

## 9. Deuil conjugal et tensions de l'évocation : P. Albert-Birot, H. Michaux

Antonio RODRIGUEZ

Le recueil qui suit le décès de l'épouse d'un auteur permet fréquemment de questionner la circonstance dans son rapport à un événement majeur qui intervient dans le cours d'une œuvre. À partir de cet événement, il s'agit de souligner comment s'élabore une « circonstance lyrique » par la dynamique de l'évocation et de l'expérience à dire. Nous allons pour ce faire nous concentrer sur deux poètes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui adoptent des stratégies d'énonciation opposées : Pierre Albert-Birot et Henri Michaux. D'autres poètes ont été touchés par le même événement durant ce siècle, avec la production d'un recueil sur les circonstances du drame personnel<sup>1</sup>, mais les limites de l'étude nous incitent à les garder à l'arrière-plan. Les considérations sur leurs ouvrages alimenteront la mise en place d'une réflexion initiale plus globale qui dépasse simplement les considérations monographiques.

Malgré le caractère synthétique de cette étude, il semble important de commencer par interroger de manière générale les liens existant entre circonstances, mort et deuil dans l'acte d'écriture lyrique. Cette partie théorique se construit sur l'articulation des recueils de notre corpus et de nos travaux sur une redéfinition du discours lyrique (Rodriguez 2003 et 2006). Il s'agit ensuite de détailler les tensions de l'évocation lyrique à partir de l'horizon d'attente d'une « modernité », qui préconise notamment la distanciation de soi. Cet horizon nous incite en effet à saisir comment s'entrelacent la voix énonciative et la construction des personnages, dans la perspective d'une relation intime qui devient

.....  
<sup>1</sup> Nous pensons notamment à Paul Éluard, Jean Pache, Claude Esteban, Jacques Roubaud, Michel Deguy. Lors de l'intervention orale au colloque, nous avons traité de l'hétérogénéité discursive dans *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud. Mais, en raison d'un manque de place, nous avons réduit la contribution écrite. Pour des développements récents sur cette question, nous renvoyons à l'excellent volume dirigé par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (2005), notamment à l'article de Dominique Rabaté.

publique par l'édition. Comment le sujet lyrique se construit-il avec des conventions autobiographiques et des repères factuels face à l'exigence d'éloignement de l'épanchement ? Que deviennent les circonstances et l'événement dans une stratégie de figuration et de fictionnalisation ? Ces circonstances sont-elles uniquement traitées selon les cadres du discours lyrique ou entrent-elles en alliance, parfois en tension, avec des séquences narratives ou critiques. Ce sont ces questions qui orientent la deuxième partie du propos, en montrant la variété des choix énonciatifs et discursifs.

### L'événement et les circonstances

Il convient, dans un premier temps, de distinguer l'événement et les circonstances, notamment par rapport à la question de la mort de l'épouse. Certains principes phénoménologiques de la conscience intime du temps (Husserl 1964 et 2003 ; Maldiney 1973) nous servent à mieux définir notre proposition. En effet, l'événement peut être pensé comme ce qui émerge, ce qui s'érige à partir d'un fond. Il y a événement parce qu'il y a rupture d'une homogénéité indifférenciée, discontinuité dans la continuité. D'un point de vue temporel, l'événement se construit sur la base du devenir. Il interrompt et s'articule à la durée. Chaque instant, ponctué par le « maintenant », a les ressources d'un événement, mais il se dissipe dans le flux de la durée, en étant absorbé par l'horizon du passé<sup>2</sup>. La puissance de l'événement se dresse ainsi en verticalité de l'instant face à l'horizontalité du devenir. C'est pourquoi il s'accompagne d'une sensation de profondeur, de résonance et d'annonce. Il paraît à la fois singulier, déterminé par ce qui le précède et influençant ce qui en découle. Or, quand l'événement présente des caractéristiques marquantes, comme un événement traumatique, sa profondeur ne se résorbe pas dans le flux du devenir. Il entre sans cesse en résonance avec *l'ici et maintenant* du sujet qui l'a vécu, jouant alors son rapport au monde. L'événement n'est pas totalement assimilé à l'horizon passé, mais il s'origine constamment dans le présent de la conscience. Pour le sujet, cela signifie qu'il y a un « avant » et un « après »<sup>3</sup>. Davantage

<sup>2</sup> Cf. le principe de « rétention » proposé par Edmund Husserl dans *op. cit.*, 1964 et 2003.

