

Une approche matérialiste de la poésie est-elle possible?

MATÉRIALISME SÉMANTIQUE

Pour commencer avec un gros plan sur le détail, avant de reculer et d'élargir notre perspective, il existe un matérialisme qu'on pourrait appeler « sémantique », c'est à dire un matérialisme du signifiant, du mot individuel.

Un mot est, d'abord, un chose matérielle : trace écrite ou bruit énoncé, le mot peut être perçu par nos sens (critère d'un matérialisme au degré zéro, si on veut).

Ceci est tellement évident que ça frôle le réductionnisme.

Mais cette matérialité brute a néanmoins servi de tremplin à certains penseurs de la poésie : ainsi, par exemple, Ezra Pound voyait dans le logogramme chinois une voie ô combien précieuse pour ramener le sens à l'immédiateté matérielle du caractère¹, tandis que pour Mallarmé la matérialité du signe est à la fois la particularité et la contrainte (le fléau ?) de la littérature par rapport à d'autres media artistiques². Ce que nous pouvons faire, aujourd'hui, de ces tentatives de rematérialiser le mot en poésie, n'est pas immédiatement apparent³, mais cela nous permettra, au moins, de garder à portée de main la prémisse que la relation entre signifiant et signifié est « immotivée » : peut-être pouvons nous, au contraire, prendre le mot « au pied de la lettre » pour trouver du sens dans ses traces et dans ses sons.

Pour dire tout cela autrement, si les signifiants sont matériels, alors le sens repose sur une fondation matérielle : le mot serait une *extension* de la vie matérielle (plutôt que sa *description*); le mot *participerait* à la vie matérielle. La vie du mot c'est son sens qui évolue avec ses usages (pratiques). Dans cette idée, le sens n'est plus derrière le mot – ni au-delà, ni à l'intérieur – comme une âme habiterait et ensuite quitterait un corps. Le

¹ Voir le travail de Pound sur Ernest Fenellosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Il faut souligner que les conclusions de Pound / Fenellosa sont en grande partie erronées dans la mesure où elles sont dépendantes d'une idéalisation de l'écriture chinoise.

² « L'Action restreinte », *Divagations*.

³ Voir néanmoins une tentative récente de repenser, entre autre, « une page est une image » de Valéry : Carlos Spoerhase, « Beyond the Book », *New Left Review*, 103, janvier-février 2017, p. 87-100.

sens et le signe ne divergent plus selon une opposition du spirituel au matériel⁴. Cette réflexion peut s'intégrer à une pensée plus vaste sur le lien entre conscience et vie matérielle, comme le fait justement le jeune Marx dans *L'Idéologie allemande*, où il décrit le langage comme la forme pratique de la conscience.

Dans ce poème tardif de Samuel Beckett nous allons tenter d'isoler un mot pour l'analyser dans sa matérialité :

sleep till death
healeth
come ease
this life disease

[sommeil : en attendant que la mort guérisse cette maladie qu'est la vie, viens la soulager]

Prenons le mot, EASE : par sa rime sur le son /i/, *ease* se retrouve dans un mot à chaque vers : sleep, healeth, disease. La rime, ici, n'est pas une simple dextérité lyrique. Ce poème tellement court est quand-même long pour le peu de sons qu'il mobilise : cette concentration phonétique met en acte la cohérence du syllogisme proposé par le poème (la vie est une maladie ; la mort nous en guérit ; le sommeil pallie donc cette maladie... ou bien « come, sleep, ease this disease [which is] life, till death heals [this disease] »). Par la rime (entre autres), le poème s'offre à nous comme cohérent, complet, clos (le premier mot rimant avec le dernier, chaque vers rimant avec le précédent et le suivant, la rime interne au *mot* construisant un ensemble sonore interne au *poème*). Ce qu'il faut souligner par dessus tout c'est la douceur et l'élégance acoustique de ce procédé. Du même coup, ces vers deviennent le palliatif qu'ils évoquent : ils sont apaisants comme le sommeil invoqué, et on s'imagine bien les réciter comme prière ou mantra avant le sommeil :

sleep till death
healeth
come ease
this life disease

⁴ Voir Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*.

