

DOMINIQUE RABATÉ

Parole d'excès, poésie du silence

De la production déjà rare et comme réservée de Louis-René des Forêts (un roman, un récit et un recueil de nouvelles), ensemble cohérent bien que sans doute déjouant le projet ou le système d'une «œuvre», se détache, unique et surprenant, *Les Mégères de la Mer*¹, long poème narratif qu'il publie d'abord au Mercure de France en 1965. Il en dit lui-même en une curieuse note finale le caractère inassimilable : «Le texte ci-dessus constitue l'une des versions du fragment d'un ouvrage en cours où, en raison de sa forme propre, il n'est pas destiné à figurer». L'ouvrage en question n'a jamais vu le jour et *Les Mégères de la Mer* est le dernier texte de des Forêts avant un long silence que la publication d'extraits d'*Ostinato* dans *La NRF* vient juste de rompre. Il nous reste ainsi ce fragment, relié certes au reste des textes («une des versions»), mais à part, trace d'un excès qui a peut-être soufflé l'ensemble auquel il appartenait à l'origine, étrange reste déconcertant ainsi qu'en témoigne le quasi silence critique qui en a accueilli la publication.

A l'écart des modes, *Les Mégères de la Mer* surprend et ravit par sa musique singulière, par sa «forme propre». Récit inouï d'un souvenir cauchemardesque qui marque le passage traumatique de l'enfance à l'âge adulte, le poème tente de donner forme à l'indicible, de frayer une parole au secret. «Emmuré dans les mots, tâtonnant dans la nuit des images, / Un enfant cruel en moi réclame de ne rien ensevelir». En ce sens la forme du poème est autant subie que choisie, guide et cadre que contrainte et épreuve. Elle ordonne, elle donne lieu à l'ingigurable mais c'est en y pliant celui qui s'y livre. Elle exige une rhétorique particulière.

Mais pour dire l'événement enfoui, il n'y a pas de code préétabli; l'écrivain comme l'enfant est livré sans merci à une lutte contre l'informe, il est la proie du chaos et de l'angoisse dans un moment d'origine non originaire que figure dans le poème le monde barbare et cruel des mégères. Le texte représente donc ce moment que Laurent Jenny a choisi d'appeler de terreur². Pour Jenny, l'écriture ayant avec les Romantiques rompu l'ancien contrat rhétorique affronte sans garde-fou dans un combat à mort l'expérience de la forme. La lutte est totale «car la solution cathartique fait défaut à la modernité» au sens où «la terreur

n'est plus intégrée et cohérente à un système des discours : elle se déchaîne en une multitude d'effets locaux»; elle est «intraitable et totalitaire»³. A chaque texte d'inventer à la fois ses structures, ses figures et son rythme pour échapper à l'informe, s'en libérer, ceci ne valant chaque fois que pour l'œuvre singulière. La «solution» de des Forêts est d'un type particulier; son repérage engage une lecture entière du texte dont j'esquisserai ici le parcours, suivant encore cette remarque de Laurent Jenny : «La terreur n'est pas un langage, elle ne se divise pas en unités. C'est dans tous les sens du terme un aspect panique de l'expression : total et précipité»³. La terreur est une scène, elle se lit dans ses figures, dans son allure (sa diction, son rythme) et son imaginaire. Elle engage à une lecture critique circulaire et de va-et-vient, qui tente de ressaisir le mouvement qui le porte.

1. Figures.

Les Mégères sont le récit d'une séduction. Le narrateur entreprend à la première personne de nous révéler ce moment traumatique où il a découvert dans un cadre fantastique et d'horreur la sexualité, moment enfoui et oublié que réveille à la mémoire sa répétition en la personne de son fils, «cet autre enfant épris du même mirage secret». Temporalité désaxée, le moment du dire est toujours frappé de retard, et révéler l'expérience fondatrice ne pourra se faire qu'au prix et dans le temps d'un excès, d'un supplément de douleur, dans le dérèglement de tous les repères. Le premier décentrement est d'ordre temporel : racontant l'aventure passée, le narrateur est pourtant de nouveau la proie des mêmes terreurs et des mêmes angoisses, en son fils et en lui-même. Présent et passé se fondent en une boucle et le jeu complexe des temps de la première strophe (il conviendrait sans doute plus de parler de «premier mouvement») en est la marque. «Aujourd'hui je célébrerai par le chant ta ressemblance / Du même pas faraud où s'égrènaient mes heures buissonnières...» : dans la même phrase s'unissent présent, futur, imparfait. L'expérience de la terreur est dans *Les Mégères* l'expérience d'une linéarité impossible. Je choisis de l'exemplifier dans les figures spatiales que le texte met en place lors du récit proprement dit de l'aventure enfantine.

