



E-rea

Revue électronique d'études sur le monde anglophone

17.2 | 2020

1. Le discours rapporté et l'expression de la subjectivité / 2. Modernist Non-fictional Narratives of War and Peace (1914-1950)

Bernard Brugière : le très éliotien « paysan du Lot »

Marc PORÉE et Sophie VALLAS



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/erea/9261>

DOI : 10.4000/erea.9261

ISBN : ISSN 1638-1718

ISSN : 1638-1718

Éditeur

Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Marc PORÉE et Sophie VALLAS, « Bernard Brugière : le très éliotien « paysan du Lot » », *E-rea* [En ligne], 17.2 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020, consulté le 03 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/erea/9261> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.9261>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2020.



E-rea est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Bernard Brugière : le très éliotien « paysan du Lot »

Marc PORÉE et Sophie VALLAS

Bernard Brugière, Paris, octobre 2019



© Sophie Vallas

MILESTONES

1935 : Naissance
 1954-5 : année passée à Oxford
 1960 : agrégation d'anglais
 1964 : assistant à la Sorbonne
 1975 : Professeur à Paris-3
 1979 : *L'univers imaginaire de Robert Browning* (Klincksieck)
 1982 : *Robert et Elizabeth Browning ou la plénitude de l'amour humain* (Klincksieck)
 1985 : « La Poésie britannique : 1970-1984 » (*Études Anglaises*, n°2/1985)
 1986 : *Âge d'or et apocalypse* (R. Ellrodt et B. Brugière eds., Sorbonne)
 1987-91 : Président du jury de l'agrégation d'anglais
 1991 : *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines : de la Renaissance à nos jours* (B. Brugière éd., Sorbonne)
 1995 : *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes* (B. Brugière éd., Sorbonne)
 2000 : *L'art dans l'art. Littérature, musique et art visuel* (B. Brugière, MC. Lemardeley et A. Topia eds., Sorbonne)
 2004 : « Un poème méconnu de Robert Browning : *Aristophanes' Apology* » (*Études Anglaises*, n°1/2004)
 2005 : *Anthologie bilingue de la poésie anglaise* (B. Brugière ; P. Bensimon, F. Piquet et Michel Remy eds., Pléiade)
 2007 : « Poésie contemporaine : Grande Bretagne et Irlande :1985-2007 » (*Études Anglaises*, n°3/2007)
 2009 : « Algernon Charles Swinburne face à Victor Hugo » (*Le Tombeau de Swinburne*, Denis Bonnecase et Sébastien Scarpia, eds., Aden)

- 1 MP : Nous pourrions commencer par vous dire à quel point nous vous sommes reconnaissants d'avoir accepté cet entretien. Parce que l'on pense que votre voix, ce que vous portez, à savoir, l'étendue de votre savoir sur la littérature et la poésie anglo-américaines, le cercle des grandes figures que vous avez cotoyées, votre propre hauteur de vue, aussi sont importants pour les anglicistes français, et c'est à ce titre que l'on souhaitait vous entendre.

L'anglais, l'Angleterre, Laurence Olivier

- 2 SV : Est-ce que vous voulez bien évoquer, pour lancer notre conversation, le milieu dans lequel vous avez grandi, et ce qui vous a conduit à faire des études d'anglais ?
- 3 BB : J'étais passionné de littérature mais je ne pouvais pas envisager l'agrégation de lettres classiques parce que je n'avais pas fait de grec. Donc je me suis dirigé vers des études littéraires centrées sur une langue, pour pouvoir passer les concours qui correspondaient à ces études.
- 4 MP : Dans quelle ville avez-vous fait ces études, dans quel milieu ?
- 5 BB : Paris. J'ai fait mes études au lycée Carnot, à Paris. J'ai eu un professeur d'anglais, en première, qui m'a marqué. C'était une petite dame extrêmement autoritaire qui nous a fait lire des classiques, notamment dans le domaine du roman, qui nous ont beaucoup apporté à l'époque. C'est elle qui nous a fait connaître *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*. On était censé lire un livre par semaine, ce qui était énorme. On n'a pas toujours tenu le pari. Elle était très autoritaire et elle obtenait ce qu'elle voulait.

- 6 MP : Vous disiez à l'instant que vous étiez tenté par les lettres classiques, si ce n'avait été pour le grec. Qu'est-ce qui vous attirait du côté des lettres classiques, justement ?
- 7 BB : Je pense que c'est un socle d'une solidité incontournable. J'ai toujours eu l'impression, notamment pour avoir travaillé sur Browning pour qui le grec était une langue extrêmement familière, que je bâtissais une maison qui n'avait pas de fondations. Cela retenait d'autant plus mon attention que la femme de Browning, Elizabeth Barrett, était une helléniste distinguée dès l'âge de huit ans, puisqu'elle lisait Homère dans le texte.
- 8 MP : Que représentait l'Angleterre pour vous, en dehors de sa littérature ? Ou bien associez-vous constamment l'Angleterre à sa littérature ?
- 9 BB : Non, l'Angleterre était le pays où les lycéens allaient pour les vacances, chez l'habitant, ou pour travailler, pour être dans un bain linguistique qui leur permettrait de faire des progrès plus rapides que s'ils restaient dans leur pays d'origine. Mais il n'y avait pas d'attraction pour l'Angleterre en tant que telle.
- 10 SV : Vous parliez de cette enseignante d'anglais, en première : est-ce elle qui vous a donné le goût pour cette matière ? Où avez-vous fait vos études, d'ailleurs ?
- 11 BB : Ce n'est pas vraiment elle qui m'a donné le goût de l'anglais. Celui qui m'a vraiment le plus marqué, en première, c'était un professeur de français qui s'appelait monsieur Virebert. Lui, il m'a véritablement donné le goût de la littérature et il suscitait des enthousiasmes comme c'est rarement le cas.
- 12 SV : Où avez-vous fait vos études après le lycée ?
- 13 BB : Après le lycée, j'étais en propédeutique. J'ai suivi une filière normale : propédeutique, licence, DES. Tout cela à Paris, à la Sorbonne, jusqu'à l'agrégation.
- 14 SV : Et qui étaient les grands enseignants de la Sorbonne, à cette époque ?
- 15 BB : Le grand enseignant, qui est devenu mon directeur de thèse, c'était Jean-Jacques Mayoux, qui m'a beaucoup impressionné. Je l'ai eu comme directeur de mémoire de maîtrise — on appelait ça le DES, le Diplôme d'Études Supérieures. J'ai écrit mon mémoire sur George Meredith. J'étais vraiment peu sûr de moi mais ce qui m'a encouragé, c'est que mon mémoire a été récompensé par la bourse Corticchiato qui a été fondée par l'éditeur et le libraire bien connu de la rue de Médicis, José Corti. À la suite de cette récompense, j'ai pris un peu confiance en moi et j'ai préparé l'agrégation l'année suivante.
- 16 SV : Est-ce que, durant vos études, vous êtes parti à l'étranger ?
- 17 BB : Oui, j'ai fait un an en Angleterre. À Oxford, non pas dans un *college*, mais dans une *grammar-school* où allaient tous les fils d'ouvriers des usines automobiles Morris. C'était un milieu qui n'avait rien à voir avec l'université, mais j'ai quand même bénéficié de l'atmosphère de l'université d'Oxford. Et puis il y avait cet autre univers, plus prolétaire, plus ouvriériste, plus modeste, qui m'a beaucoup apporté à l'époque.