Les rondeurs phonétiques de ce poème-palliatif l'inscrivent dans une tradition lyrique anglaise d'équanimité et de retour sur soi face au sommeil, voire à la mort. Dans cette tradition, nous rencontrons le « Sonnet to Sleep » de Keats :

O soft embalmer of the still midnight,
 Shutting with careful fingers and benign
 Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light,
 Enshaded in forgetfulness divine :
 O soothest Sleep! if it so please thee, close,
 In midst of this thine hymn, my willing eyes,
 Or wait the Amen ere thy poppy throws
 Around my bed its lulling charities.
 Then save me or the passed day will shine
 Upon my pillow, breeding many woes :
 Save me from curious conscience, that still hoards
 Its strength for darkness, burrowing like the mole;
 Turn the key deftly in the oiled wards,
 And seal the hushed casket of my soul.

[Ô doux embaumeur du minuit tranquille, qui ferme avec des doigts attentifs et bénins nos yeux contents de trouver les ténèbres, protégés de la lumière dans une charmille, à l'ombre d'un oubli divin : Sommeil ô combien apaisant, si cela te plaît ferme mes yeux consentants pendant ceci, ton hymne ; ou bien attend la fin pour que ton coquelicot ne jette autour de mon lit ses bienfaisances soporifiques. Alors sauve-moi, ou la journée terminée illuminera mon oreiller, donnant naissance à de nombreuses tristesses ; sauve-moi de la conscience curieuse, qui réserve sa force pour l'obscurité, creusant comme la taupe ; tourne ta clef adroitement dans la serrure bien huilée, et scelle le coffret silencieux de mon âme.]

Il n'échappera pas à notre attention que la rime en /i/ se trouve dans ce poème, dans *charities*, *key*, mais surtout dans *gloom-pleas'd* et *please thee* : « pleasing ease » : cette rime douce plaît et incarne l'effort de ce poème de se réconcilier à la perte de conscience.

Le poème suivant de Wordsworth partage encore un autre mot en /i/ du poème de Keats, *seal* – « seal the hushed casket of my soul » – et en fait son mot clé :

A slumber did my spirit seal;
 I had no human fears :
 She seemed a thing that could not feel
 The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
 She neither hears nor sees,

Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees!

[Un sommeil scella mon âme ; je n'avais aucune crainte humaine : elle semblait être un chose intouchée par les années terrestres. Maintenant elle est sans mouvement, sans force ; elle n'entend ni ne voit, roulée en cercle dans la trajectoire diurne de la terre, avec des rochers, des pierres, et des arbres !]

Selon une certaine lecture de ce poème, ces vers parlent d'une morte : le langage du sommeil se retrouve ici dans un esprit d'épithaphe, à la fois comme la clôture de soi qu'est le recueillement devant la mort, et comme l'autonomie de l'âme maintenant « rolled round », en rotation infinie sur elle-même. Le son /i/ donne à entendre un réseau sensuel de *she, feel, sees* : voici ce qui est scellé, nous dit la rime.

On pourrait même aller jusqu'à identifier un deuxième réseau matérialiste, non pas acoustique, cette fois, mais hiéroglyphique dans la récurrence des lettre E et A dans *ease, seal, etc.*, mais aussi dans des mots qui ne riment pas avec ceux-ci, tel que *death* (dans Beckett), *fears... earthly years... hears* dans Wordsworth. Des réseaux phonético-visuels s'entrelacent autour de la négation (no fear, not feel, neither hears) : une posture de renonciation se tisse le long d'une tradition lyrique au niveau des propriétés matérielles du mot.

Il est évident que cette approche du matérialisme sémantique ressemble fort au « *practical criticism* », l'école qui caractérise les débuts de l'étude académique de la littérature anglaise. Dans son titre même de « *practical criticism* » nous voyons une tentative de se revendiquer du concret et du matériel. Cette revendication est un défi héroïque lancé au style aristocratique d'érudition littéraire du XIX^e siècle, mélange de bon goût de *gentleman* et d'obscurantisme académique dérivé de l'étude des lettres classiques⁵.