<sup>3</sup> Si l'événement traumatique est bien entendu celui que nous allons traiter dans le cadre du deuil, il convient cependant de ne pas le distinguer trop radicalement d'un événement qui pourrait être heureux. Les phénomènes d'altération et de refondation de l'identité sont proches, même si la dimension traumatique provoque l'étrangeté de la situation du sujet par rapport à une forme d'accord précédant l'événement, alors que la dimension heureuse de l'événement (rencontre amoureuse, mariage, etc.) crée une mise en place inverse de la situation (p.e. du manque lié à la solitude à

qu'une modification, la puissance d'altération de l'événement a formé une déhiscence du sujet, qui le travaille désormais dans sa saisie de lui-même. C'est une compréhension de l'être scindé qui semble sans cesse se répéter face à soi, aux autres et au monde.

Or, l'événement n'émerge pas sans un environnement. Il y a autour de lui un halo (cf. Husserl 1996), avec un horizon antérieur qui le détermine et un horizon postérieur qui en découle. Ce halo qui « se tient autour », c'est bien entendu ce que nous nommons les « circonstances », conformément à l'étymologie de ce terme. Il nous paraît préférable, dans un premier temps, de poser sous ce halo une pluralité de circonstances, avant de passer au singulier lié à l'évocation. En effet, les circonstances rapportées à l'événement ont une composition ambivalente : certains éléments de ce halo temporel se rattachent à l'événement et font sens par rapport à lui ; d'autres éléments restent inassimilables, en offrant un surcroît qui ne fait pas sens. Ainsi, l'environnement de circonstances n'est pas entièrement motivé, et celles-ci se donnent souvent de manière brute, comme un éclatement réuni autour de l'événement. Ce n'est que par extension que la circonstance exprime « l'adéquation d'un fait et d'un moment donné », correspondant alors à la conjoncture, aux « occasions » et à la locution adverbiale « de circonstance » (Rey 1993).

Nous pouvons examiner cette dynamique entre l'événement et les circonstances en l'appliquant à la question de la mort de l'être aimé et au travail de deuil par le sujet écrivain. La mort d'un proche est un événement tel qu'il engage un effondrement et une refondation de soi. La verticalité liée au décès ouvre un halo de circonstances avec un horizon temporel antérieur et un autre ultérieur. Ce halo renvoie en premier lieu à la maladie, à l'accident, à ce qui a provoqué la mort, à la manière de l'apprendre, à la différence des situations, à la souffrance et à l'accompagnement. Ce passé s'ouvre toutefois, par-delà l'environnement immédiat, à une globalité du lien qui se compose, dans le cas de la relation conjugale, au quotidien amoureux, à la sensualité, aux fondations du couple. La mort de l'autre implique une recomposition du lien qui réactive la compréhension de bribes de souvenirs qui s'offrent de manière parcellaire. Quant à l'épreuve suivant l'événement, elle est marquée par la séparation où le sujet reste seul dans son travail de deuil. Celui-ci se compose de phases largement décrites par la psychologie et la psychanalyse : déni, colère, manque, culpabilité, identification et répara-

la sérénité du couple). Il n'en reste pas moins un phénomène de différenciation entre un « avant » et un « après » par rapport à la continuité d'une identité.

tion<sup>4</sup>. Le travail de deuil consiste alors, d'après les termes de notre problématique, à mettre en lien l'événement et les circonstances, afin que le halo de faits, de paroles, d'actions, de pensées soit assimilable, compréhensible et supportable. Car il est frappant de constater qu'une part importante de la souffrance face à un événement traumatique tient au décalage injustifiable entre l'événement et les circonstances, jusqu'à provoquer un effondrement des valeurs. C'est ce que montre, dans un autre cadre, *Douleur exquise* de Sophie Calle (2003), où sont recueillis une cinquantaine de témoignages sur les plus grandes souffrances vécues par l'entourage. On constate alors à quel point l'inadéquation entre les circonstances parcellaires et l'événement provoque le déchirement. L'articulation entre circonstances et événement se présente alors comme un espace informe, impossible à penser, qui engouffre le sujet. Quelque chose le déborde à partir de cette inadéquation et le maintient dans une position de pâtre, souffrant et passif.