« Dans le cercle fermé de tes doubles prunelles » (l. 28); « Tant qu'hésite encore mon pas sur la ligne de partage » (l. 87); le poème met en scène deux espaces différents, pour ne pas dire opposés : la ligne, la frontière d'une part, et de l'autre le cercle, l'orbe. Tout langage articulé présuppose un déroulement linéaire et le récit ne peut échapper à cette loi. Nous suivons ainsi dans le récit le déroulement des événements : course de l'enfant au bord de la mer, première apparition des mégères, séduction, débâcle et arrivée miraculeuse de la «reine» mystérieuse jusqu'à l'échec final. Le texte dans sa diction mime ce mouvement continu, rejoue stylistiquement dans ses longues strophes la tension du désir, ses arrêts dans sa montée vers la jouissance, terme promis d'une course précipitée. La ligne, en effet, dans le poème est toujours figurée comme une pente (les verbes d'action sont «dévaler», «débouler», «rouler», etc.) comme une descente catastrophique, sorte de descente aux enfers depuis les terrains de jeux jusqu'à l'antre des mégères. Quittant la terre ferme et la loi des prêtres, l'enfant est amené, tel l'oiseau pris au piège ou le bateau dans la tourmente auxquels il se compare maintes fois, jusqu'au *no man's land* dangereux, entre terre et mer, au lieu où se défont les différences. Le passage au lieu interdit se figure

comme une chute. Il est pourtant impossible d'assigner réellement le moment de la transgression : chaque mouvement du texte la répète sans jamais l'accomplir. Commencée la chute, «Hors du champ prescrit chacun s'en allait dévaler les pentes / Jusqu'à la falaise déclinante comme un pain s'effrite», point de fond. L'antré des mégères, cette grotte où elles officient, demeure interdit à l'enfant; il n'y pénètre pas («sésame interdit», dit le narrateur). Le progrès du récit aboutit à une déception et le lieu de la jouissance reste inattribuable. La ligne de la course, de la montée du désir se casse, pour ainsi dire; échappant à toute figuration possible elle s'engloutit dans le néant et le récit se clôt ainsi : «Je la vois sous la cruelle scansion de la mitraille / A grandes trombes maçonner la bouche du néant». (239-240).

Le caractère essentiellement déceptif, elliptique et second du désir (il arrive par surprise et par retard) condamne ainsi narrateur et héros à la fascination du cercle. Le lieu entrevu du plaisir est refusé, l'enfance engloutie, et reste seule la nostalgie des «délices du séjour perdu» autour duquel le sujet ne peut que tourner. Mouvement vers mais autour, qui progresse pour revenir. Au remplacement d'une spatialité fléchée et organisée en ligne droite par le cercle, correspond un renversement significatif de l'organisation verticale de l'espace (l'opposition haut/bas redoublant celle, structurante, de droite et gauche). A un moment clé du récit, juste avant la reprise de la course de l'enfant, le narrateur note : «Mon visage a basculé pour rire au ciel à l'envers» (v. 92). La polysémie des derniers mots due à leur place dit le renversement qui s'opère alors. L'enfant descend vers les profondeurs de la grotte, véritable ciel (le «septième ciel» du plaisir) inverse. Il renie une nouvelle fois l'ordre des prêtres et la loi religieuse pour s'enfoncer dans l'abîme de son désir. Ce passage est encore heureux et sans arrière-pensée, comme en témoigne le rire de l'enfant qui en marque le triomphe. Mais l'inversion des valeurs spatiales se laisse entendre dans toute sa force de transgression et dans l'inquiétude d'un espace déboussolé.

Les lignes 24-28 résument l'ambiguïté de ce chemin : «Comme aux jours où rusant par les chemins divergents / Pour faire mine de fuir sans échapper à leur orbe / Je les voyais, ces vieilles, de leurs ongles en crochet / M'inviter, enfant, à les suivre aux tréfonds de leur grotte». Le mot «orbe» est ainsi exemplaire : cercle en mouvement, rotation sans fin autour d'un centre absent. Le poème nous donne à lire que c'est à partir de ce manque, dans ce mouvement de dérobade que s'affirme le charme d'un lieu pourtant toujours différé. Mouvement même d'écriture qui est pour reprendre le mot de M. Blanchot⁴ un chemin «désastreux», hors du centre, planète errant sous le charme du cercle mais hors de lui; la parole nomade avance sans avancer; elle erre vers son lieu telle l'enfant vers la grotte, hantée par son terme qui est ce qui la met en branle (et une fois encore en proie aux images de l'enfance). Mouvement paradoxal du désir qui cherche à s'épuiser, à se rendre présent. Condamné à la répétition (le fils après le narrateur, le cauchemar revenant par cycles), à l'orbe, aux charmes des prunelles énigmatiques. Suspens et terreur devant le visage de la femme, évidemment d'un manque. «Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes. A cause de ce manque, j'aspire à tant. A tant de choses... presque à l'infini... A cause de ce petit peu qui manque, que jamais tu n'apportes»⁵.