Usine Morris, Oxford



© <https://www.bbc.co.uk/programmes/p01x0km3>

- 18 SV : C'était en quelle année ?
- 19 BB : 1955.
- 20 SV : Après cette année, vous êtes rentré en France et vous avez passé l'agrégation ?
- 21 BB : Ah non, non. J'ai fait mon DES en 1958 et j'ai passé l'agrégation en 1960.
- 22 MP : C'est après que se sont ouverts les chemins de la thèse ?
- 23 BB : Après ne se sont pas ouverts tout de suite les chemins de la thèse. J'ai d'abord fait deux ans de lycée. Pour mon premier poste, j'ai été nommé à Nice. J'ai eu le sentiment que je ne ferais rien si je restais à Nice. J'ai demandé mon changement et j'ai été nommé au lycée Claude Bernard, à Paris. Après ça, j'ai fait mon service militaire, il y avait dix-neuf mois de service militaire, à l'époque. Je suis rentré en fin d'année scolaire et j'ai pris, au pied levé, des classes qui avaient été confiées à mon prédécesseur, qui était d'ailleurs un remplaçant. J'y suis resté trois mois, pour terminer l'année scolaire, et en octobre 1964, j'ai été nommé assistant à la Sorbonne. Mais Oxford est resté très cher à mon cœur : c'est là que j'ai rencontré ma femme, dans un cours d'été où nous étions censés être dans un bain linguistique. Il y avait une sortie qui était prévue pour Stratford, pour aller voir *Macbeth*. Ma femme hésitait — enfin, elle n'était pas ma femme à l'époque — elle hésitait entre le voyage à Stratford et la surprise-party qui était prévue dans le cours que nous suivions. J'ai pu la convaincre de venir à Stratford où nous avons assisté à une représentation fabuleuse de *Macbeth* puisque Laurence Olivier interprétait Macbeth et Vivian Leigh tenait le rôle terrifiant de Lady Macbeth. C'est un souvenir inoubliable.

Laurence Olivier et Vivien Leigh dans une représentation de *Macbeth* à Stratford-upon-Avon en 1955.



©Bettmann/Corbis

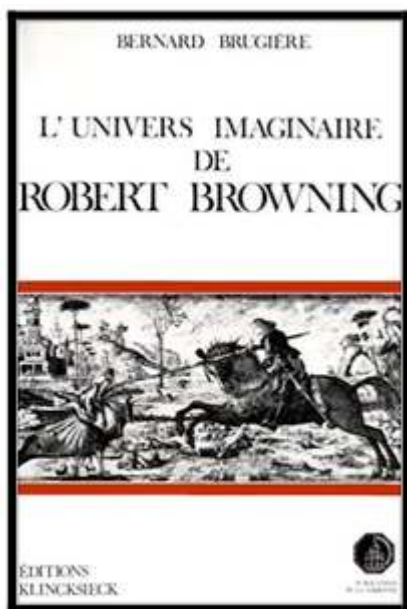
- 24 MP : En effet...
- 25 BB : C'était inoubliable parce que Olivier avait cette conception du rôle tout à fait étonnante. Il jouait très en retrait pour commencer. C'était un acteur parmi d'autres, pas plus important que n'importe quel figurant. Et puis il émergeait du lot et devenait cette force terrifiante et meurtrière au fur et à mesure que la pièce se déroulait. Il prenait une dimension gigantesque que rien ne laissait présager au départ. C'était étonnant comme conception du rôle.
- 26 SV : Mais vous n'êtes pas devenu shakespearien pour autant ?
- 27 BB : Non, si ce n'est que je reviens régulièrement à Shakespeare, je le relis régulièrement.
- 28 MP : Vous n'avez pas non plus été tenté de devenir spécialiste de théâtre ?

Robert Browning : l'imaginaire et les signes

- 29 BB : Non. Browning, je l'ai découvert dans le journal de Gide dont j'étais féru quand j'avais 20 ans. Son nom est apparu au milieu d'un quadrige qui comprenait Blake, Dostoïevski et Nietzsche. J'étais également très féru des trois autres. De Blake je connaissais *The Marriage of Heaven and Hell* que Gide lui-même avait recommandé. Dostoïevski, j'étais très enthousiaste au sujet de *L'Idiot*. Nietzsche, j'avais lu *Par-delà le bien et le mal*. Alors je m'étais dit que si le quatrième était au même niveau que ces trois-là, je crois que ça valait la peine de s'y intéresser ! [Rires] Je suis tombé sur d'autres passages du journal de Gide, notamment un qui disait « [...] rien de plus capiteux que Browning », et c'est ça qui m'a orienté vers Browning.
- 30 MP : Pour faire le lien avec ce que l'on disait auparavant, Browning est quand même l'inventeur ou du moins le pratiquant en chef du monologue dramatique, de l'imagination dramatique.

- 31 BB : Tout à fait ! Le premier texte de Browning avec lequel j'ai été en contact était « My Last Duchess ». Je ne comprenais pas de quoi il s'agissait, nombre de détails m'étaient opaques. Je ne comprenais pas pourquoi le Duc passait devant cette sculpture de Neptune qui lui avait été donnée par Claus d'Innsbruck, domptant un animal marin. Tout ceci était pour moi tout à fait obscur.
- 32 SV : Dans l'introduction à *L'univers imaginaire de Robert Browning*, vous dites que vous l'avez découvert grâce à Gide et que c'est Jean-Jacques Mayoux qui vous a suggéré de faire un travail sur les structures de l'imaginaire.

Couverture de *L'univers imaginaire de Robert Browning*



© Éditions Klincksieck

- 33 BB : Tout à fait. Je suis allé le voir et c'est lui qui m'a suggéré de travailler sur les structures imaginaires. Il était très attaché à un poème de Browning intitulé « The Heretic's Tragedy » et notamment au jeu des images qui trahissent des pulsions sadiques d'une cruauté rare. Ça fascinait Jean-Jacques Mayoux et il m'a conseillé de travailler sur les images et l'imaginaire de Browning. Ce que j'ai fait.
- 34 MP : On pourrait s'attarder un instant sur cette question de l'imaginaire. Il y a un certain nombre de grandes thèses, comme celle que vous avez faite, qui tournent autour de cette idée de l'imaginaire. Par exemple je prends ce cas, mais il y en aurait beaucoup d'autres, la thèse de Jean Perrin, *Les structures de l'imaginaire shelleyen*, qui n'est pas tout à fait dans l'esprit de votre propre travail. Mais il y a aussi l'ouvrage de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. On sent qu'à un moment donné, il y a eu un *Zeitgeist* qui a fait que les intellectuels, les critiques, les universitaires ont voulu travailler cette question de l'imaginaire. Je pense aussi à la thèse de Jean-Pierre Richard sur *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Bref, j'aimerais savoir ce que recèle, ce que sous-tend cette notion d'imaginaire pour vous.
- 35 BB : Jean-Pierre Richard a eu pour moi une influence déterminante. Je voulais me livrer à une étude des images aussi complète que possible. Il y a deux références incontournables : les études sur l'imagination matérielle de Bachelard et les livres de

Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* et, bien entendu, *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Quand je me suis attaqué au problème des images chez Browning, j'ai adopté une approche « bachelardo-richardienne ». C'était la grande référence à l'époque. Bien entendu, l'expression « l'univers imaginaire de Browning », dans le titre, faisait écho à *L'univers imaginaire de Mallarmé*.

