

Pierre Rottenberg : texte-scénique
par Anne Malaprade
décembre 2008
(publié dans *Poezibao*)

Pierre Rottenberg n'a pas de tombe. Dans l'imaginaire collectif de la communauté poétique, son fantôme erre, ses textes passent et s'épuisent, son nom apparaît et s'abîme dans l'instant même de sa profération. Quand il est évoqué, c'est dans le compagnonnage des écrivains dits telqueliens : associée aux noms de Jacqueline Risset, Marcelin Pleynet, Denis Roche, sa trace laisse une empreinte si fragile que les photos elles-mêmes, reproduites ici et là, n'ont pu capter la lumière de son visage, aimanté de l'intérieur¹. D'autres fois, il est associé au nom d'Anne-Marie Albiach, sa compagne durant les années soixante-dix. Dans quelques-uns de ses textes, la silhouette de cette dernière fait de brèves apparitions : muse et consœur, poète et inspiratrice, double féminin, son écriture exclusivement poétique peut être à l'origine de méditations en miroir. Ainsi « Le Sacrifice léger, avec un fragment d'Anne-Marie Albiach » et « Vers l'anamnèse » adoptent transitoirement un dispositif autobiographique qui renvoie l'image, trouble et troublée, d'une femme aimée comme un peintre nabis aurait pu la concevoir, aux côtés d'objets signifiants, dans des matières aussi visibles que tactiles (miroir, table d'hôtel, vêtement rayonnant, chair transparente) : « Couleur : bleu et blanc du paquet de cigarette, vert de la tablette et de l'ovale de la glace, couleur végétale de la fleur : dans la glace, inversée, se tient l'écriture au crayon feutre rouge. Seconde description d'A.M. : plans successifs des couleurs. Blanc de ma chemise, elle en arrière — plan à demi masquée, noire de chevelure et dans une robe plus que rouge à points blancs [...] »². Pierre Rottenberg choisit également, dans le chapitre « Un An plus tard » paru dans le recueil collectif *Travail de poésie*, de relire, huit ans après sa parution au Mercure de France, le livre *État d'Anne-Marie*

1. Une exception, toutefois : Pierre Rottenberg apparaît sur la première de couverture de *Histoire de Tel Quel* de Philippe Forest, aux côtés de Sollers et Pleynet, entre autres.

2. « Le Sacrifice léger, avec un fragment d'Anne-Marie Albiach », in *Je suis un homme et j'écris*, p. 27-28.

Albiach, à la lumière de concepts philosophiques et historiques qu'il emprunte à Héraclite, Hegel, Nietzsche, mais aussi aux poètes et musiciens Mallarmé et Tom Jones. 'Anti-hiérarchique', 'chute noire', 'a priori', 'cogito', 'Réforme' : autant de notions qui articulent des énoncés aussi simplement complexes que « elle l'aime » ou son renversement masculin : « Croisement ; de nos deux pères 'et c'est ce qui donna cette juxtaposition solaire de couleurs'. 'Elle l'aime', cela a signification d'un acte vif au sens de Mallarmé. Sa partition onirique anti-hiérarchique 'privée de médiation' la fait produire un *État a priori* dans cet état ; elle parle, se formule, très attentivement, très longuement, elle glisse de l'intérieur de sa fourrure pour produire ces larmes, bientôt, en tableau : un soir, elle le troubla si fort que (La Gravida) — 'chute noire' — lui devint un tel intérieur »³. L'histoire secrète de ce couple a une incidence sans doute déterminante dans le devenir d'une écriture qui, ce jour, seule nous retient. Écriture rare, si peu déployée (deux livres, des articles ou textes épars dans *Tel Quel*, *Actuels*, *Digraphe*, *Les Cahiers du cinéma*, *Contre toute attente*, *Première Livraison*, *Ubacs*, *Banana Split*, *In-Folio*, *Revue de l'université de Bruxelles*, *Bulletin Orange Export Ltd*, deux plaquettes qui reprennent des articles antérieurs) et pourtant d'une intensité qui confine à la douleur : « Affronter — affrontement, le problème est celui de la douleur incessante, multiple qui retrouve son fond à la surface »⁴. Douleur d'écrire et de lire, passion d'une écriture qui souffre d'exiger d'elle-même ce qu'elle ne peut (plus) (s') offrir : le livre, objet d'un renoncement et d'un déplacement dont la violence décisive est sacrificielle. À défaut, donc, l'œuvre désœuvrée se fantasmait en scène primitive et primordiale, déployée par flashes successifs et contemporains : chaque page est éblouissement, chaque ligne révélation, chaque parenthèse le nouveau plan d'un Réel en prise avec son Autre, ange-démon dont on ne sait jamais s'il s'acclimate à la nuit ou au jour. Son espace-temps semble en effet conjoindre l'aurore à l'aube.