2. Prosodie.

«Ce petit peu qui manque», cette tenue du désir toujours guetté par l'arrêt catastrophique, il convient avant tout à l'écrivain de lui donner forme, de lui prêter voix. Poème assez court, *Les Mégères* frappe pourtant par sa densité et sa compacité. Longues phrases où s'épuise la voix, où s'entend heurtée la course de l'enfant, ainsi que la remémoration douloureuse du passé. Le poème se trouve ainsi à l'écart de la plus grande partie de la production contemporaine : ni fragment, ni suite de petits textes séparés. Sans forcer le rapprochement, il rappelle le verset de Claudel ou de Saint-John Perse en ce qu'il donne essentiellement à lire la tenue d'un souffle. Il faut lire le poème dans son déroulement narratif, aventure double du récit qui se fait et de l'événement ancien. Chaque mouvement, isolé par deux blancs, est le déroulement d'une ou deux longues phrases dont l'interruption temporaire appelle le mouvement suivant. Le centre de gravité du texte, le moment culminant de la crise, attire ainsi les blocs les uns à la suite des autres jusqu'à un cœur qui se dérobe toujours. D'où les phénomènes d'arrêt et de reprise où se marque la difficulté de la quête et de son enjeu. Une forme violente et incantatoire structure le poème, lui donnant cet étrange caractère épique (le héros confronté à un réel fantastique). Le mot n'est pas à prendre au pied de la lettre si ce n'est pour insister sur la tension du poème vers un but et l'importance de la lutte et des obstacles. Il s'agit dans *Les Mégères de la Mer* d'une poésie agonistique : la passivité du héros fait place au combat du narrateur contre les terreurs du passé, le poids du silence et des refus; contre la terreur, vers une catharsis improbable.

Chaque texte moderne se doit donc d'inventer ses propres règles. L'accent se déplace alors d'une rhétorique partagée à la recherche d'une voix particulière, d'un rythme où s'ordonnera le contenu de la terreur. Si l'on peut utiliser cette comparaison, il y va du choix d'une «respiration» propre, comme dans l'angoisse on cherche son ton; les mots se refont à un ordre subi et libérateur. La cadence des *Mégères de la Mer* est d'un caractère particulier dont je définirais la métrique générale comme phénomène de *supplément*, d'excès. Et ceci dans l'histoire poétique française par rapport à l'alexandrin, mètre-roi dont Roubaud a si bien conté le récit⁶. Toutes les longues phrases du poème se décomposent très majoritairement en vers de quatorze syllabes, parfois treize ou quinze (on trouve aussi quelques rares exemples de seize et quelques alexandrins). Même si le schéma n'est pas d'une régularité parfaite, le tempo général du texte s'ordonne sur un rythme de base d'un vers de quatorze syllabes. Non pas un alexandrin régulier plus deux mais d'emblée une phrase qui se détend, qui cherche un peu plus loin sa limite, dans une tenue de voix plus grande. La diction de l'événement cauchemardesque de l'enfance impose ce rythme soutenu, parole bousculée mais prise dans le cadre d'un rythme où se mouler.

Je prendrai pour exemple métrique des *Mégères* les vers 76 à 85. Il faut dire que ce choix est dû au fait que c'est l'un des rares passages et le plus long où l'on trouve un système de rimes cohérent. Le reste du texte n'obéit à aucune règle précise de rime et si l'on peut relever des assonances ou quelques liaisons en rimes plates, elles ne suffisent pas en tant que telles à définir une loi. Ce passage est ainsi le seul dont on puisse repérer une organisation strophique réelle et à ce titre occupe une place importante dans le texte. Situé un peu avant le milieu du poème, il apparaît être l'esquisse d'un équilibre possible, une solution aperçue, mise en place par le début du texte mais que la suite vient bou-

lever. Moment fragile d'apaisement et d'ordonnancement qui n'aboutit pas. Il s'y profile un retour à une diction plus régulière, vers un modèle externe défini et sécurisant. Or ce n'est là qu'un moment, mirage nostalgique à l'horizon du poème⁷, avant que la parole ne l'emporte dans son naufrage et ne le prenne tel l'enfant dans le tourbillon de sa chute.

