallait-il à ce langage un dynamisme qui le propulsât dans

⁴⁹ « J'allai me présenter à celui des professeurs qui était le principal médiéviste de la Sorbonne, Gustave Cohen, savant médiocre, mais homme généreux, compréhensif et auquel je dois énormément [...]. Mes relations avec Cohen ont été déterminantes pendant mes dernières années d'études. Cohen m'avait fait entrer dans son groupe de théâtre, les Théophilien... C'est lui qui m'avait proposé mon mémoire de maîtrise. C'est lui qui, quoiqu'il ne m'ait pas dirigé, m'a suggéré mon sujet de thèse de doctorat » (« Points de repère. Réponse à un questionnaire de Jean-François Duval (1989) », *Écriture et nomadisme*, op. cit., p. 15).

⁵⁰ « L'absente ou de la poésie des troubadours », in *Omaggio a G. Folena*, op. cit., I, pp. 109-117 (p. 109).

l'harmonie du chant, un élément vecteur qui l'orientât [...]. Ce dynamisme comporte des implications pulsionnelles, manifestées d'autre part dans l'exercice physique de la voix».

Paul Zumthor rejoint Roland Barthes, un frère de route qu'il eut comme camarade d'études à la Sorbonne. Dans le dernier paragraphe de *Parler du Moyen Age* («Le gai savoir»), une place est faite à la *Leçon inaugurale* de la chaire en Sémiologie littéraire au Collège de France, où Barthes raisonne sur les fondements de la relation entre critique et littérature. Ces deux activités y sont réunies avec des accents proches de ceux de Paul Zumthor: la passion du savoir se trouve investie par l'énergie du sujet au moment de l'énonciation pour s'ouvrir au réel, échapper aux clôtures, réfléchir sur sa propre connaissance. Et Paul Zumthor: «Car qu'est-ce finalement que le savoir (sans qu'il cesse pour autant d'être le savoir), sinon un objet poétique [...]?» La critique de Barthes offrait aux contemporains un exemple puissant de nouvelle parole critique poétique. Par contre, la narration aussi est pour Paul Zumthor un facteur de connaissance. La consonance de tons entre la pensée de Barthes et celle de Zumthor ne doit pas surprendre. Le refus de la transparence du langage poétique, la recherche de ses sens multiples contre l'empire du sens littéral, de «l'ensemble des sens possibles [...] comme les traces d'une immense disposition 'opérante'» [...] analogue à la faculté de langage postulée par Humboldt et Chomsky, suppose, chez l'homme, une faculté de littérature, une énergie de parole», dit Barthes. Le corps, le désir, le plaisir, le savoir, le discours et le pouvoir, la dimension dramatique du discours critique, ce sont autant de points auxquels Paul Zumthor a été également sensible.

Dans le chapitre «L'absente» des *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes parle aussi au nom d'une intelligence «poétique». Il accorde valeur de pulsion à cette énergie fondatrice qui émerge traversée et figurée par la voix. La demande sur l'origine s'impose nécessairement et la réponse est naturelle: pour Paul Zumthor, la voix n'est pas seulement un des éléments constitutifs de la forme poétique médiévale, mais elle est reconnue être à l'origine de la forme. Voix et énergie fondatrice deviennent une seule chose: «La voix qui chante émane des pulsions primordiales: elle prolonge, en le sémantisant au jour le jour, un cri natal. Le langage, lui, engendre le récit [...]. Tel est dans la généalogie de la forme, le fait initial, auquel tous les autres – textuels, mélodiques, esthétiques, idéologiques- se subordonnent en tirant de lui leur ultime signification.» La conclusion psychanalytique de sa réflexion critique («A la source de l'«amour courtois» on trouverait une fixation anxieuse à la mère») donne à son formalisme initial un caractère nettement personnel, grâce aussi à l'intégration que nous apporte la lecture de ses travaux littéraires révélateurs d'une unique source d'inspiration. La place donnée au corps, lieu de manifestation de cette force originelle, atemporelle et, en même temps

historique, est l'instrument d'une positivité qui se traduit en un faire constructeur – le rôle reconnu à la performance, le plaisir dont le corps se fait porteur sont les seules possibilités qui nous sont offertes d'échapper au pouvoir du langage et à ses masques.