Texte expeusé, sens rythmique

Les textes de Rottenberg font corps, exposant le sens comme le sacrifice d'une chair qui, tout en restant dans l'ombre, tisse des signes compacts et réservés, alignés en lignes traçant des barbelés auxquels la main, comme l'œil, s'écorche. Le texte s'impose comme un tissu continu, une écharpe couverte de mots dans lesquels on plonge et s'engouffre, le mental aussitôt scarifié par la traversée d'une zone frontière inaltérable et pourtant in(dé)finie. La surface textuelle se déploie en trois dimensions : lire, c'est entrer dans une profondeur, un espace animé par des échos, des redites et des reprises qui laissent place à un rare vide. Cette condensation extrême conduit jusque dans un au-delà sémantique qui n'a rien d'idéal. De l'autre

3. Pierre Rottenberg, « Un An plus tard », in *Travail de poésie*, revue de l'université de Bruxelles 1979/1-2, p. 54.

4. *Le Manuscrit de 67*, p. 84.

côté, la matière continue son travail de (dé)figuration : les spectres et les ombres pèsent de tout leur poids sur la chaîne des mots. La syntaxe de Rottenberg aime la complexité parce qu'elle articule en champs et contre-champs un réel qui est lui-même entendu comme anthologie. Ce dernier terme revient fréquemment sous la plume de l'écrivain, et il est toujours le fait du monde, jamais, comme on pourrait le présager, celui de l'homme ou du livre : « Son livre manquera profondément du rapport anthologique que le monde est à même d'entretenir »⁵, « En somme, si son livre, à aucun degré, ne peut être anthologique, sa parole dans le monde l'est entièrement »⁶. Son réel est recueil d'une totalité qui n'existe pas, somme devinée que le sujet continue de fantasmer malgré tous les avertissements que l'expérience lui a imposés. C'est donc au texte d'exposer et de déjouer les pliures du monde : il dépose en effet sous nos yeux aveuglés quelque chose du chaos hallucinatoire qui gît en chacun et foment le réel dans son assise

inatteignable.

Le sens, alors, est à entendre comme un horizon, un partage entre l'ici et l'ailleurs, le jour et la nuit, la veille et le sommeil. Il est le produit d'une dialectique qu'aucune synthèse ne vient clore. Son mouvement s'apparente à un siphon qui aspirerait les signifiés dans une juxte signifiante : les propositions se chevauchent, juxtaposent des énoncés qui dessinent les lignes majeures d'un paysage sensible et d'une rêverie tourmentée. Chaque paragraphe, en effet, est conçu comme un plan d'ensemble que les phrases, les unes après et dans les autres, découpent en autant de plans plus ou moins rapprochés. Certaines parenthèses proposent ainsi des zooms avant et arrière qui font l'appoint ou, au contraire, cadrent le flou, l'encerclent, le mettent à distance : des variations sur un mode mineur ou majeur de ce que l'énoncé premier a dessiné ou tout juste suggéré. Le sens n'existe pas, ou plus : ne subsiste que le désir de fixer la scène de son fantasme, que les motifs, par exemple, des « aiguilles de pin », des « brindilles », des « marrons »⁷ ou, ailleurs, de la « pluie », de la « boue » et des « écorces », d'une « branche » et des « feuilles », des « cendres » et de la « mer »⁸, évoquent sans jamais le ceindre. D'où ce sentiment permanent, durant la lecture, d'un vacillement maîtrisé, d'un effondrement retenu, les appuis et repères discursifs du texte (conjonctions de coordination, de subordination, connecteurs logiques et argumentatifs) clignotant à vide. Grâce à cette architecture savante le tissu textuel ne craque pas, malgré les tentatives effrontées de le soumettre au feu d'une mémoire passionnée, ce que Rottenberg appelle, lui, « l'anamnèse »⁹ : une évocation volontaire du passé qui rétablit par l'invention et la fiction ces souvenirs qui ne passent pas, s'accrochant au présent et oblitérant l'avenir, assiégeant le désir en

5. « Dialogue, fatigue et désœuvrement », in *Je suis un homme et j'écris...*, p. 2.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 12.

8. « Ces pages que vous trouverez quand vous serez de retour », in *ibid.*, p. 14 et sq.

9. « L'Anamnèse », in *ibid.*, p. 31.

répétitions

anxieuses.

Tissu, texte, peau : ces trois ordres de réalité mettent en œuvre une tactilité et une matérialité sans lesquelles l'écriture ne peut se concevoir. Ainsi la dernière page du *Manuscrit de 67* s'achève-t-elle sur une notation qui réalise une équation fantasmée tout au long des fragments qui précèdent : « Pour faire un parchemin de sa peau écorchée il n'est jamais trop tôt. Quelle étrange passion. Mais la raison propose encore l'émotion comme quelque reste anatomique »¹⁰. Le sens se dépose, alors, sur le texte-peau comme une ponctuation rythmique qui se calque sur le couple rythmé inspiration/expiration. Sens dont le lecteur saisit le souffle (dont le souffle saisit le lecteur ?) — et non la lettre.