Dans le poème de Beckett, l'approche *practical criticism* aurait sans doute aussi relevé les connotations de « ease » (langueur, assoupissement, etc.), son registre (légèrement archaïque ?), les associations para-médicales (en faisant référence, peut-être, au dernier vers de *Troilus and Cressida* de Shakespeare : « Till then I'll sweat and seek about for

⁵ Voir Terry Eagleton, « Criticism and Politics The Work of Raymond Williams », *New Left Review*, 1976, p. 5-8.

eases »). En nous ouvrant toute cette panoplie de sens, le *practical criticism* pense avoir remplacé l'idéologie aristocratique dominante par une analyse scientifique fondée sur l'expérience pratique.

Mais c'est justement en cela que *la critique pratique* bascule dans un « empirisme sensuel naïf⁶ » : *l'expérience* du mot, son « feeling », n'est nullement la fondation d'une méthode scientifique pour laquelle elle se prend, d'autant plus que cette expérience est non pas ouverte à tout le monde, bien sûr, mais sous l'égide d'une élite culturelle petit-bourgeoise auto-proclamée. C'est justement dans cette méprise d'une expérience subjective pour un matérialisme scientifique que le *practical criticism* se condamne à être aussi idéologique que la méthode dont il a tenté de s'affranchir.

Au-delà du *practical criticism*, nous voyons bien le risque que court le matérialisme sémantique : son matérialisme dépend de l'isolement du mot, du signe, du signifiant afin de le traiter comme phénomène matériel, mais c'est justement cette manœuvre d'extraction ou d'isolement (isolement de son sens, son contexte, son histoire, ses usages, etc.), qui risque de le faire basculer dans un idéalisme qui le survalorise. La tentative de traiter le mot comme n'importe quel objet matériel lui donne du même coup un statut spécial – selon une fétichisation du mot le mot devient matière signifiante, communicante, vivante, symbolique, etc.

Que ce soit sous le signe du *practical criticism* ou d'une autre école, isoler le mot au nom de sa matérialité – comme on cueillerait une fleur pour la disséquer – revient aussi à idéaliser ce mot et à le couper de critères proprement matériels ou scientifiques pour l'analyse.

Ces apories se voient immédiatement dans l'analyse que nous avons faite de « ease » dans le poème de Beckett.

Pourquoi avoir choisi ce mot, « ease » ? Faut-il faire le travail qu'on a fait avec « ease » avec *tous* les mots ? Sinon, comment choisir les mots qui sont dignes d'une analyse matérielle ?

⁶ Eagleton, « Criticism and Politics », p. 6.

Comment choisir quels aspects matériels du mot commenter ? La rime en /i/, mais pas le phonème /z/ ? Les lettres EA, mais pas SE ?

Ces choix ont été faits selon une évaluation *préalable* de leur signification : le sens que nous avons prétendu *tirer* de l'analyse de la rime en fait le précédait pour indiquer cette voie d'analyse comme valable – sans cette supercherie comment éviter de se perdre dans des analyses sans issue, sur la forme de la lettre S, ou le son /z/ ?

Pourquoi la comparaison de ce poème de Beckett avec ceux-là, plutôt que d'autres, de Keats ou de Wordsworth ? Pourquoi, sinon parce que cette comparaison correspondait à un jugement qui pré-datait – ou dépassait – l'analyse dont elle était censée découler ? Nous avons commis une *petitio principii*.

MATÉRIALISME SOMATIQUE

Laissons pour l'instant cette première approche de côté, en gardant ces interrogations encore sans réponses à l'esprit.

Un point focal évident pour le matérialisme est bien sûr le corps.

À la différence (peut-être) de la prose, la poésie est une forme qu'il faut énoncer ou entendre, une forme avec une oralité irréductible. La rime, par exemple, n'existe que dans la bouche ou dans l'oreille : elle est *représentée* par la page, mais elle n'y réside pas, comme une sonate peut être *représentée* par une partition. Dans cette mesure, la poésie doit passer obligatoirement par le corps, par la voix qui la lit et l'oreille qui la reçoit. Pas besoin de revenir sur l'alliance bien connue entre la *lyre* et la poésie *lyrique* dans l'Antiquité : l'oralité de la forme, on le sait, est inscrite dans son origine même.