«Si me manque pour trancher le nœud une main décisive / Ecoute le spectre de la marée battre son galop, / Sur la grève balisée de rocs suis cette ombre furtive / Dont la courbe verdure longe le confin des eaux». Les trois premiers vers sont chacun de quinze syllabes, même si la lecture des «e» muets peut faire hésiter. Entre l'habitude prosodique propre au français de ne pas prononcer les «e» muets dans les alexandrins, interdit qui fonde selon Roubaud une diction poétique et dont il signale justement le privilège, et un hypothétique «parler courant», le phrasé des *Mégères de la Mer* oblige à sur-prononcer ces «e» muets, restant ainsi dans une diction poétique, autre, d'excès, par l'évidence d'une imposition formelle et répétitive sur le débit de la voix. Les trois vers se décomposent donc en 9/6, 10/5, 9/6 et le dernier est de treize. La syntaxe du vers 76 («Si me manque...»), en particulier la place du complément d'objet, rend en réalité toute pause impossible, mais par effet mimétique avec le vers 78, la voix tend à l'y plier. Phonétiquement comme sémantiquement, ce premier vers se signale par son étrangeté : impersonnalisation de l'action, rejet du sujet en fin de phrase imposent à l'amorce de ce mouvement un rythme soutenu. Forme d'anacoluthie prosodique qui prépare celle grammaticale du passage de la conditionnelle à l'impératif. Le vers est ainsi rythmiquement en équilibre instable, tendu vers sa suite par la prolongation du souffle. Parfois pourtant ce mouvement amène à des alexandrins où la voix se pose. «Dont la courbe verdure longe le confin des eaux» : ce vers au rythme décroissant sonne comme un alexandrin, même si le *e* de *longe* hésite entre l'effacement total et l'allongement forcé. Il a une vertu apaisante, comme s'il suivait le lent mouvement de l'ombre glissant au bord des vagues dans une halte passagère. L'alexandrin reste dans le poème le havre désiré, mais toujours menacé par l'urgence d'une diction qui contraint à détendre le mètre jusqu'aux limites de la lisibilité. Le déséquilibre est ainsi la loi stylistique des *Mégères de la Mer* et ce n'est pas un hasard de constater que dans la même strophe le seul vers qui échappe au système de la rime, «Que ce répit à la noire angoisse qui rôde devers moi», se termine sur la forme tonique du pronom de première personne. Je sans écho, isolé ou perdu. Le sujet ne s'exprime que passivement sous sa forme d'objet, répété en fin de phrase, sans répondant phonétique, sans accueil dans une autre parole.

Le contenu de ce paragraphe, ainsi que les vers suivants, dit ce que le rythme suggère : «répit», «hésiter», «retenir son souffle». Le narrateur contient pour un moment le progrès inéluctable de son récit, cherche dans l'énonciation même une halte qui lui est refusée. Avant que sa passion ne le pousse plus loin sur son chemin de croix, il retient un des rares instants de douceur sensorielle dans le poème : évocation quasi-physique de l'union avec les vagues, tendresse d'un bain nourrissant «comme le lait» (vers 80). Récit et narration se confondent en un îlot de paix provisoire que la typographie du poème accentue. Préparé par l'introduction des rimes à partir du vers 60 et prolongé ensuite jusqu'à la strophe suivante, ce paragraphe se détache sur la page entre deux blancs. Avant la tourmente, accalmie ou œil du typhon. Dans ce sens, les images de dérive

et de naufrage si fréquentes dans le poème sont, dans ce passage, dotées pour la première fois de connotations positives : refroidissement de la fièvre, images de berceau, elles évoquent la possibilité d'une paix, de l'innocence encore. «Que je ricane au malheur, en dérive sur ton berceau blanc».

L'économie métrique du texte est donc celle d'un supplément. La formule pourrait en être : «plus que l'alexandrin». La voix qui lit hésite sur la complexité des phrases (antéposition, reprise, anaphores et groupes en incise), se heurte à des séries consonantiques qui achoppent (par exemple, «Raffle la futaille qu'elle déporte au ventre de la houle / Où elle giroie de guinguois»); elle est bousculée vers le vers suivant, comme une pente où elle glisse. L'effet de diction reste bien poétique car c'est le même rythme qui gouverne la prosodie des *Mégères* et parce que la voix s'y plie à une difficulté formelle : celle de n'avoir plus dans son débit ni sécurité ni repos. Surpris par la violence du dire, le souffle adopte une nouvelle respiration : tendue, difficile, toujours proche de la catastrophe (ce moment où la voix manque) mais pourtant encore dans le bonheur du dicible, dans la figuration de l'indicible.

3. Imaginaire 1.

Une poétique de supplément est requise en ce que la voix elle-même, son avènement autant que son aventure au long du poème constitue l'excès premier; elle est dans *Les Mégères de la Mer* dans un rapport de transgression problématique au silence d'où elle s'échappe. La disposition en mouvements séparés par des blancs dramatise à chaque arrêt la conquête et la lutte que représente l'écriture. A première vue, le cheminement de la parole assure, même au prix de résistances et d'obstacles, dans la douleur, la promesse d'une catharsis. Raconter les mégères, les nommer, c'est échapper aux terreurs du passé et prendre champ et contrôle sur l'«hypnose» qu'exerce le cauchemar enfantin. L'oubli n'a pas de prise sur la blessure laissée ouverte : «Mais toujours vous reveniez hanter les parages / De mon âme dormante guettée par vos hypnoses» (vers 262-3). L'écrivain, tel Ulysse croisant près des Sirènes, se doit d'effectuer le voyage pour en revenir sain et sauf, ayant entendu mais ayant triomphé de la fascination d'un réel halluciné. Le premier silence à vaincre est d'oubli, de sommeil. L'enjeu de l'aventure qui emprunte sa forme aux légendes antiques (les mégères sont dites méduses et gorgones) est un voyage vers l'autre, au plus près du masque médusant de la féminité, pour émerger libéré.