Paradoxe de l'acteur, fiction d'homme

Rottenberg emploie rarement le pronom de première personne « je ». Ce dernier, sans doute, maintient l'illusion d'une transparence de soi à soi-même que l'écrivain ne peut admettre. *Le Manuscrit de 67* lui préfère, dans ses premières pages, un « nous » qui semble désigner les nombreuses schizes d'un sujet en proie aux dédoublements et soumis à des disjonctions souvent effrayantes : « Nous cherchons, nous cherchons et nous définissons notre recherche dans l'acte de ce qui *glisse de l'autre côté des feuilles* (un silence d'un côté, un silence de l'autre et le silence est pour l'un et l'autre silences la matière vivante où se modèle l'acte, tel est l'acte, acte sans nature, sans rien qui l'attache à une naturalité) nous cherchons et puis nous cherchons et nous rangeons une structure nerveuse dans les préliminaires de l'acte révolutionnaire [...] »¹¹. Plutôt que de recourir à la fiction d'un personnage, ou à l'anonymat de l'indéfini, Rottenberg utilise la figure de l'acteur. Ce dernier est une doublure active, un protagoniste déterminé dont l'ambition est d'agir et de vivre tout en éprouvant, au sein de son être artiste, toutes les modalités du réel théâtralisé. Diderot avait pointé le *Paradoxe sur le comédien* ; Rottenberg expérimente l'étrangeté de l'acteur, dont le masque autorise une distanciation le rendant apte à s'aventurer de l'autre côté du miroir. Ainsi l'acteur fronde-t-il les certitudes et l'appréhension intégralement rationnelle de l'univers. Il est celui grâce à qui la nuit s'épanche dans le jour, le vrai dans le faux, celui par lequel la nature se réconcilie avec la culture. L'acteur-emblème permet à Rottenberg de mettre et de revoir à distance celui qu'il croit être, celui que les autres pensent connaître. Jouant dans une pièce tragique, il est confronté à un dilemme qui participe à la fois de l'horreur et de la jouissance : le sentiment aigu d'une existence souffrant la contradiction qu'aucun absolu ne vient panser. Cette contradiction peut prendre des visages variés : elle recouvre l'abîme entre la pratique et l'action révolutionnaires, entre la lecture et l'écriture, entre l'acte et la théorie, l'amour et l'amitié, le rêve et

10. *Le Manuscrit de 67*, p. 144.

11. *Le Manuscrit de 67*, p. 11.

le cauchemar... L'article intitulé « L'Acte pratique révolutionnaire » propose dès son titre un programme de lecture qui dévie, l'action politique se résorbant en une interrogation sur l'acte d'écriture que l'acteur explore avec une audace dialectique : « [...] ainsi l'acteur s'extrait de sa propre nullité, il partage l'abstraction, il ne partage une telle abstraction que parce que, tout en étant proposition multipliée, proposition *du multiple*, il n'est que le partage encore vécu entre le livre et sa *scientificité*, entre le livre et la *phoné* du livre, entre le livre et son *indice lexical* »¹². Dialectique voyageant de la parole au silence, du geste au signe, de l'intimité à la publicité, du doute à l'expression, du sommeil au rêve : telles sont les contrées que l'acteur traverse et que son être articule dans un corps-à-corps avec le texte.

Dans les dernières pages du *Manuscrit de 67*, la figure de l'acteur occupe une place centrale. Il apparaît comme un passage dialectique, une cheville de pensée et d'action qui permet l'expression des contraires — ici désignés par le couple affirmation/négation. Il vainc le hasard, mot par mot, au cours d'une représentation conçue comme une cérémonie tenant du théâtre et de la conférence. Son jeu, provoquant un déséquilibre temporel, consiste à ... écrire, mais selon une visée performative qui en fait l'équivalent d'un acte, et gestuel, et verbal. L'acteur écrit ; les contraires, tout en s'animant, trouvent à se résoudre sur une scène intime et pourtant extériorisable, l'infiniment grand rejoignant l'infiniment petit : « L'acteur — passant dans une écriture qu'il n'écrit pas mais qui succède, qui déséquilibre le temps sans négation ni affirmation — l'acteur écrit : sur le fond bleu un garde du palais du shôgun, et ce qu'il écrit vaut en tant qu'apostrophe, lutte directe avec l'affirmation et la négation, autrement dit retournées, devant radicalement se vivre à ce moment au contact de cette nuit bleue, glacée, pleine d'étoiles. L'acteur remplit son rôle rapidement, devant donc amener affirmation et négation au contact de l'écriture »¹³.