Dans notre étude, l'événement et ses circonstances touchent la vie de poètes qui sont déjà dans l'écriture depuis plusieurs années. L'observation du premier recueil suivant le décès de l'épouse permet ainsi de montrer l'intégration ou la dissociation de l'écriture par rapport au deuil intime. L'acte d'écrire intervient comme une étape majeure de ce processus. Il permet de voir comment un événement commun se retrouve dans des approches différentes et comment la reconstruction lyrique des circonstances devient une reconquête de soi.

### Les spécificités de l'évocation lyrique

Face aux difficultés à dire et à lier les circonstances à l'événement, l'écriture lyrique intervient dans un rôle agissant, afin de ne pas laisser le pâtre dans un pur débordement qui est subi. Cette écriture participe d'un travail d'identification et d'acceptation des éléments du halo de circonstances. Outre une célébration, un rassemblement, même partiel, de l'épars, elle va permettre une remémoration affective en donnant sens à l'épreuve, à l'altération, par une nouvelle configuration du sujet dans l'expérience. Ce travail d'écriture pourrait bien évidemment prendre des trames narratives ou critiques. En cela, l'écriture lyrique est un des moyens de travail possibles par la littérature. Dans notre étude, la trame lyrique est en jeu, ce qui implique deux conséquences majeures : d'une part, un filtre affectif de l'expérience ; d'autre part, une incarnation textuelle de l'épreuve pour la donner à sentir aux lecteurs.

<sup>4</sup> Je renvoie en guise d'introduction à ces questions à deux collectifs récents sur le deuil : Czechowski et Danziger (dir.), 2001 ; Amar (dir.), 2005.

La mise en place d'un cadre lyrique implique une logique du sensible et de l'émotionnel dans la compréhension de l'expérience. Ce filtre ne signifie ni l'absence d'action, de réflexion ou de valeur, ni une référence unique à la vie sentimentale, mais davantage une saisie de l'expérience sous une perspective affective (Rodriguez 2003). C'est pourquoi, dans les écritures du deuil, les dimensions de la chaleur et du froid, du contact et de la séparation, de la lumière et de l'obscurité, de l'ouverture et de la clôture sont mises au premier plan, en lien avec des humeurs (*moods*) comme l'euphorie, la mélancolie, l'angoisse ou la sérénité ainsi qu'avec les phases émotionnelles du travail de deuil. Cette dimension affective intervient dans la manière de relater les circonstances. Elle est parallèle à l'autre spécificité du cadre lyrique qui est de produire une écriture incarnée de cette expérience. Il s'agit en effet de la faire ressentir au lecteur par l'épreuve du texte dans une lecture empathique typique. Pour ce faire, diverses stratégies rythmiques, métaphoriques, énonciatives sont mises en place afin de bâtir sur le plan référentiel une « évocation » lyrique<sup>5</sup>.

Le terme « évocation » est particulièrement intéressant pour notre propos. Tout d'abord, il renvoie à la dimension de faire apparaître à l'esprit par des associations d'idées ; l'évocation fait surgir la chose par des esquisses. Ensuite, le terme désigne également l'appel par des incantations, et il rejoint en ce sens les possibilités d'invoquer. Enfin, l'évocation permet, selon l'étymologie, d'extérioriser la voix par l'incantation : un sujet prend voix en appelant ce qui est absent et en le célébrant. L'évocation lyrique produit ainsi un effet d'incarnation à partir d'une interaction affective. Elle lie la voix énonciative à l'événement par le biais du traitement des circonstances, participant à la remémoration du vécu commun et à la ressaisie de soi.

Ce cadre théorique sur l'évocation des circonstances étant posé, il est possible de se pencher sur les variétés et les tensions en cours dans ces œuvres, afin de vérifier qu'il n'y a pas qu'une seule stratégie lyrique, mais

<sup>5</sup> Notre traitement de la structuration discursive « lyrique » est transhistorique. Il se situe au même niveau que le récit au sens large notamment. Cela ne signifie pas une perte de l'historicité de la question. Chaque époque utilise, si tel est le cas, le terme « lyrique » dans des sens différents. Toutefois, il reste possible, malgré les variations historiques et culturelles, de tracer des rapprochements des stratégies de communication affective dans des œuvres littéraires, religieuses à partir d'une catégorie du « lyrique » redéfinie et détachée de la formulation connotée du « lyrisme ». Sur la question de l'évocation lyrique du deuil à d'autres époques, il est par exemple possible de voir des liens étroits avec l'étude de Perrine Galland-Hallyn sur le poète néolatin de la Renaissance J.S. Macrin, « Le jour en trop » de Jean Salmon Macrin (l'ode liminaire des *Naeniae* de 1550 : grandeur et plasticité), dans Jean Lecoine 2002.