Un cercle vital se boucle : l'angoisse que suscite l'objet du désir, la mort entrevue devant l'Obstacle – l'*amar-amer* du troubadour – sont les mêmes qui inspirent la peur devant la mort dans les deux recueils de poèmes : *Point de fuite* et *Fin en soi*. Les deux discours, critique et poétique, ne suivent plus deux parcours différents, mais parlent désormais à travers une seule voix : l'histoire personnelle filtre et métaphorise l'histoire passée. Le Moyen Age est l'Origine : la langue maternelle que la voix mâle chante. L'origine, niée au niveau conscient de la pensée – la critique de la philologie des sources – resurgit au niveau inconscient. La relation entre Paul Zumthor et le Moyen Age prend la forme personnelle d'un mouvement vers le lieu de son propre langage, de son propre souffle, la théorie freudienne permettant à son romantisme latent de s'épanouir dans son activité littéraire. C'est la force de son imaginaire qui, indirectement, soumet à la critique psychanalytique les notions formalistes de signe et de structure.

Paul Zumthor a réussi à concilier son double discours rationnel et lyrique dans une technique toute personnelle de l'écriture narrative fondée sur la coupure, sur le modèle du style narratif médiéval. S'il apprécie le goût pour les jeux verbaux de la littérature médiévale, face auxquels la performance fait passer la part de transparence qui l'accompagne, il critique l'opacité et l'incommunicabilité des signes du discours moderne en adoptant en un premier moment un langage littéraire sous forme de raisonnement qui mime son propre discours de médiéviste (dans le récit *Le vieux prof*, par exemple) et par la technique de la coupure qui, elle, permet à l'imaginaire de s'épancher de manière autonome. Dans la nouvelle intitulée *La petite (Les contrebandiers)*, l'alternance de discours narratif et lyrique est soulignée par l'usage de l'italique signalant l'échappée dans le paysage, dans le rêve, dans le souvenir ou dans le désir : «*tout était vert et plein de feu. Les bruits sortaient du sol invisible*», «*l'avion de papa refusait de voler [...]. Elle restait là, blottie au sein d'une immense présence... au-dessus d'elle, elle sentait que le ciel s'était refermé.*» Dans la «coupure» – mot clef d'*Ecriture et nomadisme*, car dans la coupure se manifeste la résistance du sujet face au flux de la durée et de l'autre qui ne se laisse pas absorber au sujet interprétant – je reconnais d'un côté la manifestation du sentiment du temps de Paul Zumthor, de l'autre, l'influence des formes littéraires médiévales centrées sur l'énonciation.

C'est l'instant qui, dans la durée, manifeste le désir d'individuation du sujet concrétisé dans la relation immédiate. On retrouve ici un point fondamental de la poétique de Paul Zumthor. Sa préférence va aux formes

narratives médiévales qui n'utilisent pas le procédé de l'«entrelacement», soit les textes lyriques, le récit ou le roman à juxtaposition, tel l'*Eracle* de Gautier d'Arras. En tout cas la narration et les modalités du discours, plutôt que les genres l'intéressent. La narration médiévale est souvent coupée par des éléments non narratifs à fonction rythmique qui intègrent une valeur musicale au récit, par exemple dans la laisse, ou bien qui font passer un discours personnel fortement valorisé par son emplacement dans la narration, refrain, passages à la première personne. Le *Chevalier de la Charrette* relève parfaitement de cette esthétique de la coupure que Paul Zumthor théorise dans le chapitre de l'*Essai* intitulé «Chant et récit» et qu'il met en pratique dans ses nouvelles, coupure de la série de chevauchées par des épisodes accessoires et, par des morceaux lyriques : plaintes de Lancelot et de Guenièvre, complainte de Lancelot dans la tour. Dans ces coupures émerge le «modèle breton», le merveilleux, véhiculé oralement sur le continent depuis le début du XII^e siècle, avec sa «puissance allusive, connotative [...] ouverte aux divagations de la fantaisie du lecteur»⁵¹. L'éclatement de la durée dans des instants individualisés se manifeste dans le texte médiéval et dans ses nouvelles en interrompant la narration par des pauses rythmiques qui laissent passer ce qu'on a appelé ci-dessus «l'imagination connotative». Là perçoit le romantisme de Paul Zumthor, sujet contemplatif en face de la beauté du Cosmos qui s'exprime à travers les notations naturelles.