Entre sommeil et veille : la mémoire, à vif (vies antérieures, vies parallèles)

L'autobiographie est un récit impossible qui se résout à la récollection inhabitable de souvenirs-écrans que la langue s'efforce de dérouler dans un temps et un espace à jamais séparés. Enchaînée à elle-même, la mémoire n'est pas capable d'histoires sensées : cependant elle ressasse indéfiniment quelques séquences que l'écrivain-acteur déconstruit en scènes partielles et partiales. Le sujet paraît enfermé à l'extérieur de sa propre mémoire, qui ne cède qu'imparfaitement, lui offrant quelques scènes minimales circonscrites par sa langue. Dans *Le Manuscrit de 67*, le matériau élémentaire de ces souvenirs iconiques ou verbaux est retranscrit par des italiques, qui soulignent ainsi la teneur particulièrement dense de fragments originels que

12. « L'Acte pratique révolutionnaire », in *Actuels*, hiver 83-84, n°24-25, p. 7.

13. *Le Manuscrit de 67*, p. 141.

ce livre tente de faire parler : « *la robe rouge dans l'herbe tandis que la pluie tombe* »¹⁴, « *stupéfaction rapide et massive* », « *piétinement des chevaux* »¹⁵, « *Je trouve les chevaux sur la montagne blanche* », « *ils marchent rapidement sous la pluie* »¹⁶, « *Qui regarde, plie les traits de ses yeux au mouvement nocturne du vin voit l'exercice de sa langue, voit se déplier et se replier les effets de la tête d'arbat* »¹⁷, « *l'intervalle vital nécessaire à la vie* »¹⁸, « *l'impression générale serait celle d'une catastrophe — retour — événement décisif et funeste — événement dénouant l'action* »¹⁹, « *les traits des bonzes à la tête rasée, tenant d'une main une pierre et de l'autre un bâton orné d'anneaux de métal* »²⁰, « *la mort a lieu dans la chambre — l'interdiction de sortir de la chambre* »²¹. Ces énoncés mystérieux peuvent également apparaître entre guillemets, ou entre crochets : l'essentiel étant de les marquer du sceau d'une étrange exemplarité. Ils fonctionnent comme des amorces narratives ou descriptives, des impératifs catégoriques ou des axiomes, que le sujet cherche à pénétrer ou à encadrer au moyen d'une prose déclinant leurs virtualités éthiques et esthétiques. Le texte se fait ainsi l'écho déplié des choix et des alternatives suggérés par de tels fragments-hiéroglyphes. D'où la multiplicité des connecteurs logiques qui, au cours de la page, analysent et quadrillent ce qui, par essence, échappe à l'appréhension rationnelle. Déductions, inductions, conclusions, raisonnements logiques, parallélismes, hypothèses, concessions : tous les possibles logiques et mathématiques s'efforcent de préserver l'intégralité des fictions contingentes à ces affirmations oraculaires. Le squelette du texte de Rottenberg emprunte alors à la rigueur mathématique : il ne cesse de disposer le souvenir comme une formule que la prose dénouerait en démultipliant ses approches. Chaque phrase, chaque proposition s'entend comme une tentative de clarification qui vise à désamorcer la brutalité frontale de ces maximes provocatrices.

Le Manuscrit de 67 : péri, para, pré-texte ?

Au vingtième siècle, le carnet est devenu un objet central dont les poètes ont intégré certaines pages dans leurs livres. Francis Ponge ou André du Bouchet, pour ne citer qu'eux, n'ont eu de cesse d'évoquer dans leurs écrits cet humble support qui fournit la matière première de leurs poèmes. Dans les textes de Rottenberg également, les allusions à cet outil de travail sont très nombreuses. *Le Manuscrit de 67* s'ouvre d'ailleurs sur la mention de son existence, à l'origine, sans doute, de toute la suite du texte. Associé à la note et à la notation, il apparaît comme un trésor, une sorte de concentré

14. *Le Manuscrit de 67*, p. 12.

15. *Ibid.*, p. 15.

16. *Ibid.*, p. 17.

17. *Ibid.*, p. 21.

18. *Ibid.*, p. 25.

19. *Ibid.*, p. 34.

20. *Ibid.*, p. 38.

21. *Ibid.*, p. 61.