une multiplicité de possibilités dans ce cadre discursif. Ces différences entre des œuvres du XX<sup>e</sup> siècle permettent par ailleurs de saisir certaines tensions liées aux attentes d'une « modernité ». Cette dernière engage en effet dans le domaine lyrique les valeurs de la distanciation de soi, de la disparition élocutoire du poète, de l'épaisseur textuelle avec une autonomie du langage et de la considération du lecteur (Rodriguez 2006). Comment l'épreuve du deuil, de la mort et de l'intime traverse-t-elle ces attentes modernes ?

### « Ma Morte » ou l'intimité exclusive

Le recueil *Ma Morte* de Pierre Albert-Birot correspond sans doute peu aux attentes d'une modernité lyrique. Paru en 1931, il tranche radicalement avec les recherches formalistes que cet auteur a menées dans les années 1910 et 1920 (Lentengre 2004). Le titre du recueil est parlant sur sa construction énonciative, qui marque un face-à-face qui semble exclure les tiers : « Tu es ma morte et non la leur. » La défunte est ainsi présentée sous le déterminant possessif « ma » qui souligne combien le centre est celui du sujet lyrique face à son objet d'amour. Dans sa postface pourtant, l'auteur évoque l'écriture et la fabrication du livre comme la construction d'un tombeau qui trouvera une place publique : « Germaine, j'ai voulu que, quand même, tu ne te sois pas trompée, j'ai voulu te donner, après, ton bonheur, et j'ai fait ce livre qui, déposé à la Bibliothèque nationale, te donnera une immortalité terrestre de quelques siècles » (Albert-Birot 2004 : 224). La dimension publique de l'écrit est ainsi reconnue, mais avec une charge considérable accordée à la sphère intime. Bien qu'il y ait construction d'un tombeau, la postface ne semble pas considérer explicitement les lecteurs potentiels. L'écriture de ce péri-texte sous forme épistolaire, directement adressé à la défunte, accroît cette absence d'une considération de la lecture publique, ce qui confirme les perspectives du titre, des poèmes et aussi de la dédicace « À toi, Pierre ».

Le recueil de Pierre Albert-Birot pose une situation de communication où le sujet lyrique est clairement identifié à l'auteur. Il a en effet une fonction de sujet-embrayeur, dans la mesure où le personnage figure un poète engagé dans un travail d'écriture. Par ailleurs, les prénoms du sujet lyrique, Pierre, et de sa destinataire, Germaine, engagent des éléments factuels pour un contrat autobiographique. Dans les textes, l'adresse directe au « tu » est récurrente. Nous trouvons néanmoins quelques exceptions, comme dans le texte XVII où la conscience d'un tiers est marquée par l'adresse aux amis : « Vous mes amis qui m'appellez / Je ne puis vous répondre / Merci / Je suis enfoui dans ma douleur / Ce fruit

monstrueux de la mort / Ce fruit qui ne mûrit peut-être jamais » (*ibid.* : 167). Ce type d'adresse à un tiers est particulièrement rare dans ce recueil, et l'exclusivité du face-à-face est préférée. Le poème XVI joue par exemple le dialogue plus directement, mais cela souligne aussi l'illusion d'une telle discussion. Le texte commence par un sujet lyrique concentré sur sa situation souffrante, qui passe de l'adresse directe à la troisième personne (« avec sa morte à la main »). C'est notamment par l'inscription de la couronne en capitales que réapparaît le dialogue : « À TOI PIERRE / Et je dis tu es là / Sous la terre / Et moi je suis dessus... ». Dans ce texte, l'effet émouvant tient au passage de « moi » à « toi », avec l'écart, la séparation et l'illusion du dialogue qui les rassemble.