Pour le matérialisme, ceci n'est pas qu'un détail.

Plutôt que de faire du corps ce qui exprime l'esprit – on sourit pour exprimer qu'on est heureux, on fronce les sourcils pour exprimer qu'on est triste – le matérialisme propose que l'émotion / la pensée peuvent *résulter* du corporel, qu'il y ait un va et vient entre

les deux, ou qu'il y ait identité entre les deux moments toute séparation étant purement idéologique.

Un détour par la psychologie illustre bien ces propos.

Il y a plus de cent ans déjà, William James – frère aîné de Henry, et d'une influence importante sur les milieux littéraires – avançait sa théorie de l'émotion (nommée par la suite la théorie James-Lange, en référence à Carl Lange), selon laquelle la sensation n'est pas la *manifestation* de l'émotion. La réaction physiologique que l'on ressent (peur, excitation, etc.) *est* l'émotion : il n'y a pas de « *mind stuff* » (dans l'expression de James) exprimé par le corps, mais ce qu'on nomme « peur » *est* l'interprétation que notre esprit fait d'une réaction corporelle.

Comme la pensée matérialiste sémantique qui refuse un sens spirituel tapi derrière le signifiant matériel, ce matérialisme corporel refuse une séparation entre un « *mind stuff* » quelconque et sa manifestation corporelle.

Par ce qu'on appelle la « cohérence associative » dans la psychologie contemporaine, une expression faciale donnée provoque des sentiments et des pensées compatibles avec cette expression. Des expériences de *reciprocal priming* illustrent la primauté du corps sur la pensée. La science cognitive a confirmé les hypothèses des psychologues : comme le résume Daniel Kahneman « cognition is embodied; you think with your body, not only with your brain⁷. »

Que pouvons-nous en conclure pour la poésie ?

1. L'oralité n'est pas l'expression ni la manifestation du poème, mais la crée. « Poème » est le nom que nous donnons à ces sons énoncés et entendus.

⁷ *Thinking, Fast and Slow* (London Penguin, 2012), p. 51.

Voir aussi Paula M. Niedenthal, « Embodying Emotion », *Science*, 316 (2007) 1002-05; et Fritz Strack, Leonard L. Martin, Sabine Stepper, « Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile A Nonobstrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis », *Journal of Personality and Social Psychology*, 54 (1988), 768-77.

2. Le fait de faire passer le poème par le corps, change notre réaction au poème, transforme notre façon de l’appréhender, tout comme une expression faciale pré-suggère un sentiment.

Le poème de Beckett serait donc un palliatif dans un sens littéral : le simple fait d’énoncer ces voyelles rondes qui se font écho les unes aux autres *serait* l’équanimité que le poème cherche. À voix haute, le poème dit autre chose, *est* autre chose, que quand il serait simplement lu.

Mais cette re-situation du poème dans le corps est aussi problématique que nécessaire.

D’abord parce que toute tentative d’appliquer l’expérience scientifique / psychologique à la poésie risquerait d’être stupidement réductrice. La littérature n’est pas un laboratoire. On s’imagine mal une expérience qui essaierait d’établir que le phonème /i :/ de « ease » est effectivement plus apaisant qu’un autre phonème.

Autrement dit, ayant constaté la corporalité radicale de la poésie, qu’en faire dans une analyse ? (La question est sincère.)

Comme exemple de tentative de reconnaître la matérialité du poème, on pourrait citer la mode actuelle dans certains cercles académiques (notamment à Cambridge, mais plus généralement dans le champs des « *lyric studies* ») de parler de la « voix » / « *voice* ». La « voix » de l’auteur, mais aussi la « voix » du texte, et, de là la « voix » d’autres textes dans le texte – la « voix » de Keats dans le poème de Beckett, par exemple – les « voix » fantomatiques d’une constellation de traditions lyriques qui hantent la poésie de Beckett (voilà un sujet de thèse bien de son heure).