Par les coupures, un sens caché se donne à voir qui, dans ses nouvelles, traduit la nostalgie d'une harmonie primordiale, «l'immense présence», le désir de sortir du devenir, de retourner à la source pour imaginer le monde avant la naissance.

À la fin des années 80, les deux parcours de l'invention de Paul Zumthor suivent une seule route : il poursuit un savoir poétique et pratique, une écriture source de connaissance et expression des forces inavouées de la conscience. Brisant la cloison de verre, l'«écran opaque» (*Au café, in La porte à côté*), «la surface lisse des signes qui ne communiquent pas ou plus», encore claire-voie au moment du *Puits de Babel*, mais qui deviendra ensuite cloison impénétrable, l'imagination creuse des failles où la forme se fait jour avec toute son urgence («et tout à coup cette profondeur sans mesure. À chaque instant le monde est parfait») (*Rencontre, in La porte à côté*). Les images de l'écran et de la surface glissante constituent l'emblème du partage entre des degrés divers d'intensité de la communication des différents langages autrefois fondus dans la présence que compose la performance. L'idée de l'inadéquation du langage explose avec toute sa force dans *La Mesure du monde* presque contemporaine. Sa description passionnée de la planète en voie de destruction et des relations

⁵¹ «Intertextualité et mouvance», *op. cit.*, p. 11.

spatiales qui modèlent le discours semble gouvernée par l'idée d'éléments implicites et de totalité absolue. Paul Zumthor semble vouloir atteindre ce qu'il appelle une « structure naturelle » ou une « structure authentique », « une vie propre et vraie ». Peut-être pouvons nous y entendre résonner les mots de Piaget lorsque celui-ci reconnaît que « la tendance intime du structuralisme est d'atteindre des structures 'naturelles', ce concept un peu équivoque et souvent malfamé recouvrant [...] l'idée d'un enracinement profond dans la nature humaine [...] »⁵².

L'espace et l'humanité s'offrent à la compassion et à l'échange affectueux, la communication se révélant impossible au niveau des concepts et des idées, à cause des « pièges qu'elles nous tendent » (*Le vieux prof*, in *La porte à côté*). « Personne ne nous enseigne comment arracher cette armure de concepts, de prudences logiques, de retraites capturant l'intelligence ? Ceux qui tiennent en main le moteur secret de nos discours ne cessent d'invoquer une Loi, une pensée, les signes langagiers d'une appartenance. Mais la langue c'est plus que les mots, plus que la Loi même et que leurs mandarinades. » Pourtant, derrière l'impuissance à communiquer à travers le discours de la Loi, de la raison, de l'appartenance et de l'amour même, se dessinent à l'horizon la lumière, l'harmonie et la plénitude des choses. La relation niée dans la communication se refait dans des espaces liminaires, des trous.