Les textes de *Ma Morte* entrent dans les formes d'un « lyrisme »<sup>6</sup> qui implique une adéquation entre le sujet lyrique et l'auteur autour d'un *ethos* existentiel. Un surcroît sensible est constamment mis en place en se détachant des principes d'une modernité. Il s'agit en effet d'écrire « [sa] souffrance en son franc naturel », de « pleurer des mots / qui ne seraient que des soupirs », de se détacher du « travail savant » du « cerveau » pour laisser parler le cœur. Toutefois, cette entrée dans l'intimité par un lyrisme souvent décrié n'engage pas une évocation en détail des circonstances précédant le décès, comme l'accident ou la maladie. À vrai dire, nous sommes ancrés dans une situation unique, celle du deuil, avec la remémoration de différents moments amoureux. En revanche, la sélection affective occulte les causes du décès. Par cet effacement, l'évocation marque une distance face aux déterminations de la mort alors que les *Meidosems* les laisseront présager. Cette tension entre proximité énonciative et distance apparaît dans le traitement de l'événement, car elle éloigne des apparences premières de confession. Ce qui est constamment rejoué tient au travail de deuil dans l'*ici et maintenant*. Parmi les stratégies d'évocation, nous trouvons régulièrement l'allusion à un détail, comme un objet, qui permet la continuité du dialogue. Le cache-nez du troisième poème permet ainsi une analogie avec la défunte : « J'ai mis le cache-nez / Que tu m'avais donné / Si doux si souple et si chaud / Et j'ai dit c'est elle que je mets autour de mon cou » (*ibid.* : 145). À partir de cette analogie ancrée dans la circonstance du cadeau, traitée par des verbes à l'aspect accompli, le poème passe par le présent de l'indicatif à une évocation sous forme litannique, avec les paronymies entre « Germaine » et « ma laine » ainsi qu'avec les

<sup>6</sup> Je renvoie à la différence nécessaire à faire entre le « lyrisme » et le « lyrique ». Le premier apparaissant vers 1830 et renvoyant davantage à un *ethos* existentiel souvent connoté négativement par l'épanchement, les excès sentimentaux, qu'à la trame discursive récurrente dans la poésie dite « lyrique ».

anaphores des termes « douce », « chaud », « froid », « mon cou ». Le froid de l'hiver, lié à l'absente, est contré par la chaleur du cache-nez, au souvenir, qui rend partiellement l'aura de la défunte. Nous voyons bien dans ce poème combien la circonstance passée (l'offrande) est englobée par l'horizon ultérieur du deuil, en permettant d'attester l'événement (« tu es morte ») et la situation actuelle d'une identité scindée (« j'écris que tu n'es plus »).

*Ma Morte* se rapproche d'un lyrisme de l'intimité, et nous voyons combien ce recueil se centre sur la proximité énonciative, l'identification immédiate, le désir thématique de la fusion avec la morte. Si le travail d'écriture sur les circonstances montre une dynamique plus grande que celle de la simple confession, les principes mis en place dans ce volume vont néanmoins à l'encontre de ceux généralement préconisés par une certaine modernité. Ils offrent une perspective « anti-moderne » chez ce poète du XX<sup>e</sup> siècle qui était pourtant particulièrement marqué par les tentatives formalistes. Cette stratégie n'implique pas pour autant une absence de communication affective, mais celle-ci est orientée sur un mode spécifique d'intimité, de dépouillement et de transparence.

### « Portrait des Meidosems » ou l'ethnologie au pays des mourants

Tout autre est le cheminement qui conduit au « Portrait des Meidosems » d'Henri Michaux. Cette section recueillie en 1949 dans *La Vie dans les plis* peut même servir de contrepoint aux observations faites sur le recueil de Pierre Albert-Birot. *La Vie dans les plis* offre la construction d'un recueil scindé par un deuil, comme les parties « Autrefois » et « Aujourd'hui » des *Contemplations* de Victor Hugo. Les deux premières sections fondent une alternance entre projection imaginaire de la violence (« Liberté d'actions ») et introjection de celle-ci par des agressions à l'identité (« Apparitions »). Les textes de ces sections ont été écrits avant le décès de l'épouse en 1948. La troisième section du recueil est la première à avoir été écrite après le décès ; c'est justement celle qui est au centre de notre étude.