- 36 MP : Ce qui n'est pas rien en termes d'ambition intellectuelle.
- 37 BB : J'ai d'ailleurs envoyé mon travail à Jean-Pierre Richard qui m'a répondu par une lettre que je garde précieusement. J'ai de surcroît essayé, quand j'ai travaillé sur *The Waste Land* de Eliot, d'appliquer une approche « bachelardo-richardienne » aux images de *The Waste Land* qu'on avait laissées de côté, mais au sujet desquelles il me semblait qu'il y avait des choses à dire sur les catégories sensibles que l'on décèle dans ce poème.
- 38 MP : En préparant cet entretien, il se trouve que je relisais un certain nombre de choses diverses, notamment autour de Jean-Pierre Richard, car je me doutais bien qu'il viendrait sur le devant de la scène. Je relisais ce texte de Michel Foucault, un texte déjà ancien, deux ans après la publication de *L'univers imaginaire de Mallarmé*, dans lequel il revient sur Richard et sur les critiques dont Richard avait fait l'objet à l'époque. Parce qu'on lui a reproché de faire de la critique thématique, et que ce seul mot suffisait à vous bannir et à vous proscrire. Et Michel Foucault, avec beaucoup de pertinence, d'intelligence et d'acuité, revenait sur ce débat pour dire d'une part, ces gens-là n'ont rien compris, et deuxièmement, le vrai modèle de la critique richardienne, que Jean-Pierre Richard a effectivement trouvé chez Mallarmé et qu'il a ensuite étendu, c'est, je vais citer : « Ce rapport à l'être du langage que les œuvres rendent visibles et qui à chaque instant rendent les œuvres possibles dans leurs étincelantes visibilités. » Donc ce que pointait Foucault, et je pense que c'est ce qui est intéressant dans la perspective qui vous concerne, Bernard Brugière, c'est l'imagination matérielle à la Bachelard, qui est toujours présente, mais c'est aussi l'être du langage, comme le dit Foucault, et que c'est ça qui fait la force du travail critique de Jean-Pierre Richard et, quelque part aussi, la force de votre propre rapport critique à Browning.
- 39 BB : Oui, et je dirais aussi qu'il y a eu deux Jean-Pierre Richard. Il a pris un tournant à un certain moment, tournant qui l'a soustrait aux critiques sur la première partie de son œuvre. Le deuxième Jean-Pierre Richard, qui apparaît dans *Microlectures* et *Pages Paysages. Microlectures II*, s'attache à ausculter le texte dans sa littéralité la plus rigoureuse. Alors là, il repère des chaînes « phonico-sémiques » qui prennent le relais des images proprement dites, et c'est véritablement une auscultation du texte, du signifiant dans sa matérialité la plus évidente. Ceci est sous-tendu par une approche psychanalytique qui vient renforcer l'attention donnée au détail, à la lettre, au grain du texte. Ça paraît très frappant.
- 40 MP : Toujours concernant votre travail sur *L'univers imaginaire de Browning*, ce qui m'avait frappé en en faisant la lecture attentive, c'est qu'en plus de ce rapport en filigrane à Richard, vous mettiez en avant le recours à Gilles Deleuze, l'herméneute du Proust et les signes (1972), qui postule que l'œuvre de Marcel Proust est fondée, non sur l'exposition de la mémoire, mais « sur l'apprentissage des signes », sur « l'exploration des différents mondes de signes, qui s'organisent en cercles et se recourent en certains points. » C'est donc qu'en plus d'être richardien, vous étiez « égyptologue » à la manière deleuzienne. On aimerait vous entendre sur ce sujet.
- 41 BB : J'avais été très impressionné par ce petit livre, *Proust et les signes*, et je m'étais dit qu'il y avait moyen de le transposer et de l'appliquer à l'œuvre de Browning où il y a

des guetteurs de signes, des veilleurs du réel, qui sont à l'affût de l'interprétation que l'on peut en donner et j'ai conçu l'approche de certains poèmes comme devant se focaliser sur un personnage central qui est au centre d'une toile, qui essaye de repérer un ensemble de signes cohérents et d'en donner une interprétation.

- 42 MP : Et puis ces signes sont concentriques : il y a les signes sociaux à l'extérieur et plus on se rapproche du foyer ardent, à l'intérieur, plus on aperçoit les signes artistiques...

Textes, contextes, sciences humaines

- 43 BB : Voilà ! Un cercle et un centre, constamment. Dans le cas de Richard, je voulais donner moi aussi une grande importance aux chaînes phonico-sémiques et à tous les fils du réseau littéral, les répétitions d'insistance, les effets de dissémination et d'allitération, etc. Là, on a mis le doigt sur ceux qui m'ont le plus influencé.
- 44 SV : Pour revenir à la période de la thèse. Il y a de nombreux nouveaux discours critiques et théoriques qui apparaissaient à l'époque et, dans votre introduction à *L'univers imaginaire de Robert Browning*, vous avez dit que le séminaire de Jean-Jacques Mayoux que vous suiviez était alors comme une sorte de boussole. Vous écrivez : « C'est lui qui m'a fait comprendre à quel point il est insuffisant de vouloir considérer l'œuvre comme une combinatoire fonctionnant en circuit fermé, alors qu'elle est un organisme vivant, qui plonge ses racines dans un milieu historique et une situation personnelle. Selon un paradoxe qui nous oblige à empoigner les deux bouts de la chaîne, l'analyse d'une œuvre devrait constamment tenir compte de sa discontinuité avec la vie comme de son enracinement dans la vie. »
- 45 BB : Oui, je souscris encore à ça [Rires]. Je crois que le contexte est important, mais qu'il ne suffit pas. Je crois qu'il faut examiner l'œuvre elle-même. Alors là, je voudrais dire quelque chose : je suis très influencé par l'œuvre critique de T.S. Eliot, et Eliot se méfie des incursions que l'on peut faire dans les sciences humaines : la psychologie, la sociologie, voire la psychanalyse. Eliot veut que le texte soit jugé à partir de critères poétiques, en tant que poème, c'est ce qui l'intéresse au premier chef. Il n'est pas partisan d'accrocher les poèmes aux sciences humaines. Ce qui l'intéresse c'est : est-ce que les cadences musicales sont bonnes, est-ce que les images sont inventives et bien réparties, est-ce que la syntaxe est respectée et si elle ne l'est pas, est-ce que les infractions sont justifiées ? C'est véritablement une critique qui se concentre sur le texte et sa qualité et qui touche au bien-fondé de l'expression.
- 46 MP : Mais en même temps, ce n'est pas formaliste au sens désincarné, desséché du terme.
- 47 BB : Non, pas du tout.
- 48 MP : Il me semble que vous mettez en œuvre, bien sûr, cette considération du poème comme chose accomplie et comme travail de et sur la langue. Mais vous nourrissez aussi ce travail de considérations venues, le cas échéant, de la psychanalyse. Ce n'est pas quelque chose que vous refusez.
- 49 BB : Oui, mais je souhaite, si vous voulez, que les sciences humaines auxquelles on peut faire appel soient subordonnées au texte. Ce n'est pas le texte qui leur est subordonné. Je me rappelle au cours d'un colloque d'avoir entendu des exposés interminables sur « l'objet a » chez Lacan, et je me disais : « qu'est-ce que je fais ici ? ». Je trouvais qu'il y avait un abus de l'utilisation de la psychanalyse, et surtout d'un psychanalyste à la

mode à l'époque, qui me paraissait un peu inquiétant. Il y a eu des débordements à Lyon-2 et à Nanterre, sans nommer personne, qui me paraissent regrettables.