verbal dans lequel trouvent à se résoudre toutes les aspirations contraires : « Dans le carnet (pages gelées et penchées sur l'épaisseur dans laquelle se tient le feu) — ensemble de notes ; elles ne sont rien : elles visent déjà (dès leur inscription) la rature qui les atteindra ; elles s'ajoutent au trait de plume afin de réduire la distance avec le sommet qui les touchera en les imprégnant d'une encre qui, tout au contraire de les porter (de leur donner une sorte de surface numérique — surface de désir et de feu), leur donnera, en somme, la force de sombrer, de disparaître »²². Le carnet est le réceptacle d'une expérimentation alchimique qui détruit les signes au terme d'un suicide verbal. Le livre à venir semble être la dépouille (le manuscrit ?) de ce sacrifice originel qui n'hésite pas à convoquer les éléments les plus antithétiques (gel/feu, porter/somber, disparaître, ensemble/rien) pour magnifier son déroulement. La suite du texte cite des fragments du carnet repris et glosés dans des développements qui, loin d'éclaircir leur charge sémantique, la densifient jusqu'à l'implosion. La compacité de la note ou de la notation se démultiplie au contact d'une écriture qui, dans le présent de son déroulement, affronte toutes les virtualités contenues dans des phrases non verbales qui 'posent' un décor que ce *Manuscrit* peuple d'accessoires mentaux qui échouent à le faire revivre, et ce malgré une rigueur qui frôle le paradoxe : « 'Le palais au crépuscule, entouré de larges fossés, d'un immense parc, le palais forme une cité dans la cité, une cité où l'on ne pénètre pas' — bien entendu la méthode veut que la citation soit faite — et qu'elle le soit pour mémoire — mémoire de ce qui a été oublié — non que cela ait été oublié — mais tenu dans l'exercice d'un oubli aboutissant à la 'lacune mathématique' — laquelle ne permet plus 'l'oubli' »²³. À l'origine du désir d'écrire, une crise dont la violence fait voler en éclats le concept même de livre : de ce dernier ne restent que des lambeaux, de la crise ne subsistent que des notes que la « fureur de l'écrivain » — l'expression ouvre l'article intitulé « Dialogue, fatigue et désœuvrement » — préserve tout en leur réservant un traitement critique. L'écriture est toujours réécriture, et ce même au sein de l'objet intitulé *Manuscrit* : le texte est une copie rédigée à la main, manu scriptus. Il est indissociable d'un corps pris dans la tourmente de ses affects et de ses pulsions : « Ici, il faudrait signaler l'emplacement de la crise, tension des contraires qu'il s'agit de ramener au plus bas. La crise se déploie à l'intérieur d'une anthologie prise pour matériau vivant. Réécrire, qu'est-ce alors sinon établir le jeu d'un dialogue tellement obscur à force de clarté et tellement clair à force d'obscurité »²⁴. La forme qui parviendrait à recueillir des traces de cette catastrophe mentale et physique est à inventer : en attendant, le *Manuscrit*, par sa fidélité à la main et au geste, à un corps donc, assagi le temps de la copie, se propose comme tombeau, au sens

22. *Ibid.*, p. 9.

23. *Ibid.*, p. 37.

24. « Dialogue, fatigue et désœuvrement », *in*, p. 63-64.

mallarméen du terme, d'un texte qui se conçoit comme, lui-même, le préfixe majeur d'un écrit avenir à venir. Écrire au plus près de l'expérience, à proximité temporelle et spatiale d'une expérience déroutant l'expression et le symbolisable, dépiçant le dicible et l'objectivable : telle semble être la gageure de l'écrivain qui ne renonce pas, malgré « l'orage, le sang »²⁵, ces cataclysmes naturels et intimes qui transpercent le sujet et le laissent, exsangue, au bord du livre : de ce côté-ci, celui du manuscrit, de l'article, de l'entretien, fidèles au désenchantement constitutif de la conscience moderne. La prose est envisagée alors comme surface d'abstraction qui capte, sans les rabattre, les rattages et les failles : elle les réanime et en fait le substrat d'une narration peuplée d'un acteur fantôme et d'un décor dévasté, témoins, tous deux, de ce qu'une pensée sans écriture pourrait accoucher de monstres silencieux. Prose incertaine ou prose d'incertitude, elle est *History of violence*, comme le dit si justement le film de Cronenberg : ce discours, qui semble aller en droite ligne, comme le suggère son étymologie, ne doit son unité qu'à celle de la page, qui donne moins à voir qu'à imaginer, moins à lire qu'à deviner les étapes d'une chronologie hasardeuse prise au piège d'un paysage qui révèle la crise tout en la subtilisant.

Jouer en partage le livre, sur un coup de dés

Écrire : jeu de hasard, jeu d'adresse ? Dès *Le Livre partagé*, ouvrage inaugural et cependant terminal publié en 1966, Pierre Rottenberg déconstruit le concept de livre puisqu'il en fait une totalité à partager entre tous (scripteurs, lecteurs, acteurs et fantômes) ainsi qu'un bien divisé, démembré, morcelé : le produit, essentiellement fragmentaire, du hasard d'écrire et de la nécessité de se (re)trouver, la participation de l'intime à l'universel ; l'étoilement écartelé d'une langue vis-à-vis de laquelle le sujet s'incline sans pour autant renoncer à retranscrire ce qui vient défier la conscience. Ce sujet *borderline* est constamment *en* position d'équilibre : il est *une* position d'équilibre en vis-à-vis du hasard et de la loi, de l'aliénation et de la liberté, de la maladie et de son dépassement. L'écriture du texte se joue sur un pari constamment renouvelé, celui de déconstruire l'origine du destin entendue comme un ordre morbide menaçant celui qui se sent, heureusement, traversé par la langue : cette dernière, qui ne doit pas être confondue avec le code, *déporte*, au sens positif du terme, celui qui accepte de se plier à sa logique signifiante. L'écrivain a admis une fois pour toutes qu'il était soumis au langage, et il se laisse, à l'intérieur d'un cadre (titre, projet ou page, article ou livre, lettre ou entretien), envahir par ses élans parfois convulsifs. Admis, également, qu'il pouvait être, momentanément, déserté par le langage, ce courant dans la dérive duquel les accidents risqués peuvent se dissoudre en l'invention d'un désir assez puissant pour bâtir une demeure, une mémoire et un asile : soit dit le texte, et peu