Ainsi, dans *Le passant* (*La porte à côté*) : « Il marchait dans une ouate de silence : Le feuillage translucide des noyers projetait sur le chemin une grille d'ombres légères. Soudain une étincelle de soleil frappait l'œil comme une piqûre de feu [...]. Le soleil ne tarderait pas à franchir la ligne des toits les plus proches [...]. L'homme ne gardait, ne voulait garder *mémoire* que des beaux étés drapés de parfum de lavande. » « Il fut un temps, jadis, où le murmure des eaux signifiait une *harmonie*, la plénitude des choses. » « Les platanes au chevet de l'église abritaient des jardinets saturés de lumière. Il s'assit sur le banc de pierre tiède adossé à la muraille, ouvrit le sac, mordit dans l'une des poires. *Lentement* à petites bouchées il en savourait la tendresse, ne voulait être plus que bouche et goût. *En vain*. [...] L'homme a repris sa marche. »⁵³ Le sujet mobile fait éclater les cloisons, interrompt la durée et permet l'éclosion de l'intensité du goût qui lie le personnage au monde, d'où il se sent séparé, dans une relation sensuelle. La qualité de cette relation se manifeste par la lenteur de la perception et par le silence qui isole l'instant dans le devenir et dans l'espace. Paul Zumthor utilise ici les adverbes (« lentement », « longuement », « en vain ») pour ralentir et interrompre la durée narrative, isoler des détails (« gestes », « paysages », « souvenirs ») que le langage est

⁵² J. Piaget, *Le structuralisme*, op. cit., p. 27.

⁵³ *Le passant*, in *La porte à côté*, op. cit., pp. 122-24 (je souligne).

inadéquat à exprimer et qui parlent par eux-mêmes dans l'espace d'un instant. La bouche, le regard, la mémoire établissent la relation dans le silence. Le mouvement en arrière de la mémoire n'est pas seulement nostalgie de l'harmonie perdue, mais aussi ressourcement qui renouvelle le dynamisme de la forme et la projette vers l'avenir en l'éclairant. Les protagonistes des nouvelles sont très souvent représentés en marche. Ils avancent vers un ailleurs, une limite, la mort, le mystère. Continuité et discontinuité, durée et instant, variété de la durée discontinue qui rend chaque instant non réitérable (« Il avait suffi de cet instant irrécupérable. On ne le rattraperait pas » – *Rencontre*, in *La porte à côté*) : c'est dans les coupures de la durée que se manifeste l'instant, que se noue la relation, se fait le passage entre le texte intransitif et la vie. Le lyrisme passe dans ces interstices. Dans le fragment passe le fantasme de la totalité, dans l'instant, l'intensité du désir.

Si l'on considère la production critique et romanesque de Paul Zumthor dans son ensemble, on peut remarquer des pauses lyriques régulières – l'écriture littéraire ou l'étude de tel texte comme la chanson de toile, les *Planctus* d'Abélard, a adouci l'effort rationnel par l'essor d'une vérité personnelle⁵⁴. Présence de deux modes d'appréhension de la réalité, cognitive et contemplative, l'une et l'autre inspirée par l'imagination d'un sujet critique, éveillé, vigilant au sens que lui donne Canetti, historique et poétique en même temps. Un certain désir d'une « pureté archétypique » – contre laquelle il s'exprime dans *Parler du Moyen Age*⁵⁵ – l'immédiateté sentimentale et l'urgence dramatique romantiques me semblent caractériser le style des deux recueils de nouvelles examinés. Le sujet créateur perce avec force sous la forme. Le scepticisme à l'égard du rationalisme triomphant et le désir de retour aux choses que Paul Zumthor manifeste dans *La Mesure du monde*, montrent que la réflexion sur son travail de médiéviste, dans cette phase ultime de sa vie, avait englobé son imagination créatrice.

Lisons quelques passages de *Rêve* : « Elle avançait toujours, droite et fine, nappée d'ombre. Je la suivais. Peut-être allait-elle ralentir, s'arrêter, m'attendre, me prendre la main pour m'emmener dans un pays de merveille, par-delà nos pauvres secrets ? »⁵⁶ « Ce passé de lumière noyait l'impureté des jours et se projetait en avenir sans fin... Sans fin ? manière de dire. Chaque instant est une fin. Bouffées épicées du chèvrefeuille épanoui au portail du notaire. Comment le leur faire savoir à eux tous, pré-

⁵⁴ Cf. « Écriture et nomadisme », *op. cit.*, p. 32.