- 50 MP : En même temps, il me semble bien avoir lu des travaux de vous qui empruntent un certain nombre de concepts à la psychanalyse freudienne.
- 51 BB : Ah ! Je suis freudien, c'est là « mon espérance ». [Rires] Je suis et je reste freudien bon teint.
- 52 MP : Je ne suis pas suffisamment freudien pour vous pousser dans vos retranchements. Mais, quand même, qu'est-ce que ça vous apporte d'être freudien, de le revendiquer sans excès évidemment, en allant puiser dans des textes comme *Totem et tabou* ? Tout à l'heure, c'était sensible quand vous évoquiez Mayoux qui vous disait d'aller voir du côté de la cruauté, du sadisme, ou alors quand vous rappeliez que Gide trouvait Browning « capiteux », vous donnant l'envie d'aller voir du côté du plaisir et de son principe. Et donc, est-ce cela que Freud vous permet d'officialiser, ce rapport au plaisir ou à l'acuité d'une cruauté qui accomplit le mal en étant conscient de ce qui se transgresse ?
- 53 BB : Non, je voulais me servir de la psychanalyse pour élucider quelques aspects du caractère et de la vie de Browning. J'étais fasciné par le rapport à la mère et par quelques images qu'il emploie dans la correspondance, où il lève les yeux vers le personnage féminin. Le personnage féminin est toujours en position de séduction, de domination, et cela ressort dans la manière dont l'enfant dirige son regard, vers le haut. Et puis d'autre part, il y a cet épisode central dans la vie de Browning, c'est-à-dire l'enlèvement d'Elizabeth, son arrachement à Wimpole Street. Là, je voulais comprendre ce qui se passe. Il donnait la vie à Elizabeth comme sa mère lui avait donné la vie, à lui. Il y a un rapport entre les deux qui me paraît tout à fait important : sa mère lui a donné la vie, il lui en est redevable et il va la rendre en sauvant Elizabeth de la tyrannie de son père. C'est le mythe personnel de Persée et d'Andromède et de Saint Georges, et de la princesse. C'est pourquoi j'ai cru bon de mettre, en page 1 de couverture, « Saint Georges luttant contre le Dragon », ce tableau de Carpaccio qui se trouve dans l'église Saint Georges des Esclavons, à Venise.
- 54 MP : Si je prenais au vol cette notion de « mythe personnel », c'est...
- 55 BB : Oui, c'est Mauron. Charles Mauron m'a considérablement influencé. Les métaphores obsédantes, j'ai essayé de constituer des réseaux superposables de métaphores obsédantes. Avec Bachelard et Richard, c'est une troisième grande influence.
- 56 MP : Donc, vous avez quand même recours aux sciences humaines !
- 57 BB : [Rires] Oui, j'ai recours aux sciences humaines, mais je reste fidèle à l'approche d'Eliot qui se concentre sur le texte.
- 58 MP : Oui, je sais que c'est en tant que poéticien que vous nous recevez et c'est ce que l'on veut mettre à l'honneur, bien sûr.

Pour une poétique des affinités

- 59 SV : Tout à l'heure, en venant chez vous, on se disait avec Marc que vous aviez une approche presque comparatiste de la littérature. Vous parlez de la littérature anglaise mais vous avez une vision presque panoramique, très impressionnante, d'une poésie beaucoup plus vaste. Par exemple, lorsque vous écrivez sur la poésie anglaise, vous

parvenez à retracer ses mouvements de manière époustouflante. Mais vous faites également volontiers allusion à Gide, à Proust parmi les Français, et puis aussi à d'autres auteurs ! On a le sentiment que vous avez une vision très européenne de la littérature...

- 60 BB : Oui, surtout la littérature française et anglaise. Mais je suis fasciné par des gens qui ont des références multiples. Je pense à Borges. Il m'a ouvert des horizons insoupçonnés. Je pense beaucoup à Borges quand il fait de Browning un précurseur de Kafka, par exemple. Il prend un petit poème qui s'intitule « Fears and Scruples », où il s'agit du rapport de l'homme à Dieu, et Borges, peu soucieux d'établir une filiation réelle, fondée sur des faits, veut montrer les affinités entre deux personnalités distantes l'une de l'autre et qui sont étrangères l'une à l'autre. Ça n'empêche qu'il arrive à montrer de manière convaincante les affinités pouvant exister entre Kafka et Browning. Ce qui est un peu surprenant, au départ.
- 61 SV : Toujours dans la préface à votre texte, vous parlez de Gide et de Charles Du Bos et vous dites que ce sont « des comparatistes aventureux qui ne se soucient guère des influences directes ou filiations réelles mais se préoccupent surtout de constituer des familles spirituelles à base d'affinités électives auxquelles ils pourraient prétendre appartenir »...
- 62 BB Exactement. C'est ce que j'ai essayé de faire dans un article un peu aventureux, sur « Keats et Proust : A Study in Affinities ». J'ai essayé d'établir des liens entre eux en dehors de tout lien objectif. Il y avait des échos de l'un chez l'autre, des rapprochements possibles, des affinités. Mais ce n'est pas sur des bases objectives que ceci se déploie.
- 63 MP : Mon attention avait tout de suite été attirée par cet article : je me souviens, corrigez-moi si je me trompe, que vous étiez parti du rapport à la mère aussi bien chez John Keats que chez Proust.
- 64 BB : Tout à fait.
- 65 MP : Dernièrement, je suis tombé sur un article où il était question de Sterne et de Proust. L'auteur y pratiquait le genre de paradoxe critique popularisé par l'excellent Pierre Bayard, qui consiste à renverser les priorités, voire à inverser la chronologie. L'auteur de *A Sentimental Journey* y était présenté comme un plagiaire... de Marcel Proust. En forçant à peine le trait, un article comme le vôtre s'inscrivait déjà (!) dans la démarche du « plagiat par anticipation » : c'est Proust qui a inspiré Keats, au mépris de toute chronologie. Par-delà la part de coquetterie et de jeu gratuit, on retrouve ce que vous appelez ces affinités, ces attirances qui font qu'on retrouve des grilles de sensibilité. Vous avez eu un jour cette expression, « le cadastre du désirable ». Une manière d'habiter le désir, donc, qui nous fait dire que Proust et Sterne, Proust et Keats, c'est un peu la même chose...
- 66 BB : Il y avait des points communs touchant à l'extase sensible, au sens du rapport à la nature, du rapport à la mère, au temps. Cette recherche de moments qui sont à la fois dans le temps et hors du temps, cette recherche de l'intemporel, ça me paraissait important et suffisant pour bâtir un article.
- 67 MP : Pour emprunter à Richard encore l'un de ses titres, *Proust et le monde sensible* (on pense aussi à Julia Kristeva, et à *Le temps sensible*, toujours sur Proust), vous pourriez dire que vous aviez « Keats et le monde sensible » dans votre ligne de mire. À chaque fois, il s'agit de travailler sur un auteur différent, mais les catégories de la sensibilité

sont un peu les mêmes et on les retrouve dans cet intérêt qui est le vôtre pour le grain du texte...

- 68 BB : Oui ! Chez Eliot, d'ailleurs, il y a un art des rapprochements qui est tout à fait remarquable. Par exemple, il prend le *Don Juan* de Byron, les chants 11 à 19, et il essaie de trouver des poètes chez qui on pourrait déceler certaines ressemblances. Alors il cite Robert Burns, on ne s'attendrait pas à ce que Robert Burns soit rapproché de Byron ! Et puis la « Dédicace » du *Don Juan* où il est question de Southey, où il y a une satire d'une rare cruauté à l'égard du poète Lauréat de l'époque. Ce n'est pas du Pope, ce n'est pas du Dryden, c'est plutôt du John Hall ou du John Marston. Et puis finalement, c'est du « flying », c'est-à-dire ces joutes verbales où il s'agit d'enterrer l'adversaire sous un déluge d'insultes, d'invectives. Et là, ça lui fait penser à la satire d'un poète écossais qui n'est autre que Dunbar. Eliot cite pêle-mêle Coleridge, Scott, Thomas Moore, Péguy, Stendhal (chacun a son Waterloo, celui de *La Chartreuse de Parme* étant plus « poétique » que celui de *Childe Harold* !) pour introduire Byron dans un jeu de ressemblances et de différences qui permettra de mieux le situer, de mieux le cerner. S'il n'a rien à voir avec Crabbe (pourquoi le préciser, personne n'ayant soulevé le problème ?), il est très proche parfois de l'auteur de *Lalla Roukh*, à telle enseigne qu'Eliot se déclare incapable, non sans un brin de coquetterie, d'identifier tel ou tel passage pris au hasard comme étant de Byron ou de Moore. C'est tout à fait étonnant, cette manière dont il fait des rapprochements entre les uns et les autres. De la même façon, j'ai découvert récemment que le passage bien connu de Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, « – Maint joyau dort enseveli/ Dans les ténèbres et l'oubli,/ Bien loin des pioches et des sondes ;/ Mainte fleur épanche à regret/ Son parfum doux comme un secret/ Dans les solitudes profondes »¹, comportait un emprunt à la fameuse élégie de Thomas Gray : « Full many a flow'r is born to blush unseen,/ And waste its sweetness on the desert air »². Ça montre à quel point Eliot est alors familier avec toute la littérature poétique.