Début 1948, Marie-Louise Michaux est victime d'un grave accident domestique. C'est certainement en voulant allumer un feu que sa robe de chambre et sa chevelure s'enflamment. Elle est grièvement brûlée et meurt après un mois de souffrances d'une embolie pulmonaire. À la suite de cet événement, Henri Michaux écrit deux ensembles : *Nous deux encore* et *Portrait des Meidosems*, d'abord intitulé *Meidosems* et accompagné de lithographies de l'auteur. *Nous deux encore* est publié en plaquette avec un tirage restreint. Henri Michaux en garde les droits, et

il refusera ensuite toute republication<sup>7</sup>. Il est possible de comprendre cette prudence de Michaux par le fait que ce texte semble directement marquer la douleur de l'auteur et qu'il traite des circonstances précises liées à l'accident, aux séquelles et à la douleur des soins de Marie-Louise. Si la première partie est en adresse directe par le « tu » de l'« air du feu », le sujet ne cesse d'évoquer les causes de l'accident et du décès : « Et lorsqu'elle vit monter cette flamme sur elle, oh... » ; « Air du sang, tu n'as pas su jouer. Toi non plus, tu n'as pas su. Tu as jeté subitement, stupidement, ton sot petit caillot obstruteur en travers d'une nouvelle aurore. Dans l'instant elle n'a plus trouvé de place. Il a bien fallu se tourner vers la Mort » (Michaux 2001 : 150-151). La deuxième section est une adresse directe à la défunte : « Lou / Lou / Lou, dans le rétroviseur d'un bref instant / Lou, ne me vois-tu pas ? ». Les descriptions de la douleur et de l'état du corps à l'hôpital sont détaillées de manière crue dans certains fragments, sans métaphores. *Nous deux encore* pourrait d'un point de vue énonciatif se rapprocher de la stratégie énonciative de Pierre Albert-Birot, dans la mesure où ce texte engage une certaine immédiateté de la compréhension, peut-être une impression de débordement de la douleur. En revanche, certaines formes de témoignage rendent l'explicitation des circonstances immédiates des plus manifestes. Or, cette stratégie d'écriture est radicalement transformée dans le cas des Meidosems, qui s'oppose à l'immédiateté de la compréhension, ce qui maintiendra aux yeux de l'auteur certainement les possibilités de sa republication à la différence de *Nous deux encore*.

*Portrait des Meidosems* ne s'ancre pas explicitement dans l'événement vécu. Il semble adopter la stratégie des voyages imaginaires que Michaux a particulièrement exploitée dans son recueil précédent, *Ailleurs*, paru en 1948. Toutefois, le regard ethnologique s'intéresse cette fois à une peuplade étrange, qu'il est difficile d'identifier. Les Meidosems n'ont pas de mœurs, de structures sociales à décrire. Certains éléments sont récurrents : les Meidosems sont toujours menacés de perdre leur forme ; ils semblent régulièrement souffrir. Or, pour qui a connaissance de l'événement qui précède l'écriture de ce texte, ce voyage se double d'une évocation de l'accompagnement au mourant. Ce n'est pas la situation du deuil qui sert de référence, mais celle des semaines d'hôpital entre l'accident et le décès. En effet, le texte revient constamment sur les thèmes du feu et de la brûlure, sur la déformation du corps et les

<sup>7</sup> Ce texte a néanmoins subi des republications illégales, et il a finalement trouvé une place dans les *Cœuvres* de Michaux dans la collection de la Pléiade. Pour ressaisir l'histoire tourmentée de ce texte, je renvoie aux commentaires de Raymond Bellour dans Michaux 2001.

cicatrices diverses : « Une gale d'étincelles démange un crâne douloureux. C'est un Meidosem », « la tête constellée de ventouses ». Nous retrouvons également certaines images de *Nous deux encore*, comme les lianes, les eaux du fleuve, ou la métaphorisation des fragments consacrés à l'hôpital :

Ces centaines de fils parcourus de tremblements électriques, spasmodiques, c'est avec cet incertain treillis pour face que le Meidosem angoissé essaie de considérer avec calme le monde massif qui l'environne.

C'est avec quoi il va répondre au monde, comme une grelottante sonnerie répond.