Il y a ainsi glissement d’un souci de réintégrer la matérialité et le concret dans la lecture d’un poème à un discours tellement *éthéré* qu’il est presque indépendant du poème, propre à être servi à toutes les sauces pour relancer les séminaires au point mort. De nouveau, on assiste au glissement du matériel à l’abstrait, son contraire.

MATÉRIALISME HISTORIQUE

Les formes de matérialisme que nous avons considérées jusqu'ici sont internes au poème. Qu'en est-il d'un matérialisme qui pense le poème par rapport au monde matériel dont il est le produit ?

Nous avons proposé le poème de Beckett comme réconfortant (*pleasing... easeful* : qui nous met à notre aise). Or il faut bien insister que ce confort se fait par le sommeil (voire par la mort), autrement dit par *la retraite du monde*. Il n'y a pas d'autre remède contre les maux de la vie, de la conscience, du monde, que le repli sur soi, que le demi-tour vers son for intérieur, aux dépens de l'extérieur.

sleep till death
healeth
come ease
this life disease

Nous déduisons cela autant de ce que le poème dit, que de *comment* il le dit : la brièveté du poème, sa syntaxe emboîtée, ses rimes doublement internes, le choix étroit de sons et de syllabes – tout cela fait de ce poème une forme scellée, repliée sur elle-même (poème-hérisson), concentrée sur ses échos intérieurs, et non ses liens avec l'extérieur. La pauvreté de moyens est une façon de se priver : de se priver de la richesse autour de soi ; de se rendre privé, de créer un poème-royaume privé.

Dans cette perspective, il en va de même pour les poèmes de Keats ou de Wordsworth.

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees,
Rolled round in earth's diurnal course
With rocks and stones and trees!

Dans la lecture de ce poème de Hugh Sykes Davies (étudiant en Anglais à Cambridge à l'apothéose du *practical criticism*, ensuite professeur à Cambridge, mais aussi poète surréaliste et militant communiste), « She » n'est pas un personnage mais « my spirit » au féminin. Le poème serait donc d'autant plus refermé sur lui-même, limité à sa propre

orbite (« Rolled round ») et ce repli est imaginé comme un « slumber » : un sommeil tranquille. L'esprit en est donc scellé, bien fermé.

« Seal », le premier verbe du poème de Wordsworth, devient le dernier du sonnet de Keats, « seal the hushed casket of my soul ». Dans le poème de Keats, le sommeil est l'échappatoire de la réalité – les soucis du « passed day » – mais, paradoxalement, l'échappée prend la forme de la clôture : la fermeture des yeux, l'embaumement, encerclement dans la charmille de la noirceur. La rime interne qui ramène « seal » au mot du titre « Sleep » referme le poème sur lui-même.

Ce désir d'échappatoire-clôture, nous conduit à un autre poème de Keats, un poème sciemment réécrit, il me semble, dans « sleep till death » de Beckett : « Ode to a Nightingale ». Dans cette ode nous lisons la confession, « for many a time / I have been half in love with easeful death », « depuis longtemps / je suis à moitié amoureux de la mort reconfortante ». Le sentiment, exprimé « Darkling », dans la noirceur, d'élan langoureux vers la mort, ultime souhait, correspond à celui du poème de Beckett ; mais ce qu'il faut surtout relever c'est la coprésence de « easeful » et de « death » : Beckett reprend l'acoustique et la lexique keatsienne pour décrire l'aspiration à la perte de conscience.

Une posture – une relation au monde – est donc partagée par les poèmes de Beckett *et* de ces Romantiques anglais.

Pour Keats ou Wordsworth, cette posture s'explique par leur relation d'écrivain au mode de production. En accéléré : le Romantique est un être qui refuse son ordre économique contemporain, c'est à dire l'avènement du mode de production capitaliste. Plus encore, il le fait par référence à un monde précapitaliste, ce qui nous permet de définir le romantisme (avec Michael Löwy et Robert Sayre) comme la résistance au contemporain avec les moyens du passé.