Deux ou trois mots encore sur T.S. Eliot

- 69 Parfois, on trouve également chez Eliot des commentaires de son œuvre dans des endroits inattendus. Par exemple, dans *The Waste Land*, il est question, dans la troisième partie, de la rencontre de la dactylo et du *young man carbuncular* ; c'est alors que Tirésias fait son apparition : « And I Tiresias [...] I who have sat by Thebes below the wall/And walked among the lowest of the dead. » Cela mérite d'être éclairé : il y a trois légendes concernant Tirésias, toutes les trois pertinentes. Il y a le fait qu'il ait observé l'accouplement de deux serpents, ce qui lui a donné le privilège d'être transformé en femme et de connaître la jouissance féminine après avoir connu la jouissance masculine, et de les comparer. Il est le devin de Thèbes, la ville où est commis le parricide et l'adultère avec la mère. Et il a marché parmi les plus bas des morts, ce serait la dactylo et le *young man carbuncular*. Alors il s'agit d'expliquer pourquoi ce sont les plus bas des morts : ils sont au-delà, en dessous, de la damnation. Si on lit l'article qu'Eliot a consacré à Baudelaire, on s'aperçoit qu'il fournit un commentaire très pertinent sur ce passage. Dans cet article, Eliot cite le passage suivant de « Mon cœur mis à nu » : « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. ». Ce qui distingue la relation de l'homme et de la femme de la copulation des animaux, c'est la connaissance du bien et du mal. Pas du bien et du mal naturels, non plus que des *right and wrong* puritains. Chez Baudelaire, Eliot dénonce une conception

vague et romantique de Dieu, mais il considère que Baudelaire est néanmoins capable de comprendre que l'acte sexuel conçu comme mal a plus de dignité et est moins ennuyeux que l'acte sexuel conçu comme un automatisme naturel, instinctif, donnant la vie, *cheery* tel qu'il le dit, c'est-à-dire gai et joyeux, tel que le conçoit le monde moderne. Dans la mesure où nous sommes humains, nous devons être bons ou mauvais, et il est mieux de faire le mal que de ne rien faire : au moins, nous existons. La gloire de l'homme, c'est sa capacité d'accueillir le salut, la rédemption ou la damnation. Dans le cas de la dactylo et du *young man carbuncular*, ils sont incapables de connaître le salut, incapable de damnation, incapables de rédemption. C'est pour ça qu'ils figurent parmi the *lowest of the dead*.

- 70 Un autre exemple que je voudrais vous signaler, pour vous montrer les échos d'une œuvre à l'autre. Au début de *The Waste Land*, dans la phrase « I read, much of the night, and go south in the winter. », ce « go south in the winter » reste un peu énigmatique, mais si l'on prend le début de la *Family Reunion* on trouve : « Go south! to the English circulating libraries,/ To the military widows and the English chaplains,/ To the chilly deck-chair and the strong cold tea—/ The strong cold stewed bad Indian tea./ That's not Amy's style at all. », etc. On voit alors ce que c'est que d'aller dans le sud. « Well, as for me,/ I would never go south, no, definitely never,/ Even could I do it as well as Amy:/ England's bad enough ». Ça explicite ce thème, présenté de manière elliptique au début de *The Waste Land*.
- 71 Je voudrais souligner chez Eliot son besoin de définir les conditions de la création poétique aujourd'hui. Il semble qu'il a entendu les mots de Rimbaud, « Il faudra être absolument moderne », dans la mesure où il a décidé de s'ouvrir à des influences diverses et à les mêler. Il a voulu se fabriquer une écriture qui emprunte à Laforgue aussi bien qu'aux poètes jacobéens. C'est une étrange conjonction. Les poètes jacobéens ont ce style nerveux, succulent, serré et Laforgue, c'est cette discontinuité, hystérique, histrionique je dirais, ce goût de l'attitude, du masque comme celui de Hamlet ou de Pierrot. On imagine que le *persona* qu'affectionne Eliot, c'est-à-dire Prufrock, chemine de conserve avec Laforgue à Saint-Louis, à Boston, à Londres, à Paris et qu'ils portent leurs masques de Hamlet et de Pierrot simultanément.
- 72 On a dit qu'Eliot avait cette sensibilité très ouverte qui lui a permis d'assimiler les expériences les plus disparates. Le poète dispose de mécanismes de sensibilité aptes à dévorer toutes sortes d'expériences, à échapper à la sentimentalité, au registre trop uni ou au ton trop monocorde. Les poètes métaphysiques échappent à la dissociation de la sensibilité, qui va prévaloir à la fin du XVIII^e siècle et dont on ne se remettra pas. « Dissociation de la sensibilité », ça fait partie des phrases, des expressions-clés d'Eliot : il y a « *objective correlative* », il y a « *the mind of Europe* », il y a « *dissociation of sensibility* »... Ce qui me frappe également, c'est qu'il échappe au ton monocorde au profit d'une écriture où il y a des harmoniques, des résonances constantes. Ce qu'il reproche aux poètes édouardiens, c'est le repli sur soi, l'inaptitude à se frotter aux littératures étrangères, à se croiser avec la meilleure poésie et la meilleure prose des autres langues. Dans la poésie géorgienne, il y n'y a pas de croisements visibles, tout est consanguin, alors que l'hybridation, le métissage est souhaitable. Justement, ça lui permet la profusion des intertextes, des allusions, des citations, des pratiques intertextuelles, etc.
- 73 MP : Dites-moi, à vous entendre, s'il y avait eu une deuxième thèse ou une troisième thèse (dieu merci, ce n'est pas le cas !), vous l'auriez faite sur Eliot, non ?