⁵⁵ *Parler du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁶ *Rêve*, in *La porte à côté*, *op. cit.*, p. 115. « Nul ne le saura, tandis que je poursuivrai cette marche de toujours dans le labyrinthe, sans fil d'Ariane, vers la chambre de verdure où la Belle au Bois a fermé les yeux » (*Le vieux prof*, in *La porte à côté*, *op. cit.*, p. 122).

sents absents en deçà d'une telle cloison de verre ?»⁵⁷ L'impossible communication à travers la cloison des signes devient possible à travers le corps⁵⁸. Le temps de quelques bouchées savourées «lentement» suffit pour remettre en marche le passant sur la route «dure et sûre»⁵⁹.

Dans les recueils de nouvelles cités la notation naturelle est souvent l'élément qui rompt la durée de perception de l'espace. Elle permet de franchir le mur des signes et assure le passage à l'autre, l'autre langue, l'autre femme. («De la gouttière démise un fil transparent tombait sans fin le long du tuyau de zinc qu'on appelait 'la cheneau', un mot de chez nous, glosait sa mère»⁶⁰.) Le poète romancier est l'enfant qui se remémore sa langue maternelle qu'un mot a fait resurgir.

«Tout ce qui arrive est de nature spatiale», écrit Paul Zumthor⁶¹. Les relations conceptuelles peuvent être cueillies en tant que projection dans l'espace. La représentation des rapports spatiaux de connexion, de dépendance, d'opposition est nécessaire pour que les relations de coexistence, de juxtaposition et d'exclusion se forment dans la conscience. L'espace est intimement attaché à la fiction⁶². Il constitue une sorte de matrice topologique fondée sur les notions de voisinage, de contiguïté, de frontière, de limite. Dans les nouvelles, l'instant-paysage, le sentiment-paysage, fait parler la langue vive, explicite cette virtualité de la forme possible, «désirable», qui prend le nom de «mystère». Le mystère de *La voisine*, du *Suicidé*, du *Nazi*, de l'Indien recueilli au bord de la forêt, sans lieu ni langue indentifiables (*Fait divers*) – dans *Les contrebandiers* –, du *Vieux prof* (*La porte à côté*), personnages qui parlent par le silence et par la compassion du corps. Une aura de merveille entoure le couple protagoniste de la nouvelle intitulée *Rêve*, dont la femme, à peine esquissée, une ombre, fée d'un autre monde, accompagne le narrateur sur la «pente vertigineuse» (*scala coeli*⁶³) d'une montagne, vers l'univers ambivalent du rêve («Le

⁵⁷ *Le passant*, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁸ «La peau, sur le muscle qu'on sentait ferme, se détendait ça et là, donnant par cette fragilité à la main entière une vie propre et vraie, par-delà toute apparence» (*Au café*, in *La porte à côté*, *op. cit.*, p. 98).

⁵⁹ *Le passant*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁰ *Images d'enfance*, in *Les contrebandiers*, *op. cit.*, p. 158 (cf. «Points de repères», *op. cit.*, p. 13).

⁶¹ *La Mesure du monde*, *op. cit.*, p. 207. On peut y voir un autre concept de Piaget : la relation du sujet à l'autre se fait à travers la relation du corps à l'espace.

⁶² «Points de repères», *Écriture et nomadisme*, *op. cit.*, p. 22 et J. Piaget, *Le structuralisme*, *op. cit.*, p. 23. Cf. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1953.

⁶³ *Echelles* est le titre d'une section de *Fin en soi*. Poésies, Montréal, L'Hexagone, 1996, pp. 131-142.

monde fut un trou noir. Puis, une à une, scintillèrent des étoiles»⁶⁴). *La dame au buffet (La porte à côté)*: «Elle portait l'invisible signe d'ailleurs.» Elle disparaît, désir de la suivre, de s'interroger sur son mystère... *Au café (La porte à côté)*:

Des nuages noirs glissaient d'une extrémité à l'autre du ciel...
 La salle du café s'étirait en longueur jusqu'à une fenêtre ouvrant, au fond, sur un jardinet entré déjà dans la nuit...
 Au centre de la salle chuchotait un couple d'âge mûr... Je le vis s'approcher du couple chuchoteur, saluer, serrer deux mains...
 Celle de la femme attira mon attention.