Le Romantique est donc en contradiction radicale, non seulement avec son monde, mais avec lui-même / elle-même : il / elle est le produit d'un nouvel ordre économique, ordre néanmoins refusé, et refusé au nom du passé. Dans ce réseau de contradictions, le repli sur soi est à la fois une réaction – une tentative de s'en sortir – *et* le produit de

contradictions / producteur de nouvelles contradictions. Marx lui-même a décrit ce phénomène en 1857 :

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle, dans la « société bourgeoise », que les différentes formes de l'ensemble social se présentent à l'individu comme un simple moyen de réaliser ses buts particuliers, comme une nécessité extérieure. Mais l'époque qui engendre ce point de vue, celui de l'individu isolé, est précisément celle où les rapports sociaux (revêtant de ce point de vue un caractère général) ont atteint le plus grand développement qu'ils aient connu. L'homme est, au sens le plus littéral, un ζῷον πολιτικόν, non seulement un animal sociable, mais un animal qui ne peut s'isoler que dans la société.⁸

La retraite dans les espaces et états scellés de l'inconscience est une rébellion contre le libéralisme économique imposé, *mais* cette retraite est aussi le dérivé de ce système économique, est *uniquement possible* sous ces conditions matérielles.

Les contradictions entre évasion et clôture, entre sensualité exacerbée et perte de conscience, entre expressivité et repli, sont les mêmes – mais dans un autre langage – que cette contradiction radicale (à la fois refus *et* dépendance) entre production artistique et production capitaliste.

Le retour à Beckett dans cette perspective ne peut se faire qu'à condition de répondre à quelques interrogations préalables.

Premièrement, si Beckett est un Romantique, et si le Romantisme est un phénomène historiquement situé et dérivé d'une situation matérielle, il s'ensuit que Beckett devrait se trouver dans une position matériellement semblable à celle de Keats ou de Wordsworth, mais un siècle et demi après. Est-ce envisageable ?

Dans l'essentiel, oui : si le Romantisme est une réaction au capitalisme, alors on ne devrait pas s'étonner d'en trouver dans la deuxième moitié du XX^e siècle, une époque où le capitalisme se porte mieux que jamais. Il y aura des différences, certes, mais les néo-romantismes de notre époque sont facilement discernables, aussi bien dans *Star Wars* que dans le mouvement écologique. Marx l'avait prédit dans le chapitre sur l'argent dans l'*Introduction à la critique de l'économie politique* :

⁸ « Introduction », Introduction à la critique de l'économie politique.

La vision du monde bourgeoise n'a jamais été autre chose que le contraire de la vision romantique, et donc la vision romantique l'accompagnera comme son contraire justifié jusqu'à sa fin ultime.

Ceci n'est pas nier ni minimiser les différences entre un Romantisme du début du XIXe siècle et celui de Beckett, mais les comprendre dans leur cadre. Le goût d'un plat change quand on le réchauffe le lendemain – parfois pour le meilleur, parfois pour le pire – mais c'est pourtant le même plat.

Mais même en admettant que l'essentiel de la base de production reste inchangée de Keats à Beckett, il faudrait se demander – et voici la deuxième interrogation – pourquoi Beckett vivrait sa posture d'artiste en Romantique. Pour répondre, on pourrait invoquer la place centrale occupée par les poètes romantiques dans sa formation intellectuelle sous la tutelle de Rudmose Brown à Trinity College, sa connaissance intime des poèmes de Keats dont témoignent ses lettres, ou bien la culture qu'il hérite de ses compatriotes Yeats et Wilde, figures importantes du romantisme fin de siècle. Mais, par dessus tout, son écriture met en acte ce qui, du point de vue bibliographique, n'est qu'hypothèse. Pour prendre des exemples pertinents aux poèmes dont il s'agit ici, notons que Beckett était tout aussi capable que Keats de s'échapper vers l'intérieur. Dans ses lettres, l'activité sociale et professionnelle devient la cellule, son enfermement à Ussy-sur-Marne l'échappatoire.

Hope to escape soon from theatre etc. trap and get back to the real excitement⁹

Dix ans plus tard :

I'll escape from this siege situation next week & get down to it seriously¹⁰

La «véritable stimulation» c'est écrire à la campagne ; le siège, ce sont les rendez-vous à Paris. Il y a donc une double inversion, typique de la relation Romantique au négoce : non seulement les rendez-vous professionnels sont congédiés comme irréels (*simulation* et non pas *stimulation*), tandis que la création imaginative est « the real »,

⁹ To Lawrence Harvey, 13 février 1966.