74 BB : Oui.

75 MP : Vous me paraissez totalement éliotien, je veux dire de part en part.

Difficulté d'Eliot, et comment la rendre accessible aux étudiants

76 BB : Je crois beaucoup à ce qu'il dit sur la nécessité d'être un poète difficile. Pas par goût gratuit de la difficulté, mais parce qu'il sait que l'on vit une époque où les choses deviennent de plus en plus complexes, difficiles à appréhender, et que l'on est contraint d'être allusif, indirect, « *comprehensive* » par des moyens détournés, et c'est donc impossible d'échapper à la nécessité d'être un poète difficile. Ce qui m'a intéressé, c'est de rendre Eliot accessible aux étudiants. Ça, c'est une expérience à laquelle je tiens beaucoup. Prenons, par exemple, le début de *The Waste Land*. C'est quelque chose qui peut paraître touffu, décousu, elliptique, mais si on se pose la question de savoir qui parle, si on se préoccupe d'identifier l'énonciateur de manière précise, les choses commencent à s'éclaircir. Ça commence par une célébration impersonnelle du réveil de la terre au printemps, comme dans, soit dit en passant, les *Canterbury Tales* de Chaucer qui célèbre en même temps la mise en route de ses pèlerins, puis on entend une voix chorale, comme dans la tragédie grecque, qui dit « nous » ("Summer surprised us..."). Ce sont des promeneurs surpris par l'été, qui dégagent le ciel, l'été d'abord porté par l'averse sur le Starnbergersee, un lac dans les environs de Munich ; et puis après ces promeneurs, antithétiques des pèlerins de Chaucer, font halte sous les portiques qui entourent le Hofgarten, pénètrent dans le Hofgarten, prennent le café et causent. On a alors l'impression qu'il y a une caméra qui passe entre les tables et qui recueille les propos entendus. Le « nous » collectif alors s'individualise. On a d'abord une voix qui dit : « Je ne suis pas russe, je viens de Lituanie, je suis vraiment allemande ». On a l'impression d'une personne déplacée après la guerre. Ensuite, c'est une autre voix que l'on entend, c'est Marie qui parle de son cousin : « Quand nous étions enfants, en visite chez l'archiduc mon cousin, il m'emmena sur son traîneau et je pris peur. "Marie, dit-il, Marie cramponne toi !" » Cette Marie, c'est la comtesse Marie Larisch, la nièce de l'Impératrice Sissi et Rodolphe, le fils de Sissi, était bien son cousin. Et puis, on a encore une autre voix pour terminer : « Je lis presque toute la nuit et l'hiver, je gagne le sud ». Ce pourrait être encore la voix de Marie, sans guillemets cette fois, mais ce pourrait être aussi celle d'un anonyme (homme ou femme ?) au profil sophistiqué et névrotique, disposant de moyens financiers confortables, en proie à l'insomnie et à la frustration. Si on identifie bien les voix, les unes après les autres, on s'aperçoit qu'on est en plein cœur de Munich, puisque c'est le Hofgarten. Ces voix qui prennent le relais les unes des autres, commencent à dessiner un paysage de l'Europe d'après-guerre, avec beaucoup de personnes déplacées, et où il y a eu la tragédie de Mayerling. Le nom de Marie, qui est celui de la comtesse Larisch, ne peut manquer de rappeler celui de Marie Vetsera, qui était la maîtresse de l'archiduc Rodolphe. Voilà qui suffit à évoquer de biais l'effondrement de l'empire austro-hongrois, conséquence de la Grande Guerre. Ça met les choses en place de manière, me semble-t-il, très importante si l'on sait répondre à la question : qui parle ? Et la question va revenir tout de suite : « Quelles racines s'agrippent, quelles branches croissent/ Parmi ces rocailleux débris », etc. Je pense que si l'on arrive à identifier la source énonciative, on a déjà fait pas mal de chemin.

- 77 Alors, oui, Marc aurait tout à fait raison de dire que j'aurais volontiers fait ma thèse sur T.S. Eliot. Mais j'ai inscrit mon sujet en 1962 et Eliot est mort en 1965. En 1965, trois collègues de Paris-3 ont découpé l'œuvre d'Eliot en trois sujets : la poésie, sur laquelle a travaillé Monique Lojkine, le théâtre, choisi par Annie Gallois et l'œuvre critique, par Claire Pétrengo qui n'a pas donné suite à son travail.

T. S. Eliot, 1923



© Domaine public. Édition de 1923 de *Shadowland*.

- 78 SV : À l'époque, on ne travaillait pas sur un auteur vivant, c'est ça ?
- 79 BB : Ah non, à l'époque, on ne travaillait pas sur un auteur vivant. Et tout le monde s'est précipité sur Eliot à sa mort. Récemment, j'ai eu le plaisir de travailler avec Benoît Tadié qui refait une traduction de *The Waste Land*. Traduction très astucieuse et qui débarrasse le texte des afféteries de la traduction de Pierre Leyris. Quelque chose de beaucoup plus agressif, coupant, nerveux.

T. S. Eliot, *Poèmes, 1910-1930*. Exemplaire de Bernard Brugière



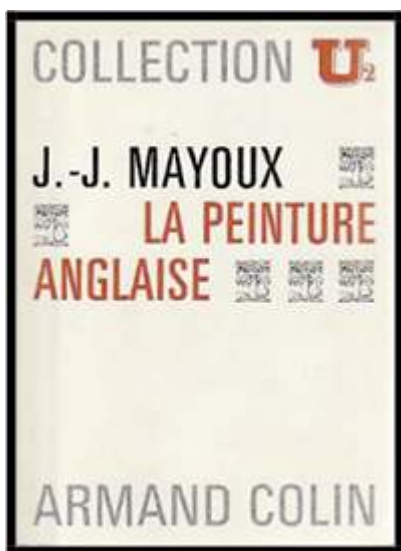
© Sophie Vallas

- 80 La dernière fois que l'on a travaillé sur *The Waste Land*, avec Benoît Tadié, on s'est aperçu de différentes choses, mais surtout de quelque chose qui est *staring at us in the face* mais que l'on ne voit pas ou dont on ne veut pas se rendre compte, peut-être à cause de la personnalité d'Eliot par ailleurs : l'importance de la sexualité dans *The Waste Land*. Le sexe est partout, depuis le début jusqu'à la cinquième partie où l'on retrouve la note érotique avec la femme étirant ses longs cheveux de jais. C'est envahissant, c'est lié aux autres structures mythiques, intertextuelles du poème : les dieux de la végétation tirés de *The Golden Bough* de James Frazer, la transformation, comme le démontre Jessie Weston dans *From Ritual to Romance*, des rites cycliques présidant à leur mort en légendes du Graal, Dante, *Antony and Cleopatra*, *The Tempest* incluant désormais la figure du Roi-pêcheur, blessé et impotent comme Amfortas, Baudelaire, et, *last but not least*, les opéras de Wagner. Reste que la sexualité court comme un fil rouge à travers ce savant assemblage. Ça nous a frappés, lui comme moi, en nous attachant à la lettre du texte, en revoyant la traduction.

La peinture anglaise : sur les traces de Jean-Jacques Mayoux

- 81 SV : En marge de la littérature, il y a la peinture anglaise, que vous avez également enseignée...
- 82 BB : Oui, c'est Jean-Jacques Mayoux qui m'a incité à reprendre ses cours sur la peinture anglaise. Lorsqu'il est parti, il n'y avait plus personne pour reprendre ce cours. Au début, je me disais que ça allait nécessiter un apprentissage et d'innombrables lectures, et j'étais un peu réticent. Et puis finalement, je l'ai fait pendant de nombreuses années, ça m'a beaucoup apporté et j'espère que c'était aussi le cas pour ceux qui ont suivi ce cours.