Tandis que secoué d'appels, frappé, et encore frappé, appelé et encore appelé, il aspire à un dimanche, un dimanche vrai, jamais arrivé encore. (*Ibid.* : 204)

Cette saisie de l'accompagnement au mourant est ainsi épaissie et nécessite une médiation par l'intertexte et le paratexte. L'identification des circonstances devient dès lors relativement claire. Le parcours de ces soixante-dix textes se fait selon la tension entre le désir d'ailleurs de la mourante (« D'ailleurs, comme toutes les Meidosemmes, elle ne rêve que d'entrer au Palais de Confettis ») et la mort effective qui tel un obus projetée dans la voie de « l'empyrée » (« Ce que ces Meidosems ont tant désiré, enfin ils y sont arrivés. Les voilà. »<sup>8</sup>).

Nous remarquons que, contrairement à *Nous deux encore*, la situation d'énonciation se construit sur une distanciation importante. Il n'y a pas de sujet lyrique mis en place par une première personne du singulier, mais une voix qui se retrouve parfois, mais rarement, dans le pronom personnel « nous » et surtout par l'adresse aux Meidosems. Le deuxième fragment du texte renvoie également à une troisième personne énigmatique : « Et pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme ». Ce regard, c'est sans doute celui du portraitiste. L'évocation de « l'enfant d'âme » marque bien cette alliance distancée du « il » au « elle » qui s'allie au traitement du plus intime. C'est bien sûr cette double compréhension que se construit ce texte, développant simultanément l'éloignement extrême et les circonstances les plus privées<sup>9</sup>. Ainsi, la lecture empathique provoquée par la structuration lyrique engage en parallèle les considérations obliques de l'ironie, comme dans ce fragment :

.....  
<sup>8</sup> Dans ce dernier texte, nous retrouvons la métaphore fréquente chez Michaux de la mort comme un obus dans la voie verticale. Voir notamment le poème « Mais Toi, quand viendras-tu ? », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, Michaux 2001 : tome I, 602-603.

<sup>9</sup> Le troisième fragment de la page 212 semble par exemple évoquer le sexe de l'épouse.

Grand, grand Meidosem, mais pas si grand somme toute, à voir sa tête. Meidosem à la face calcinée.

Et qu'est-ce qui t'a brûlé ainsi, noiraud ?

Est-ce hier ? Non, c'est aujourd'hui. Chaque aujourd'hui.

Et elle en veut à tous.

Calcinée comme elle est, n'est-ce pas naturel ?

(*Ibid.* : 210)

Ce portrait des Meidosems, dans lequel nous pourrions voir le portrait impossible d'une épouse devenue Méduse, se compose de cette distance énonciative, tout en accordant une attention accrue aux détails sur le corps et les causes du décès. Il est intéressant de voir que la position du veuf n'est pas celle du deuil, mais que l'écriture permet de revenir sur l'épreuve de l'accompagnement du mourant. Or, au premier abord, sans la médiation inter- et paratextuelle, il ne reste plus que des circonstances éloignées de soi, sans l'évocation de l'événement qui rend le comparant des Meidosems identifiable à l'état douloureux de l'épouse. Pourtant, les détails référentiels des circonstances se retrouvent en grand nombre, formant alors une lecture particulièrement crue pour qui connaît l'événement sous-tendu par cette évocation. En cela, ce portrait lyrique permet de saisir une stratégie d'écriture particulièrement distincte de celle de Pierre Albert-Birot et en accord, par l'ironie, le regard ethnologique et l'attention portée au corps de l'autre, avec de nombreuses attentes de l'horizon moderne.

### Le deuil comme emblème de la circonstance lyrique

S'il nous semblait nécessaire de souligner les différences fondamentales entre ces deux recueils, c'est que la variété des stratégies d'évocation montre bien qu'il n'y a pas de circonstance lyrique en tant que telle. L'événement commun qui marque les écritures de ces textes nous ouvre des voies de compréhension sur la pluralité des possibilités liées au cadre lyrique. Loin de se réduire à l'épanchement, la mise en place d'une construction publique du deuil engage une série de tensions, notamment par rapport aux principes de distanciation de soi de la modernité. La conjugaison de séquences critiques et lyriques avec l'ironie, ou encore l'hétérogénéité discursive, comme on la trouve chez Claude Esteban dans *Élégie de la mort violente* ou chez Jacques Roubaud dans *Quelque chose noir*, paraissent des moyens privilégiés, dans la mesure où elles superposent la lecture empathique et réflexive. L'accroissement de la tension devient alors signifiant de l'état d'éclatement du sujet qui tente de ressaisir les circonstances de l'événement. Toutefois, il convient de ne pas réduire les démarches lyriques du XX<sup>e</sup> siècle à ces seuls traits, car l'œuvre de Pierre Albert-Birot, tout comme celle de Paul Éluard,