25. *Ibid.*, p. 64.

importe son format. La forme vient à l'attente, le mot s'accroche à et s'approche de l'indicible, le trou se renverse en une effervescence d'images et de sons mêlés. Le texte intitulé « Ces pages que vous trouverez quand vous serez de retour » témoigne que de l'impossible on peut partir, et prendre en charge la somme des signes qu'il charrie. Il relate une expérience limite, de celle que, déjà, certains poètes baroques avaient approchée en manifestant la puissance du songe jusque dans l'état de veille. Ici, le sommeil noie la conscience de l'être tout en aiguisant sa conscience. Il n'est aucunement repos à venir, mais rencontre présentement effrayée avec ce que la mort accepte de laisser percevoir d'elle-même : « Voici comment je conçois que nous mourrions : bientôt la pluie, la boue — mais déjà la pluie, la boue. Comme l'air paraît respirable. Dormir n'est le privilège de personne. Il y a encore quelques instants ma disparition était assurée — tandis que maintenant j'écris — et pour qui vraiment ? Suite émotive, l'émotion venant de plus loin que le sommeil, quand, dans de tels débuts, ç'auraient été les premiers contacts avec les brumes, les chemins »²⁶. Rendant hommage aux victimes des guerres colonialistes, Rottenberg prononce un éloge funèbre qui mêle la vision de sa mort future à toutes celles déjà effectives et dont sa langue se doit de conserver l'image et l'odeur atroces, à tout jamais dignes, qu'aucune bonne conscience chrétienne ne pourra violer ou même récupérer : « Solidarité. La chair contre la chair. Nous repartons d'une situation où la boue de leurs fleuves comme la boue des nôtres nous fait tendre des mains boueuses »²⁷. Même en temps de guerre, les langues des pays ennemis parviennent, elles, à se rencontrer en approchant la mort jusque dans les mots, et, réciproquement, à s'offrir la possibilité partagée d'une autre rencontre que celles qui ne travaillent, comme c'est le cas dans la France de la fin des années soixante, qu'au désastre des civilisations.

« Une lecture d'*Igitur* », paru dans *Tel Quel* n° 37, s'ouvre justement sur une déclaration de foi en la langue écrite : seul l'écrit compte, lui qui permet conjointement « la recherche du contraire de l'incertitude » et la compréhension de l'enjeu du « doute ». L'article, qui analyse *Igitur ou la folie d'Elbehnou* — ce conte pour adultes consentants dont le titre, dans sa deuxième partie, est si souvent refoulé — renvoie, en miroir, une image condensée de l'art poétique de Rottenberg, dont l'écriture poursuit, en prose, la tentative mallarméenne, même si (quand ?) cette dernière a échoué et s'est volatilisée dans les mirages du Néant. Les catégories d'espace et de temps sont, chez les deux écrivains, soumises à des déplacements et des collages qui concentrent de manière fugitive des expériences à la fois régressives et propulsives. Expériences relatées dans des propositions « matérialistes » assemblées en sorte qu'elles fonctionnent comme des

26. « Ces pages que vous trouverez quand vous serez de retour », in *Tel Quel*, n° 33, p. 71.

27. *Ibid.*, p. 76.

systemes clos et suffisants qui peuvent se déplier en ensembles dialectiquement agencés. Et ce vocabulaire n'est pas simplement la manifestation d'un tic épistémologique qui s'expliquerait par le contexte historique au sein duquel Rottenberg propose sa lecture, à savoir les années soixante et soixante-dix, gagnées, en France, par la passion théorique et marxiste. Le texte de Mallarmé, comme celui de Rottenberg, participe de la « construction », du « montage » et de l'« appareil »²⁸ : ils se présentent comme des systèmes intégrant une souplesse signifiante, le futur d'un sens entendu comme horizon d'attente. La phrase contrôle les signes sans pour autant les immobiliser. La syntaxe mallarméenne a connu une crise, et en garde les stigmates : bouleversée, ébranlée, elle n'en demeure pas moins une référence, un point d'appui, le lieu, en quelque sorte, d'une réunion possible du son et des sens, des sons et du sens. De même, la proposition, chez Rottenberg, commande ou, tout ou moins, contrôle une crise, c'est-à-dire une douleur non thématizable, une série d'éprouvés innommables que l'écrit, malgré tout, prend en charge, dans un souci de distanciation libérateur. Et lorsque Rottenberg condamne, dans son article, les lectures bourgeoises et idéalistes qui sont faites de Mallarmé, il rejette en fait certaines interprétations qui écrasent, littéralement, l'œuvre au moyen d'un diagnostic autoritaire ne souffrant pas la nuance, et encore moins la contradiction. Au contraire, seule une « passion textuelle »²⁹ sera à même de faire entendre les échos infinis que recèle un texte aussi étranger à une lisibilité classique : ce constat vaut aussi bien pour Mallarmé que pour Rottenberg, tous deux exigeant, de leur lecteur, un regard critique lui-même prolongé par une écriture douée d'une force propulsive. Aller en avant, (re)bondir sur la phrase, lieu d'une épreuve et d'une provocation toujours à rejouer.