Par la fragilité de son aspect extérieur elle laisse deviner «une vie propre et vraie, par-delà toute apparence... La lumière émanait d'une source très profonde. Mais en s'offrant elle ne se donnait pas. Un écran opaque s'interposait, rendant chacun à sa solitude». Un seul mot sort de la bouche de l'homme, un ordre sans réplique à la serveuse: «La même chose.» Le regard de l'homme croise celui de la femme, il baisse les yeux: «Ceux de la femme enfin se détournèrent: des siècles de paroles non dites y étaient enfouies; leur intensité rendait vain tout autre langage... *Soudain*, elle plongea dans la nuit.»

La description du paysage entrecoupe le texte de pauses lyriques rythmiquement intercalées marquées par des phrases refrain: «*Dehors* il pleuvait. On entendit l'averse fouetter les vitres [...]. *Dehors* il pleuvait dans la nuit maintenant close.» Le paysage ouvre l'espace de la question dans l'univers fermé du café, métaphore de la communauté humaine restreinte, où se forme notre lieu. A son tour, le refrain est accompagné d'une série de «peut-être», l'adverbe «longuement» est répété; ils créent des instabilités disséminées qui donnent un ton lyrique à la narration: «*Peut-être* la femme aurait-elle voulu être une mère pour lui [...]. *Peut-être* lui avait-elle tout sacrifié [...]. *Peut-être*... Sur le seuil, elle s'arrêta, parut hésiter. *Longuement* on la vit contempler le ruissellement de la pluie [...]. On vit la femme ouvrir un parapluie. *Soudain* elle plongea dans la nuit.» Dans la durée lente de la fiction, l'adverbe «soudain» ouvre la brèche à l'éclosion du mystère et au silence⁶⁵.

Des systèmes de communication antagonistes sont en cause dans ce récit, et le langage en sort dépossédé de tout pouvoir de communication. La mystérieuse femme ne prononce pas un seul mot, mais parle par le regard et par les gestes nerveux de l'index qui tapote la lèvre inférieure, lèvre muette, métonymie et métaphore du langage impuissant à commu-

⁶⁴ *Rêve*, in *La porte à côté*, *op. cit.*, pp. 115-16.

⁶⁵ (Je souligne) On trouve le même rapport entre les adverbes «lentement», «longuement» et «soudain» dans *Le passant* (*op. cit.*, pp. 123-24).

niquer. L'homme donne un ordre au ton péremptoire, parole automatique surgie du vide de la relation: «La même chose!» Des comptes. L'homme parle pour ordonner, pour compter, mais ne communique pas. Le regard de la femme communique par l'intensité de son silence, fait traverser la durée de siècles entiers à l'homme qui la regarde dans le café et s'interroge sur son identité. Le narrateur, qui observe la scène incognito, mais qui voudrait prendre la place de l'homme, écoute dans le non-dit de la femme parler l'intensité d'un temps primordial («des siècles et des siècles»). De même, dans *La dame au buffet (La porte à côté)*, une femme porte la marque d'une autre réalité parlant derrière les apparences et les convenances sociales, que seul le narrateur arrive à distinguer. «Elle portait l'invisible Signe d'ailleurs. J'eus l'impression d'abord d'être seul à la distinguer.»

Le chemin du désir pour capturer la forme désirable est, pour Paul Zumthor, une action de dévoilement de masques. Dans *Le vieux prof*, il fait un bilan désabusé de la furie rationaliste, du pouvoir et de l'inadéquation du langage à exprimer la complexité et la sensualité du réel.