Couverture de *La peinture anglaise*, par Jean-Jacques Mayoux



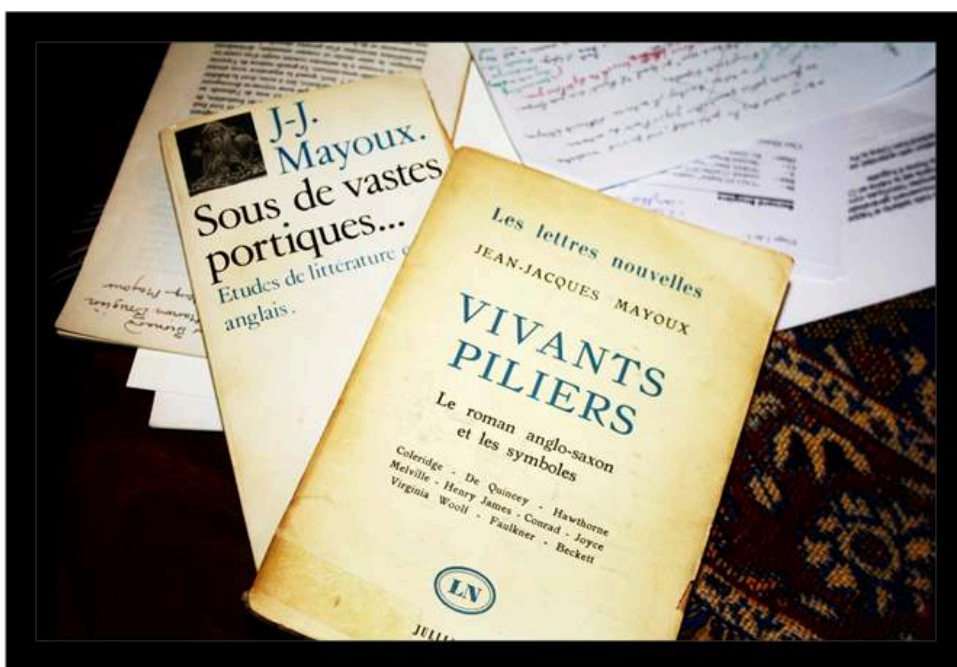
©Armand Colin

- 83 SV : Je peux en témoigner. J'ai suivi votre cours. Vous citiez souvent cette phrase de Constable, et je l'ai retrouvée plusieurs fois dans mon cahier de cours : « Painting is for me another name for feeling. » Vous la rappeliez souvent au sujet des peintres que vous aviez choisi d'étudier.
- 84 BB : Oui, j'essayais de faire des rapprochements entre peinture et poésie. J'aimais bien ce cours. Il y avait des peintres qui marchaient mieux que d'autres. Turner a assez bien marché, les Préraphaélites aussi, et des peintres que Mayoux m'avait fait découvrir comme Sickert — Virginia Woolf m'avait aidé également à approcher Sickert. Et parmi les modernes, Francis Bacon et Lucian Freud. Le cours sur la peinture a engendré le projet de recherche et les colloques s'y rapportant sur *L'Art dans l'art* : ils feront l'objet d'une publication par les Presses de la Sorbonne Nouvelle en 2000. On parlait de choses très simples : les rapports entre roman et cinéma, le problème des adaptations, l'utilisation de la musique au cinéma (l'utilisation de *l'Intermezzo*, opus 118, n°6 de Brahms dans *Rendez-vous à Bray*, la version cinématographique de la nouvelle de Julien Gracq, « Le Roi Cophetua »). On abordait le problème des greffes, des sutures possibles entre différents codes artistiques. Au XIXe siècle, poètes et romanciers vont utiliser les tableaux comme des objets bien définis historiquement, culturellement, mythiquement. Dans le poème de Baudelaire, « Les Phares », les harmonies de la couleur chez Delacroix évoquent des idées de musique romantique, « Où sous un ciel chagrin, des fanfares étranges/ Passent comme un soupir étouffé de Weber... » Le son suggère la couleur, les couleurs donnent l'idée d'une mélodie. Baudelaire jette des ponts entre les arts par le biais de la synesthésie, et aussi par le postulat métaphysique de l'analogie universelle. Chez Wagner, musique et livret fusionneront en vue de créer un « art total ». Chez Walter Pater, la musique est l'état idéal auquel chaque art devrait aspirer... Bref, le XIXe siècle est l'époque où se posent deux problèmes : l'empiètement d'un art sur un autre, la métamorphose d'un art dans un autre. Voilà qui amènera des pratiques bien connues reposant sur l'interpénétration des arts : tableaux dans le tableau, mises en abyme, pratiques citationnelles, collages, réécritures parodiques, textes-palimpsestes. Les choses se complexifieront au XXe siècle avec le problème du *métissage*. Le dépaysement supplante l'approfondissement, un mélange artistique

composite envahit l'Occident. Il y a du tiers monde incorporé dans la musique de Stravinski comme dans le cubisme d'Apollinaire et de Picasso, en attendant la greffe entre Orient et Occident pratiquée par Salman Rushdie. Nul doute que Jean-Jacques Mayoux n'ait eu une influence décisive dans cette entreprise de décloisonnement.

- 85 SV : Jean-Jacques Mayoux avait donc créé un cours sur la peinture ?
- 86 BB : Oui, tout à fait. C'est lui qui avait constitué la collection des diapositives que j'utilisais. J'ai ajouté des diapositives de mon côté, mais j'ai hérité des deux petites mallettes qu'il avait constituées. Il y avait des tableaux significatifs, depuis Hogarth jusqu'à Bacon.
- 87 MP : Pour le cas où le nom de Jean-Jacques Mayoux ne parlerait pas trop à la génération d'aujourd'hui, est-ce que vous accepteriez de revenir sur la personne de Mayoux, ce qu'il a fait, ses principaux travaux, sa réflexion qui m'avait beaucoup marqué, sur le temps chez Sterne dans *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, ou bien le temps chez Joyce.

Ouvrages de Jean-Jacques Mayoux, exemplaires de Bernard Brugière.

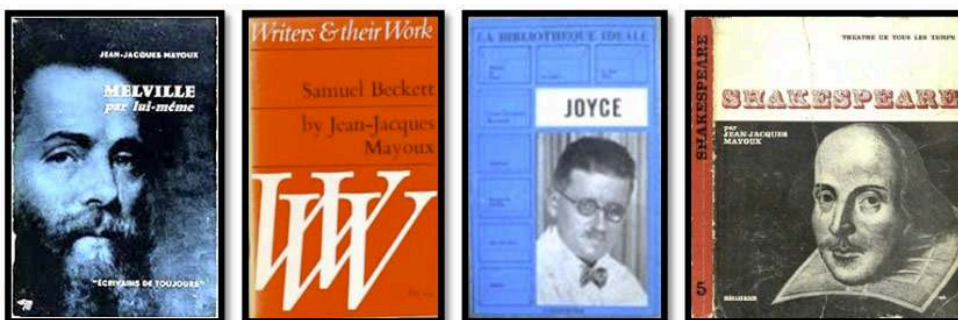


© Sophie Vallas

- 88 BB : Jean-Jacques Mayoux était un homme d'une culture vraiment très vaste. Il a fait sa thèse sur Thomas Love Peacock, mais il a surtout publié deux livres extrêmement importants : *Vivants piliers*, dans lequel il étudie des auteurs du XIXe et du XXe siècles qui représentent le roman anglo-saxon. Il parle de Coleridge, de De Quincey, Hawthorne, Melville, Henry James, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner et Beckett. Et il lui a donné une suite, *Sous de vastes portiques*, dans le titre de laquelle on reconnaît la référence à Baudelaire. Là, il n'écrit pas seulement sur des romanciers, mais aussi sur des peintres : Sterne, Blake, Beckford, Fuseli, Lewis Carroll, Rossetti, Beardsley, Conrad, Virginia Woolf, Joyce et Samuel Beckett. C'est pour vous dire l'ampleur du champ. C'est quelqu'un d'extrêmement libre dans son approche, qui n'est pas du tout emprisonné dans un carcan théorique. C'est une démarche d'une extrême souplesse. Quand est

parue sa traduction des poèmes de Lawrence, il avait écrit une magistrale préface pour ce volume. Certains lui avaient dit : « Il n'y a pas de références théoriques, dans votre préface ». « Ah ! Je pensais qu'il y avait de la méthode dans ma folie », me dit-il alors. « Rassurez-vous, Jean-Jacques », lui ai-je répondu. « Il y a beaucoup de méthode dans votre préface aux poèmes de Lawrence ». Il était très lawrencien, et joycien, et beckettien. Ça, c'est quelqu'un qui a nourri les gens de ma génération et je crois, hélas, qu'avec sa disparition, son nom aura disparu des mémoires des uns et des autres. Ça reste pourtant d'une actualité parfaite.

Couvertures de *Melville par lui-même*, *Samuel Beckett*, *Joyce* et *Shakespeare*, par Jean-Jacques Mayoux



© Seghers, Longman, Gallimard, Seghers

- 89 SV : Je trouve que chez les américanistes, on le voit encore souvent cité.
 90 BB : Ça me rassure...ça me rassure...
 91 SV : C'était le grand professeur de l'époque, en littérature ?