À l'intérieur, le livre, ou : le livre (,) intérieur

Dans un article inédit publié de manière posthume par la revue *La Lettre Horlieu-(x)*, Pierre Rottenberg met en place, dès 1965, une distinction fondamentale entre le livre et l'essai. L'essai est conçu comme une transfiguration du livre, un support tout autant qu'une scène permettant à la pensée de se penser : il est le lieu d'une objectivation possible de ce qui se pense par qui pense. Forme assez mobile pour accueillir une tentative critique qui soit digne de ce nom, humble, il n'en est pas moins garant d'une intransigeance conceptuelle qui entend démasquer l'idéologie capitaliste qui hante la société occidentale contemporaine jusqu'à dévoyer l'entreprise littéraire. L'écrivain demande ainsi à l'essai de faire de la lecture une activité critique, au sens où cette dernière doit s'affranchir d'un certain nombre de présupposés idéologiques qui, dans les années soixante, paralysent la lecture sur le versant du sens, désormais réduite à une activité

28. « Une lecture d'*Igitur* », in *Tel Quel*, n°37, p. 78.

29. *Ibid.*, p. 93.

de décodage astreinte à la traduction d'un message univoque et rassurant. Lire, c'est aussi bien, pour Pierre Rottenberg, déchiffrer un texte comme on prend contact avec une partition musicale (le murmurer, le mettre en bouche, se l'appropriier avec son corps) que le recevoir comme icône, sa dimension plastique s'affichant comme une donnée incontournable. S'il est nécessaire de connaître le code, il faut surtout, dans un deuxième temps, se laisser aller à vivre et respirer dans la proximité haletante d'une langue qui propose un voyage dans la signifiante. Le texte à lire, le texte lu sont des miroirs à traverser, quitte à s'y égarer : l'essai tente, justement, de rendre compte de cette épreuve initiatique qui soumet le sujet à une dérive certes cadrée mais cependant jamais contrôlée. Après le livre, donc, l'essai, « dernière préoccupation de l'écrivain »³⁰ : sans doute faut-il entendre dans cet adjectif « dernière » l'urgence d'une tâche à la fois extrême et plus que jamais contemporaine. Essai, car la pensée est une fiction quadrillée par l'analyse, une expérimentation qui met au défi l'objet appréhendé de se couler dans une langue qui n'en soit pas un avatar mineur. C'est pourquoi l'essai se révèle finalement une tentative d'absolu qui reconnaît, dans le même temps, qu'on ne peut être plus habile que le langage, maître incontesté d'une conscience toute en mots. Dans l'essai la pensée se pe/anse, se blesse et se soigne dans un même élan, et elle s'éprouve dans la friction d'un langage lui-même ouvert à l'incertitude et au possible. Elle fait effraction ; à l'écrivain d'être au plus près de ce que cette rencontre provoque de tumultes conceptuels et de déductions intempestives. Entrer dans les choses, avec la force, de force, en force ; trouver une langue adéquate, juste mesure de ce que ce forçage abîme dans l'exposition de cette aventure. « Rejoindre sa pensée et joindre les éléments de sa pensée n'existe qu'à travers la réalité violente, constamment reportée, du Dialogue »³¹. L'essai est l'effort d'une pensée s'épuisant à épouser la fracture et à fonder, en toute conscience, en toute honnêteté, la schize constitutive de l'être humain dans son rapport à l'autre et au monde. C'est bien entendu ce à quoi aspire par exemple Michel Foucault dans son *Raymond Roussel* auquel Pierre Rottenberg rend hommage dans le même article. Tout au contraire, les pages soi-disant littéraires d'une certaine presse (*Le Figaro*, *Elle*, *Arts*) conçoivent l'écriture comme une activité réparatrice, qui étouffe le signe sous l'obligation du sens. Point de salut hors le signifié, qui thématise l'ensemble de la langue et fait du texte le lieu d'un aveu, d'une révélation oubliant l'écart infranchissable entre le réel et la réalité. Dans ce type de lecture et de réception, la liberté du lecteur est, tout simplement, achetée. Lire consiste à consommer du sens, et donc à en éteindre, progressivement, la puissance subversive qui tient justement à son caractère foncièrement irrésolu : « Incontestablement, le signifié capitaliste

30. « L'Essai, dernière préoccupation de l'écrivain », in *La Lettre Horlieu* (x), n° 6, deuxième trimestre 1997, p. 5.