Paul Zumthor refuse de se soumettre à une «philosophie triomphante»⁶⁶: «L'inachèvement du sens confère à ce dernier, en même temps qu'une fragilité relative et une fugacité apparente, beaucoup de plasticité: il l'offre aux questionnements de chaque génération nouvelle... si tant est que celle-ci éprouve le besoin de remonter à la source!», dit Paul Zumthor dans *Babel ou l'inachèvement*⁶⁷. Dans cette dernière phase, le Moyen Age devient une forme de l'origine⁶⁸. Il se transforme en une déclinaison du passé. Relisons *Rêve (La porte à côté)*: «En lui [le geste] se figeait un antique appel, la mélodie muette de tant de tendresses incommunicables, de loyautés, d'espérances: tout ce dont était fait le passé [...]. Peut-être remontions-nous vers l'enfance; vers la naissance; avant même, avant d'avoir été conçus, avant les premiers baisers de ceux qui nous engendrèrent, forme informe latente dans leur désir; et maintenant là, lissés à l'intérieur de notre peau, refermés, durs, comme deux galets roulés par la marée. La grande fraîcheur nocturne de la montagne fouettait nos visages. Nous marchions dans cette paix. Cette paix était mensongère; mais pendant un bref instant il sembla qu'un bonheur nous était donné.» Le passé, sa mémoire, ses odeurs, ses bruits («Il fut un temps, jadis, où le murmure des eaux signifiait une harmonie»⁶⁹) «fait remonter à la surface tant de

⁶⁶ *Babel ou l'inachèvement*, op. cit., p. 221.

⁶⁷ *Idem*, p. 12.

⁶⁸ «Il y a donc aussi une relative proximité du Moyen Age. [...] il est possible de dire du Moyen Age qu'il constitue notre origine», «Profession médiéviste», op. cit., p. 118.

⁶⁹ *Le passant*, op. cit., p. 124.

tendresses incommunicables», passé primordial, ancestral, langage maternel originel auquel il reconnaît n'avoir jamais se senti autre (Souvenir «de ce qui fut mon enfance [...] univers ancestral dont je me suis toujours su définitivement banni»⁷⁰).

Les deux parcours de l'invention critique et littéraire, séparés au début de sa carrière, se réunissent. Les études médiévales ont eu pour Paul Zumthor une valeur euristique. Elles lui ont permis de trouver à travers les voix du passé sa propre voix, de se reconnaître autre par rapport au langage, mais à lui intimement lié affectivement dans ce qu'il a d'originel, de se reconnaître ouvert au monde.

Terre tendre ou terre dure, terre brique, cruelle, «dans le basalte et le granit / sous la nuit close du langage» (*Fin en soi*)⁷¹: dans la terre-mère⁷², lieu de toute rencontre, originelle et finale, se recomposent la séparation et l'exil, thèmes du recueil de poèmes *Point de fuite*: l'«Univers irrémédiable entre nous jeté, la terre entre nous jetée... Entre nous l'air vide / nous sépare... Entre nous un tel excès de lumière»⁷³. L'«Entre nous» est la frontière qui sépare les êtres dans *Point de fuite*, mais qui les unit dans *Fin en soi*⁷⁴. Terre tendre ou terre dure (*Le passant*: «Il marche maintenant sur la route, en plein flamboiement de midi. La route est dure et sûre. Les semelles la frappent avec confiance. Pourtant aucun pas ne résonne. Rien ne parle à l'oreille. Aucun aveu. Le monde a froid»⁷⁵). Le lyrisme de Paul Zumthor emprunte cette dernière image à son savoir de médiéviste – le poète Rutebeuf décrit l'infortune des ribauds de Grève faisant de leurs talons semelles («Vos faites de vos talons planches»⁷⁶). Zumthor choisit pour soi l'image du jongleur démuné, exposé au froid et au vent, celle de l'homme solitaire qui frappe par ses semelles «le sol dur et sûr», veut atteindre la «causalité» de la vie, mais, tel une ombre, ne réussit pas à les

⁷⁰ *Les contrebandiers*, op. cit., p. 7.