souligne combien des stratégies proches de la confession peuvent encore être activées avec une puissance émotive. Le déchirement du deuil participe alors à la scission de l'écrivain qui remet en question tout formalisme pour mieux dire la réalité de sa douleur. Celui-ci réactive alors l'horizon « anti-moderne » du lyrisme, avec la sincérité, l'effet de spontanéité, le resserrement autour du sujet, comme pour dire avec plus de netteté la traversée du deuil.

Le cadre lyrique peut être dominant pour rassembler les circonstances autour d'une trame affective. Toutefois, ce pacte discursif n'est pas exclusif, et il peut parfaitement se conjuguer avec des traitements narratifs ou critiques des mêmes circonstances. L'expérience est saisie selon une pluralité de filtres qui induisent des effets différents sur les lecteurs. Car si les textes de Michaux travaillent de près la douleur du deuil, nous y lisons aussi constamment le souci d'éviter la transparence du langage face à l'épreuve. Ainsi, le cadre lyrique est un moyen parmi d'autres d'évoquer l'événement et ses circonstances. Néanmoins, sa spécificité implique l'incarnation textuelle de la remémoration, des sentiments de séparation, des sensations de froid ou encore d'émotions déchirantes, souvent contenues, afin de les donner à ressentir. La production d'une « circonstance lyrique » renvoie dès lors à une conjonction si forte entre circonstances multiples et évocation lyrique qu'on en vient à fusionner dans un terme au singulier l'événement, ce qui l'entoure et de ce qui est dit de lui. La trame et ses composantes stylistiques deviennent spécifiques d'un travail sur un effet d'incarnation de la relation à l'être absent. En cela, le deuil marque particulièrement l'effort de recollection, de rassemblement des circonstances autour de l'éclatement et de la résonance de l'événement. Or, ce rassemblement peut être appuyé par la structuration lyrique, qui permet de traiter la dimension affective de l'existence et la reconstruction d'une identité après une forte altération. Ainsi, « la » circonstance lyrique tient avant tout au parcours configuré par le texte et à l'interaction du lecteur qui identifie l'unité d'ensemble. Pour l'auteur, elle semble davantage une étape qui sert à retrouver une place dans l'éclatement pluriel des circonstances, à s'approprier l'expérience, par la médiation instable du langage commun.

## Bibliographie

### Œuvres de référence

- ALBERT-BIROT, Pierre, *Ma Morte*, dans *Poèmes à l'autre moi*, Gallimard (Poésie), 2004.  
 CALLE, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.

- ESTEBAN, Claude, *Élégie de la mort violente*, Flammarion, 1992.  
 MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Raymond Bellour dans : MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.  
 ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir*, Gallimard, 1986.

### Textes théoriques et critiques

- AMAR, Nadine *et al.* (dir.), *Le Deuil*, PUF/RFP, « Monographies de psychanalyse », 2005.  
 CZECHOWSKI, Nicole et DANZIGER, Claude (dir.), *Deuils : vivre c'est perdre*, Autrement, « Mutations », 2001.  
 GLAUDES, Pierre et RABATÉ, Dominique, « Deuil et littérature », *Modernités*, n° 21, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.  
 HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la Conscience intime du temps*, PUF, « Épiméthée », 1964.  
 HUSSERL, Edmund, *Les Méditations cartésiennes*, Vrin, 1996.  
 HUSSERL, Edmund, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps (1893-1917)*, J. Million, « Krisis », 2003.  
 LECOINTE, Jean *et al.*, *Devis d'amitié : mélanges en l'honneur de Nicole Cazaurin*, Champion, 2002.  
 LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot*, éditions Jean-Michel Place, « Surfaces », 2004.  
 MALDINEY, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensées*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.  
 RABATÉ, Dominique, « Maintenant sans ressemblance (Deguy, Éluard, Roubaud) », p. 319-332, dans GLAUDES et RABATÉ 2005.  
 REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993.  
 RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, « Philosophie et langage », 2003.  
 RODRIGUEZ, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, éditions Jean-Michel Place, « Surfaces », 2006.