Le rythme du texte est ainsi pris dans une ambiguïté forte : il reproduit celui de la mer, il obéit aux mégères et à leur univers instable (ce que le narrateur appelle son «obédience filiale»), tout en échappant à leur emprise. Écriture subie mais retournée en espoir de catharsis. Serait-ce qu'enfin le narrateur-adulte peut par son récit accomplir le travail du deuil de l'enfant qu'il fut ? Le récit décrit en effet la découverte du désir et la fascination stupéfiée devant l'énigme féminine par le jeune enfant. Et s'il le dit avec une telle violence, c'est parce que cette découverte est aussi l'histoire d'un meurtre. Au cœur du poème de Louis-René des Forêts se met en scène un fantasme primordial, indicible et insistant comme un revenant : «on tue un enfant»⁸. Fuyant les prêtres, l'enfant court à son supplice; c'est son chemin de croix que nous devons lire, sa «passion». Le récit est la dramatisation d'un moment catastrophique, celui d'une déchirure : «Et sur sa face fiévreuse *comme un fruit se déchire* / Ce même sourire quemandeur tout d'affres et de désir» (je souligne). Cette étrange comparaison

tire sa force et sa justesse d'y représenter la fin de l'enfance comme une béance soudaine. Avant la séduction, un univers entier et en accord avec le monde, un rire qui protège et réunit l'in-fans : «Et moi que gardait si pur le grand rire de l'enfance». Que cet univers soit une recomposition ou un mythe nous importe peu ici ; le poème de des Forêts ne prétend pas au réalisme : il travaille sur un fantasme archaïque, sur la limite du représentable, empruntant donc à l'appareil mythique (cette histoire se déroule au pays des légendes, en «pays celtique») ce qu'un récit proprement autobiographique ne saurait dire : la naissance bouleversante d'un sujet.

Or l'enfant dans le poème n'est en fait constitué comme tel que lorsqu'il ne peut plus être ce qu'il est. Le mot qui le nomme l'institue en objet de deuil. Pour être aperçu comme tel, il faut en effet que s'introduise une faille, un écart réflexif. L'enfant en tant que représentation imaginaire n'existe donc que dans le paradoxal mouvement de destruction qui le révèle à lui-même. Pure présence à soi, il n'a pas d'histoire et l'évocation des jeux surveillés par les prêtres ne tient qu'en deux lignes, où se marque d'ailleurs l'ironie du narrateur contre une vie atone et prisonnière. Le cauchemar des *Mégères* est ainsi que le narrateur est tout à la fois sujet et objet de la recherche, enquêteur avide et champ de l'oubli. La contradiction du poème est que l'expérience traumatique, scène vécue dans la stupeur et qui revient sans cesse comme un cauchemar obsessionnel, est à la fois la scène originaire du sujet et son deuil. «Et dans ma mémoire souffrante qui est mon seul avoir / Je cherche où l'enfant que je fus a laissé ses empreintes». L'être du sujet est à jamais perdu. L'opposition que développent ces deux vers est celle des deux verbes : avoir et être, l'un dans sa forme nominale et le second au passé simple, qui est le temps du passé aboli et sans plus de lien avec le présent de l'énonçant. Dans sa passion, c'est la trace incertaine de lui-même que cherche le narrateur. Vivant d'imposture et d'emprunt, loin de son drame, il se souvient pourtant, revoyant la répétition inéluctable d'une séduction immémoriale, de son origine perdue. Il doit entériner sa propre mort car il faut comprendre qu'il n'est révélé à lui-même que pour mourir, qu'il n'est de sujet que du deuil.

Il y a ainsi dans *Les Mégères de la Mer* trois morts d'enfant : celle du héros, celle du fils répétant le même cérémonial et une nouvelle mise à mort par la narration. Le schéma complexe du texte accueille ainsi l'étonnante répétition du fantasme profond, son mode d'être selon un présent toujours répété et intemporel, parce qu'il est impossible à accomplir une fois pour toute. Aucune catharsis n'en vient à bout. De là vient aussi une des ambiguïtés profondes du poème : le narrateur est aussi bien la victime que le sacrificateur, remettant en scène le meurtre de ce qu'il fut, il joue le rôle du bourreau. Figure inquiétante du père dévorateur, image de Chronos ou d'Abraham, prêt à immoler son bien le plus précieux, il lui faut désirer l'accomplissement de cette mort. Mais en tant que le narrateur occupe en même temps les deux places du père et du fils, le poème ne saurait être à aucun moment le signe d'une paternité qui, toute monstrueuse qu'elle serait, donnerait naissance à la parole, à l'œuvre autofécondée. La parole dans *Les Mégères* est toujours excès ; elle est une trace qui ne renvoie, au-delà de l'acte symbolique, qu'à la nostalgie immémoriale pour le blanc de la non-présence, pour le silence de l'avant-naissance, avant le nom. Dans le déroulement d'une phrase à la fin du texte atteindre ce repos : effacer toute trace, toute voix. «Pour me glisser au lit candide du premier hivernage

/ OÙ déflouraient les plantes vives du trouble et de la faute / Tout pouvoir remis dans la gloire de ma dérélition / Sous l'arche intemporelle où trône la toute pure nullité / Et plus absent par l'absence même de mes traces / Qu'une bête ensevelie dans le suaire du feuillage.