31. *Ibid.*, p. 5.

retient le mouvement d'une écriture, qui est toujours recherche, dépôt de sens mais aussi récupération perpétuelle de ce sens. Le signifié capitalisme parle toujours *déjà* de ce dont il va parler »³². Évidences, tautologies, clichés, messages, moralités : écriture et lecture sont confinées à des énoncés vides, devenus muets à force de traquer les moindres dérives signifiantes pour mieux se concentrer sur un prétendu réalisme qui n'est que trahison face à la déraison du monde et de celui qui s'y aventure. La chance et le miracle de la prose telle que l'entend Pierre Rottenberg refuse ces compromis asphyxiants et monosémiques. La prose intérieure — comme on parle de « vie intérieure » — quand elle rencontre, à défaut du livre ou après le livre, l'essai, est une fête de l'esprit qui peut enfin donner libre cours à sa passion du réel et à l'expression d'un désir toujours plus impromptu.

La communauté à l'œuvre

Pierre Rottenberg a peu publié, et considéré qu'un texte, qu'il paraisse en livre ou en revue, en plaquette ou en ouvrage collectif, a un impact d'une vivacité telle que son format d'apparition, finalement, a peu d'importance. La publication est un cadre minimal et suffisant, apte à fournir à la pensée cette scène capitale dont elle a besoin pour se distinguer et être perçue par autrui. C'est pourquoi ses articles ne sont en aucune manière des écrits mineurs. Bien au contraire, ils travaillent la littérature et questionnent son audace politique et existentielle avec une assurance qui semble moins faillible que dans des écrits plus vastes qui frôlent, pour certains, le fantôme du Livre. La concision oblige l'écrivain à une justesse de ton et à une précision stylistique qui donnent à ses essais une visée idéologique affirmée avec une grande netteté démonstrative. De plus, l'article ou le chapitre permettent à Rottenberg de participer à une aventure réflexive collective, qui s'intègre, qui l'intègre dans le champ plus vaste d'une communauté d'écrivains et d'intellectuels. À côté, aux côtés, dans la proximité, auprès, en compagnie, avec, en parallèle à, en vis-à-vis : autant de formules qui désignent un compagnonnage intellectuel que les articles de Pierre Rottenberg actualisent, inventant le lieu — revue, ouvrage collectif, périodique — d'un engagement politique qui soit également l'occasion d'une fiction formelle et d'un dialogue ininterrompu, amplifié par l'œil et l'écoute du lecteur. « Lecture de codes », paru en 1968 dans l'ouvrage collectif *Théorie d'ensemble*, est une contribution majeure à un projet qui ne l'est pas moins. La lecture, annoncée dans le titre, se métamorphose progressivement en son prolongement, l'écriture, tandis que le code dont il est question se déconstruit au fur et à mesure que le texte, justement, se tisse. « Lecture de codes », c'est-à-dire déconstruction, au sens de Derrida, d'une série de lois et de schèmes implicites qui paralysent et asphyxient la pensée contemporaine, étouffée par un capitalisme

32. *Ibid.*, p. 10-11.

assiégeant l'art jusque dans la culture. Lire le code, c'est d'abord oser le toucher, avoir l'audace d'aller y voir, décroiser des disciplines et des impératifs catégoriques qui tiennent lieu et place de vérités. C'est ensuite déchiffrer les archaïsmes de pensée et de représentation qui régissent une vision du monde dont la dimension historique est régulièrement effacée. C'est enfin lutter contre les conventions qui prétendent que l'être humain serait prisonnier d'une essence hors de laquelle il redeviendrait animal ou deviendrait monstre. Décoloniser l'être : telle est l'ambition de l'intellectuel, qui propose aux individus des espaces dans lesquels sa parole puisse être entendue, des lieux où il puisse dessiner la généalogie piégée dans laquelle il a été contraint d'apprendre à vivre. Ces espaces et ces lieux mettent en circulation des expériences, des textes, des paroles, des témoignages, des projets qui réfléchissent ces « états interdits » que le capitalisme censure par tous les moyens : « menstruation, accouchement, possession des objets tels que outils, les armes, les vêtements, liens divers avec les animaux, *culture* »³³. États interdits pour lesquels il faut avoir la force et le courage de construire une « certaine chambre noire », qui, au final, se confond avec l'ensemble des interdits qu'elle réunit et auquel elle donne la chance d'être traversés. Cette chambre noire, c'est le dispositif fictionnel qui permet la symbolisation d'interdits tranchant l'espace sans pour autant le murer définitivement. Espace qui renvoie, bien entendu, à l'esprit humain, lui-même cloisonné et cependant appelé à tenter le franchissement de certaines frontières.

Les textes de Rottenberg approchent la multiplicité des consciences qui (sur)veillent en chacun de nous. La plupart sont muettes, et seule la vigilance attentive de l'écrivain a permis de leur prêter une voix, sa voix, aussi indisciplinée qu'entêtée. Chaque page propose un extrait de matière sonore provenant de l'intérieur d'un rêve : l'inouï.

©Anne Malaprade, décembre 2008

33. « Lecture de codes », in *Théorie d'ensemble*, p. 184.