¹⁰ To Tristram Powell, 29 septembre 1976.

mais ce paradoxe est exprimé dans le langage d'un deuxième paradoxe, selon lequel la libération se fait par le retrait à l'intérieur, en opposition à la contrainte du dehors.

Ceci illustre une mentalité – une posture sociale, une structure mentale collective – partagée dans certaines pratiques par des artistes pourtant séparés chronologiquement et géographiquement. Le Romantisme prend forme ici sans aucune « référence » à Keats ou à Wordsworth, mais comme la matérialisation (sans doute inconsciente) d'une vaste et puissante idéologie.

En revenant au poème, « sleep till death », nous pouvons le relire comme mise en œuvre d'une pensée romantique – cela dans l'existence même de l'énoncé, et non pas par son contenu. Car le poème est une « traduction » d'une maxime de Chamfort :

Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toutes les seize heures.
C'est un palliatif ; la mort est le remède.¹¹

Pour certains, Chamfort serait le comble de l'esprit des Lumières, donc à l'opposé du Romantisme. Mais – et même en mettant à part l'opposition Lumières / Romantiques, qui est douteuse (pensez à Rousseau) – Chamfort est plus proche du Romantisme qu'on ne le pense. Il n'y a pas mille lieues à parcourir entre la maxime anti-rationaliste de Chamfort qui suit et « O for a life of sensations rather than of thoughts¹² » de Keats :

L'homme, dans l'état actuel de la société, me paraît plus corrompu par sa raison que par ses passions. Ses passions (j'entends ici celles qui appartiennent à l'homme primitif) ont conservé, dans l'ordre social, le peu de nature qu'on y retrouve encore.¹³

À cela ajoutons que Chamfort était un partisan ardent de la Révolution française – cause célèbre du Romantisme anglais – et qu'il se rallie à la Gironde au début des années 1790 – au même moment, donc, où Wordsworth est à Paris militant lui aussi dans la Gironde¹⁴. Chamfort n'était pas un Romantique, mais la situation qui a forgé ses textes

¹¹ *Maximes et pensées : Anecdotes et caractères*, ed. Louis Ducros (Paris : Larousse, 1928), p. 28.

¹² To Benjamin Bailey, 22 novembre 1817.

¹³ *Maximes et pensées*, p. 14.

¹⁴ Le Girondisme et de Wordsworth et Chamfort est hétérodoxe : ils se rallient à la cause de façon ambiguë. L'activité et la pensée politique de Wordsworth et de Coleridge est peu claire en cette période (dans le cas de Wordsworth en continuité avec la discrétion autour de sa liaison avec Annette Vallon), mais il y a eu sans doute un trajectoire du Jacobinisme à un Girondisme ou

est la même qui a donné naissance au Romantisme anglais, et sa parole est donc particulièrement apte à nourrir une production romantique.

Pour traduire Chamfort, Beckett a recours au langage dont il dispose – celui de Keats – langage qu’il a fui mais qui l’attire cependant (qu’il a fui *parce que* ce langage l’attirait). Un Chamforto-Keatsien est certes une étrange créature, produit d’une rencontre insolite, mais en recréant Chamfort par l’alchimie d’une poétique keatsienne, celui-ci *devient* romantique. Autrement dit, ce n’est pas le style qui « exprime » l’idéologie, mais une conjoncture de forces matérielles qui *produit* un style, le style qui va, à son tour, redéfinir ce qu’on imagine comme le « contenu » idéologique.

Des approches esquissées jusqu’ici, cette dernière est peut-être celle qui permet la compréhension la plus englobante et l’argumentation la plus forte. Ses problèmes ne sont pas moins profonds pour autant.