4. *Imaginaire 2 : l'avant-naissance.*

Le père témoin et complice, la mise à mort se joue entre l'éternel enfant qui, dans l'aveuglement de son ignorance, se précipite au lieu de son supplice et la femme, présence énigmatique et secrète destinatrice du poème. Car le contenu paradoxal des *Mégères de la Mer* est que la mort nécessaire de l'enfant n'est rien que l'échec de son rêve d'impossible fusion à l'autre. L'absent du texte reste le désir de la femme, «continent noir», maléfique et souverain. L'homophonie classique de mer et mère confond les deux en un monde trouble de houle et de ressac. L'enfant aspire à retourner vers ce lieu d'indétermination, à rentrer dans la grotte primordiale. La mort en lui de l'in-fans le ramène à la nostalgie têtue de sa patrie oubliée, aux «délices du séjour perdu».

Il faut repartir de l'expérience traumatique qui fait le fond du récit, c'est-à-dire son reste, sa déception. La formulation exacte de celle-ci n'est pas donnée explicitement, sa structure l'interdit mais elle peut se reconstruire à partir des éléments du texte. L'énonciation du poème tourne autour d'un creux ou d'un manque parce que le désir qui soutient la quête de l'enfant, aussi bien que la narration, reste inassouvi. La jouissance n'a pas lieu et l'incertitude règne sur l'aboutissement de la scène de séduction. A la fin, le narrateur parle des «rites inachevés» des mégères et la question se pose de savoir en quoi et pourquoi cette découverte de la sexualité tourne au non-lieu. Il faut ici relire précisément la page 23 où se dénoue le drame. Préparée par une mise à distance quasi théâtrale du spectacle de l'enfant enlevé en apothéose comme dans une chapelle ardente, la conclusion de la scène se dit curieusement à la troisième personne : «Il ne franchira jamais l'huis de vos chambres secrètes, / L'enfant là-bas pâissant sur un lit tout frais d'écume» (vers 229-30). La possession désirée reste interdite, et non pas seulement pour l'événement singulier que le récit désigne. C'est au futur et à l'impersonnel que la loi s'énonce; elle a valeur générale. Quel est donc l'objet convoité qui pour finir se refuse ? Il nous faut entendre très exactement ces mots : «l'huis de vos chambres secrètes», double figuration d'un espace clos et réservé, celui du sexe féminin refermé sur son mystère. Le «sésame interdit» ne s'ouvrira pas pour permettre la conjonction des corps, et la retraite du héros piteux et «sans chaussettes» ne le confronte qu'à la révélation du néant, mot qui conclut cette même strophe. Le sujet se réveille pour constater la perte irréparable qui a eu lieu. Coupure définitive. La fantasmatique profonde que le texte met en scène et qui lui donne sa singularité est une impossible marche à rebours du sujet vers le lieu insituable de l'avant de la naissance.

Quel est en effet le désir de l'enfant ? Qu'est-ce qui sourd en lui, comme un écho de sa mémoire et comme un bain de tendresse ? «Ton regard était si bleu [...] si crayeuse ta chair / Que j'aspirais à mourir sous ta main !» (202-5). «Que j'aspirais à mourir» : le désir est de perte, homogène à celui infanticide de la séductrice. Le sens de ces mots resterait pourtant trop général, comme énonçant la loi trop connue du manque et du désir d'évanouissement du sujet dans l'objet extérieur pour que le narrateur se sente obligé de corriger, d'orienter

notre lecture sur une autre interprétation. «Non pas de la mort qui rend libre d'un trop vaste souci / Echéance, havre de grâce, terme du labyrinthe où nous errâmes» : la mort en question n'est pas celle où s'achève toute vie, elle n'est pas le développement linéaire par elle impliqué mais, ainsi que la suite du texte le précise, son contraire. L'émergence de cette vérité pour le narrateur se fait d'ailleurs dans une parenthèse où l'énonciation reprend le dessus, tentant de dire le dernier mot de ses motifs mais signifiant aussi par là qu'elle ne peut se dire qu'en incise : «... (car être et n'être plus sont pareille malédiction)». La force obscure de ce vers tient à ce qu'il affirme l'équivalence de ce qui ne semble jamais devoir l'être : vie et mort. Le seul point de vue qui permette de les dire «malédiction» doit leur être logiquement antérieur. Le texte ne se cache pas le paradoxe. Ce lieu, celui du ventre de la mère, de l'état prénatal, est comme lieu d'énonciation inconcevable. Cette phrase est dite depuis l'indicible, retenue dans une parenthèse qui constitue justement la marge d'où cette «vérité» surgit. Suite du paradoxe énonciatif : «Mais la bonne justicière qui me restituerait mon dû, / Cette patrie néante d'où je fus indûment arraché / [...] Si tel est le sens de ton appel, tel celui de mon répons / Guide-moi, ô Mère, sous ta sombre voûte utérine, / Etouffée soit ma voix, biffé le patronyme qui m'enchaîne / Profanée aux orties toute perduration funéraire / Vierge la stèle où gît le fruit blet d'une parturition !» Dans une rare violence, le désir de retour à l'origine va au plus loin de son expression, jusqu'à réclamer l'auto-annulation du sujet. Le lieu de la quête est dit explicitement : «ta sombre voûte utérine», lieu ultime et non-lieu. «Matrie», si un tel mot existait, elle serait cet infigurable lieu d'un sommeil dans les limbes où le rêveur réveillé par un mauvais rêve voudrait se rendormir. Revendiquant jusqu'à la disparition de toute trace, à commencer par son nom, le narrateur révèle la force de son désir de fusion au corps refusé de la mère. L'expulsion de la première naissance a toujours déjà eu lieu pour que la parole même puisse en advenir. Nostalgie du séjour originel, la poésie nous ramène à ce moment par un étrange mouvement de décision et d'aveu à la source paradoxale et improbable de son jaillissement. La parole s'y retourne contre elle-même, contre la loi du nom. Énoncé insoutenable puisque le texte dit assez l'impossibilité du retour à sa maison première, mais pourtant l'écho de la dernière strophe des *Mégères de la Mer* résonne en nous comme son attirance magnétique, son charme souverain : un rêve où s'endormir dans l'accord d'une virginité pure, d'une blancheur immaculée où nul pas n'a jamais abordé, sur le rivage ouvert de ce blanc où se libère enfin la voix poétique. Repos d'une parole qui s'est enfin tue.