⁷¹ *Fin en soi*, op. cit., p. 86.

⁷² «J'ai couché mon corps sans armure / entre les bras de la terre», *Fin en soi*, op. cit., p. 37.

⁷³ *Fin en soi*, op. cit., pp. 72 et 62. Contre les métaphores de l'union: «L'espoir tremble dans nos mains jointes» (p. 127).

⁷⁴ «Terre si frêle terre si jeune si / Intense si donnée si / Nue entre nos mains»; «Nos seuls visages entre le ciel et nous» (*Fin en soi*, op. cit., p. 78 et p. 75).

⁷⁵ *La porte à côté*, op. cit., p. 124. Voir aussi: «Il n'y a plus de route Plus de semelle sonnante» (*Point de fuite*, op. cit., p. 105) et l'écho d'un cliché des poèmes de la mort médiévaux dans *Fin en soi*, «Le corps sombre / rongé de rouille rongé de nuit» (op. cit., p. 113), ainsi que le «chemin empierre», souvenir des romans de la Table Ronde dans *Le nazi* (in *Les contrebandiers*, op. cit., p. 128).

⁷⁶ Rutebeuf, *Dit des ribauds de Grève*, v. 10; *Œuvres complètes*, éd. M. Zink, Paris, Bordas, 1989, vol. I, p. 200.

faire résonner. « Personne n'entend dans le présent de misère et ne veut garder mémoire que des beaux étés du passé. » Ces contes et poèmes sont emblématiques de la pensée de Paul Zumthor à la fin de ses dernières années d'activité littéraire (« Le jour mourait : Nous étions de trop sur la terre », « Rien ne parle à l'oreille »⁷⁷), pensée consolée par un enthousiasme foncier.

La rationalisation du monde, la volonté de l'appriivoiser, le progrès de la connaissance n'ont pas apporté le bonheur à l'homme, avoue Paul Zumthor dans *La Mesure du monde*. Le dernier chapitre de ce dernier intitulé « L'harmonie et la lumière » est une ouverture lyrique sur le monde, rupture de la rationalisation acharnée menée le long de dix-huit chapitres. Le bonheur n'est possible que par intermittences, le bref instant d'un souvenir ou d'un geste antique. Aujourd'hui, cela n'est possible que si l'on récupère l'intensité de la relation. La « structure naturelle » ou « structure authentique » de *La Mesure du monde* sont l'aboutissement d'une longue réflexion sur la forme qui ne se substitue plus à la nature, mais est la Nature. L'appel des choses, de la terre, leur présence s'y manifestent avec des accents émouvants. La causalité de la Vie, le « socle sur lequel, humains, nous sommes bâtis »⁷⁸, l'appel de la terre⁷⁹.

La vie est savoir labile et poésie, « la courbe d'une feuille, la brisure d'une ramille »⁸⁰. « Reste la liberté dérisoire de tracer des signes sur le papier, si peu de chose, le dessin de ramilles nues à la branche de l'érable sous ma fenêtre, qui feignent d'avoir capturé dans leur filet le ciel entier de l'hiver – et, qui sait ? l'ont peut-être vraiment pris. »⁸¹ Ce calligraphisme final, oriental dans la pensée philosophique qui le sous-tend – le savoir conquiert le monde non pas par accumulation mais par soustraction – met en lumière un aspect inattendu de la pensée critique et poétique de Paul Zumthor.

Rosanna BRUSEGAN (Université de Padoue)

⁷⁷ *Le passant*, *op. cit.*, p. 124.

⁷⁸ *Les contrebandiers*, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹ *Fin en soi*, *op. cit.*, pp. 35-45. L'image de l'union, le nous et ses disséminations, « nos mains », « nos corps », « nos bras », est centrale dans ce dernier recueil (cf. pp. 111, 116, 127).

⁸⁰ « Écriture et nomadisme », *op. cit.*, p. 52.

⁸¹ Paroles finales de *Parler du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 103.