D’abord il y a le risque de méprendre ce *matérialisme historique de la poésie* pour une attention au « contexte ». Or rien n’est plus pernicieux que l’idée de « contexte ». S’il y a texte et contexte, alors l’œuvre est une île esthétique dans une mer historique, à la fois frôlant les faits matériels de son époque et néanmoins radicalement autre. Le geste qui lierait l’œuvre à son contexte revient à l’en couper, en défendant les préjugés idéologiques selon lesquelles la vie matérielle se résume à quelques faits, garniture autour d’un texte semi-indépendant.

Le contexte est aussi un concept qui repose sur la simultanéité : le contexte de Wordsworth c’est la Révolution française, de Beckett la Guerre froide – pourquoi donc les comparer ? Ceci est à l’opposé d’*historiciser* (bien qu’on ne le reconnaisse pas si souvent) : *historiciser* c’est comprendre la *structure* de la relation entre œuvre d’art et mode de production, entre les conditions matérielles qui produisent l’œuvre d’art, et l’œuvre d’art qui *reproduit* cette matérialité. C’est entre ces structures qu’on peut entrevoir des mises-en-rapport, des motifs voilés par le contexte.

anti-utilitarisme de gauche. Voir E. P. Thompson, *The Romantics England in a Revolutionary Age*, Woodbridge, Suffolk, Merlin Press, 1997, et Claude Arnaud, *Chamfort*, Paris, Lafont, 1988, p. 249 ff.

Terminons maintenant avec une approche matérialiste qui offre peut-être le plus de débouchés, et qui se défend bien contre les critiques qu'on a pu formuler vis-à-vis des autres approches. C'est aussi un matérialisme poétique tout à fait provisoire et encore au stade d'esquisse.

Quand on entend évoquer le contenu (ou pire : le « message » !) d'un poème, on a appris à répondre que la forme est, elle aussi, productrice de sens. Contre une distinction erronée du contenu et de la forme, on réplique en proposant une interdépendance. La réplique est convaincante, mais elle reste ancrée, néanmoins, dans une vision du poème comme urne, avec un extérieur, éventuellement décoré de façon expressive, et un contenu, que la coque de l'urne sert à la fois de conserver et de rendre accessible.

Allons plus loin : ne pourrait-on pas voir, non pas une *interdépendance*, mais une *identité* entre forme et contenu, c'est-à-dire entre matière et message ?

Dans cette lecture de la poésie, le *sens* et la *substance* serait une même chose. En regardant un danseur, on ne peut pas différencier entre ce qui est exprimé et le corps qui exprime, même si c'était pour proposer une relation interdépendance entre ces deux concepts. Le corps du danseur *c'est* ce qui exprime, et *c'est* ce qui est exprimé.

Selon le matérialisme marxiste, une société prend sens selon son moyen de production (et la relation de classes qui en découle). Si on veut une approche matérialiste de la poésie on peut se demander « Quel est le mode de production de la société dans laquelle ce poème a été écrit et comment cela forme-t-il le poème ? » Mais on pourrait aussi traduire cette façon de penser au sein du poème lui-même en se demandant : « Comment ce poème se produit-il ? » Selon cette pensée, qui ne s'appuie pas avant tout sur des considérations sociologiques, *le sens d'un poème c'est son moyen production.*

Le poème n'est plus alors un objet (une urne décorée, par exemple), mais un processus, une pratique¹⁵.

Nous relirons donc le poème de Beckett comme la *praxis* qui fournit le palliatif que le poème lui-même réclame. Ce qui ne veut pas dire que le texte atteint une auto-suffisance parfaite : au contraire, le poème entre dans une dynamique de production de sens pluriels, qui, à leur tour, relancent la production. L'énoncé qui pallie intensifie le besoin simultanément.

Nous voilà donc de retour à Chamfort, et une autre de ses maximes, cette fois :

La pensée console de tout et remédie à tout. Si quelque-fois elle vous fait du mal, demandez-lui le remède du mal qu'elle vous a fait, et elle vous le donnera.
(p. 18)

Le poème n'est pas un objet, mais un corps productif engagé dans un processus dialectique qui fournit les moyens de répondre aux questions que le poème se pose, et en cela annule et reformule la question, pour poser de nouvelles questions et réclamer de nouvelles réponses.

¹⁵ Voir Raymond Williams, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory », *NLR*, I.82 (novembre-décembre 1973).