Oubliant un temps la malédiction du vers 229, le narrateur se voit dans la fin du poème «franchiss(ant) le pas hors les terres reniées de la fraude», accomplissant imaginaiement et dans la délivrance de cette catharsis fragile ce que le récit de la scène lui avait pourtant refusé. C'est un renversement paradoxal et surprenant que réalise *Les Mégères de la Mer* de la trame du fantasme : «on tue un enfant». L'enfant y meurt, si le mot a encore ici un sens, de n'être jamais né. Le désir où se lit toujours la nécessité de se séparer du corps de la mère se court-circuite lui-même pour ainsi dire, déjouant la loi dont il est le signe. Le fantasme de totalité se trouve ainsi exprimé de deux manières différentes dans le poème ; d'abord dans la figure de l'enfant au rire pur et droit, puis en une union incestueuse mais transgressant l'interdit puisqu'elle se situe avant sa proclamation, sans tache et sans trace dans le ventre maternel.

4. *L'absence d'œuvre.*

Le dernier mouvement du poème nous amène au plus près, ainsi qu'une vague plus lente après tant de violence, à la résolution heureuse des conflits. Silence, ensevelissement. Au bout du chemin, dans et par l'excès, le texte aurait-il réussi à se raturer, à gommer son origine ? Sans se dérober à la terreur, en la menant le plus loin possible, *Les Mégères de la Mer* nous offrirait ainsi un moment de grâce, point fort du bonheur de notre lecture, en une étrange «énonciation blanche». En cette dernière strophe, s'éteignent une à une les références personnelles, les marques du sujet. L'écriture y court seule à son effacement. Echappant à la malédiction de l'«aujourd'hui» inaugural, au hic et nunc d'une parole précaire, c'est à une étrange intemporalité de rêve et d'oubli qu'il nous mène : «Sous l'arche intemporelle où trône la toute pure nullité / Et plus absent par l'absence même de mes traces / Qu'une bête ensevelie dans le suaire du feuillage». Ayant usé le dire, refusant le «pouvoir» et le faire d'une œuvre, la page s'ouvre sur une blancheur immaculée. Absence d'œuvre, poésie silencieuse.

Mais ce serait oublier le correctif du dernier vers, qui, en un ultime rajout et sur un mode impersonnel de condamnation, rappelle la loi inflexible de l'énonciation : qu'une parole ne saurait, sinon par imposture ou abus, ne pas laisser de trace. «Mais pas de mémorial pour qui désavoue son parcours». Ecrire est se livrer à la trace, sans retour. Le texte, renié par son progéniteur, demeure seul. Vestige déserté, il témoigne par sa matérialité d'objet de l'inscription irrécusable d'un mouvement, d'une voix. Ni mort, ni vivant, le narrateur nous laisse ce poème qui semble une tombe entrouverte sur le drame à jamais irrésolu de la mort d'un enfant, un monument inachevé de funérailles interminables.

La tragédie des *Mégères de la Mer* est qu'il n'y a pas de présence pure dans la parole. L'idéalité d'une énonciation sans trace dénoncée, ne reste que la répétition. La littérature n'est plus alors l'œuvre monumentale où le nom cherche un tombeau pour sa postérité mais une trace errante, impersonnelle. Obéissant à une temporalité présente et répétitive (la scène toujours se reproduisant) qui est le temps propre du rêve et de l'écriture. La structure du récit et son énigmatisme temporel sont le signe qu'elle échappe à toute saisie, et donc à tout bénéfice, du sujet. Elle déborde l'organisation chronologique comme le montre le jeu des temps au début et à la fin du texte, nous livrant un texte en dérive; non pas incontrôlé mais étant allé au bout de sa logique.

Un dernier mot pourtant. Une voix anonyme et de cauchemar s'est fait entendre, laissant son lecteur en proie aux mirages des mégères. Voudrais-je maintenant en y prêtant ma voix conjurer la force obscure et débordante de neutralité de ce poème ? En dire le dernier mot ? Catharsis problématique, le poème de des Forêts n'en est pourtant pas moins une formulation envoûtante de l'excès où se fonde tout sujet. «L'échec» est ici solidaire de la «réussite», ce qui reste ouvert faisant partie du dire. En tant que mise en scène d'un fantasme particulier, c'est un texte-limite, inattribuable. Sans vouloir forcer le rapprochement des deux textes, il rappelle ce rêve exemplaire raconté par Freud au début de la dernière partie de *L'Interprétation des rêves*⁹ : «Père, ne vois-tu pas que je brûle ?». Rêve inattribué que Freud dit tenir d'une patiente qui l'avait elle-même lu, comme si ce cauchemar était, tel le furet du jeu, capable de circuler, d'être reçu par tous sans appartenir à personne. L'analyse de ce rêve inouï préserve en se morcelant la richesse fantasmatique du matériau. Le vieillard qui

veillait l'enfant malade s'est endormi, le flambeau s'est renversé et le bras du fils brûle. Dans la pièce attenante le père rêve que son fils s'approche, murmure avec reproche : «Père, ne vois-tu pas que je brûle ?». Répétition impossible, le rêve hante, présent sans présence. Or, comme pour *Les Mègères de la Mer*, ce cauchemar excède toute subjectivité en ce qu'il n'est assimilable dans aucune économie consciente. Jacques Lacan¹⁰, dans son magnifique commentaire de ce rêve, notant que le centre en est l'impossible rencontre, la «souffrance» du réel, écrit : «C'est dans un rêve seulement que peut se faire cette rencontre vraiment unique. Seul un rite, un acte toujours répété, peut commémorer cette rencontre immémorable — puisque personne ne peut dire ce qu'est la mort d'un enfant — sinon le père en tant que père — c'est-à-dire nul être conscient»¹¹.

Parole impossible à retenir, à soutenir, dite par la voix du fils qui est déjà mort, *Les Mègères de la Mer* participe du même dispositif. Comme dans le rêve cité par Freud, le narrateur y est à la fois l'impossible acteur des deux rôles : celui du fils qui brûle et dont les paroles restent éternellement sans réponse et celui du père à qui s'adresse cette plainte. «Seul un rite, un acte toujours répété» : la structuration du poème, son mode d'énonciation sont la forme et le reflet de la nécessaire diction de l'immémorable. Scène arrêtée et toujours en cours, unique et toujours recommencée. La parole qui voudrait en maîtriser l'effroi se heurte à son tour à l'horreur nue du tableau. Plus encore, le livre terminé laisse au lecteur la charge inépuisable de ses échos sans fin. Il le déporte à son tour dans son mouvement d'impersonnalisation. Une phrase réelle, entendue, têtue se répète, sans sujet, dans une dramaturgie de figures, comme des masques ou des rôles, des majuscules : Père, Fils. La parole partie au plus proche de son lieu d'énonciation et à la recherche de son origine nous confronte au décentrement actif qui la constitue. L'intégrité de la démarche de Louis-René des Forêts dans ce poème est qu'il ne se dérobe pas au mouvement d'excès qui le saisit : excès du récit et de ses acteurs, excès qui passe le positionnement de tout sujet à l'intérieur de la scène. Poésie d'un silence impossible et pourtant nécessaire.

1. *Les Mègères de la Mer* a d'abord paru à la Revue du Mercure de France en juin 1965. J'utilise comme référence la publication séparée du texte au Mercure de France en 1967 (Paris).

2. L. Jenny, *La Terreur et les Signes : Poétiques de rupture*, Gallimard, Les Essais, Paris 1982.

3. *Ibid.* Toutes les citations sont extraites des pages 69 et 70.

4. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, NRF, Paris 1980.

5. H. Michaux, *La nuit remue*, Gallimard, Paris 1935, «Ma Vie», page 92.

6. J. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, François Maspéro, coll. «Action poétique», Paris 1978.

7. Je pense ici à cette remarque de Roubaud sur «l'effet de nostalgie» de l'alexandrin et de la prosodie classique dans la poésie contemporaine, sorte de paradis perdu, retrouvé pour mieux disparaître (voir *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, page 106).

8. Je renvoie au livre de Serge Leclaire, *On tue un enfant*, Point/Seuil, 1980, ainsi qu'au très beau commentaire que lui consacre M. Blanchot dans *L'Écriture du désastre* (*op. cit.*, pages 114 à 117).

9. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. fr. par I. Meyerson, révisée par D. Berger, PUF, Paris, 1967.

10. J. Lacan, *Séminaire XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973. Cf. pp. 35-36 et 56 à 59.

11. *Ibid.*, page 58.



jaquette

Marcel Duchamp
Jaquette
(1955)