De gauche à droite : Jacques Duchesne, Jean-Jacques Mayoux, André Gillois, Maurice Schumann, Jean Oberlé et Geneviève Brissot, à la BBC, à Londres.



© De Gaulle et les Français libres, Albin Michel, 2010

- 92 BB : Oui, c'était le grand professeur de cette époque en littérature. Il avait une ouverture considérable. Il n'était spécialiste de rien, de Peacock, ça serait un peu

dérisoire de dire ça. Mais c'était lui qui avait les références les plus nombreuses et les plus importantes. Après, la deuxième personnalité qui m'a considérablement influencé, c'était celle de Robert Ellrodt, qui a été nommé en 60 quelque chose à la Sorbonne. À eux deux, ils ont véritablement tenu à bout de bras tout le secteur littéraire de la Sorbonne d'avant 1968.

Mai 68 rue de l'École de Médecine

- 93 SV : Je connais très mal l'histoire de la scission de la Sorbonne et de la création de la Sorbonne Nouvelle.
- 94 BB : Je pourrais vous raconter des choses là-dessus. 1968 a un petit peu surpris les gens, ça n'était pas facile à prévoir. Ça a été un bouleversement général à tous les niveaux. Chez nous, à la rue de l'École de Médecine, il y a eu une phalange révolutionnaire, extrêmement agressive, très radicalisée, et ça devenait très peu vivable. L'atmosphère était lourde, difficile à vivre, on entendait des discours et des mots d'ordre invraisemblables, des réclamations farfelues. Aujourd'hui « Maître de Conférences » désigne un enseignant-chercheur titulaire d'une thèse nouveau régime, sans être pour autant habilité à diriger des recherches. En 1968, « Maître de Conférences » désignait un enseignant-chercheur titulaire d'une thèse de doctorat d'État et qui, de ce fait, avait rang magistral et pouvait diriger des recherches. L'obtention d'une thèse de doctorat d'État était donc la condition *sine qua non* pour accéder à ce genre de poste. Mais certains, soucieux de mettre à bas le système trop contraignant à leurs yeux, réclamèrent la création d'un corps de Maîtres de Conférences non-docteurs, ce qui était une contradiction dans les termes : on ne pouvait imaginer oxymore plus absurde ! On en a eu un petit peu assez de cette atmosphère « révolutionnaire », avec le drapeau noir qui flottait sur le grand amphithéâtre de l'Institut, symbole de l'anarchie. On a décidé d'aller au ministère et de demander la scission de l'Institut. Deux Professeurs, Paul Bacquet et Jacques Cabau, ont décidé d'aller trouver le directeur de cabinet d'Edgar Faure, qui s'appelait Michel Alliot, au ministère de la rue de Grenelle. Seulement, ils étaient un peu hésitants dans leur démarche parce qu'ils craignaient qu'en y allant tous les deux, leur démarche serait vue comme une démarche de mandarins qui n'avaient pas la caution de tout le corps enseignant. Donc ils avaient besoin d'un membre du Collège B pour donner plus de légitimité à leur démarche. Ils m'ont demandé si je voulais y aller, je n'ai pas hésité et j'ai accepté. C'est là que j'ai découvert qu'il y avait de très beaux jardins au Ministère de l'Éducation Nationale, qu'on ne voyait pas de l'extérieur. Donc, flanqués d'un jeune maître assistant, les deux mandarins sont allés chez Alliot. Alliot a parfaitement compris de quoi il s'agissait et à ce moment-là, on a obtenu la division de l'Institut de la rue de l'École de médecine : la partie la plus réactionnaire et conservatrice irait à Paris-4 ; les gauchistes iraient à Paris-7, à l'Institut Charles-V, sur la rive droite ; et puis les modérés restaient à la rue de l'École de Médecine.

L'institut du Monde Anglophone, Rue de l'École de Médecine



© Eugenio Prieto Gabriel/Sorbonne Nouvelle

- 95 SV : Et les gens se sont répartis comme ils le voulaient ?
- 96 BB : À l'époque, celui qui avait pris la tête de l'Institution à la suite de la démission de Sylvère Monod, qui n'était pas prêt à prendre la tête d'un Institut trop révolutionnaire à ses yeux, c'était le linguiste Antoine Culioli. Antoine Culioli avait des comptes à régler et des revanches à prendre parce qu'il était certain que la linguistique, jusque-là, était considérée un peu comme la parente pauvre. Il s'asseyait en bout de table, il y avait cette rangée littéraire devant lui, et il se sentait un peu comme un paria. Il a voulu devenir pleinement légitime, et il a pris les rênes de l'Institut à ce moment-là. Il y a eu des séances extrêmement tendues au conseil d'UER qui venait d'être élu. C'était la première fois qu'il y avait des élections à un conseil où siègeraient les membres du collège B et du collège A, côte à côte. Ça s'est fait de la manière suivante, il m'a convoqué dans son bureau et il m'a dit : « Vous allez nous suivre à Charles-V, Brugière ? » J'ai répondu que non. « Pourquoi ? Vous avez peur de moi ? » « Non, pas de vous, de vos lieutenants. Ils sont trop gauchistes à mon goût ». Il a souri. Les gauchistes sont allés à Charles-V, les modérés sont restés à la rue de l'École de Médecine et les réactionnaires sont partis à Paris-4. Mais là, c'était complexe parce que les communistes les ont accompagnés. J'avais téléphoné à des collègues communistes pour leur demander de rester rue de l'École de Médecine, et puis ils ont pris la mouche en disant : « Comment pouvez-vous exercer votre pression de cette manière-là ? Vous ne savez pas quelles sont nos intentions ! » En fait, ils voulaient coiffer les réactionnaires de Paris-4, ce qu'ils n'ont pas réussi à faire parce qu'on ne leur en a pas donné la possibilité. Ils sont partis pour « les surveiller ». [Rires]
- 97 MP : On sent que vous avez plaisir à revenir sur ces événements, et on sent aussi que la politique est une passion française qui ne vous a pas quitté.
- 98 BB : Ça m'a intéressé, mais je n'étais pas en accord avec l'esprit soixante-huitard. Je ne pense pas que ça a été une grande réussite. Je ne vais pas citer les grands mandarins

qu'ont été Lévi-Strauss et Raymond Aron, et qui ont eu des mots très durs pour 68. Je ne vais pas condamner 68. Le seul bénéfique qu'il y a eu à mes yeux, c'est que les rapports se sont assouplis entre collègue A et collègue B, il n'y a plus eu cette relation verticale, cette attitude un peu méprisante et dominatrice de certains mandarins, pas tous, mais certains, qui était assez déplaisante. Mais moi, je n'ai pas attendu 68 pour me révolter contre les mandarins. En 1966, j'avais fait des émissions pour la radio. Il y avait un secteur d'enseignement radiophonique et j'y avais participé. On m'avait dit que ce serait bien que je collabore à cette équipe en permanence. J'avais répondu que non, qu'il me fallait un public d'étudiants devant moi et que je ne voulais pas passer ma vie derrière un micro. Le professeur Landré, qui était celui qui coiffait Radio Correspondance, avait été un peu surpris par ma réponse. Et ça s'était reproduit à peu près de la même façon lorsque j'avais écrit mon commentaire de *The Waste Land*, qui devait être ma thèse secondaire ; mais la thèse secondaire a été supprimée, et j'ai cru que je pouvais l'envoyer chez un éditeur, me disant que ça ne regardait plus l'université et que je pouvais donc reprendre mon manuscrit, pensant que j'avais la liberté d'en faire ce que je veux. Je l'ai envoyé chez Minard. Celui qui était mon directeur pour la thèse secondaire a appris que j'avais envoyé le manuscrit sans le prévenir. Il m'a convoqué comme si j'avais commis un crime de lèse-majesté ! Il m'a regardé et m'a dit : « Même Madame Cixous n'oserait pas faire ce que vous avez fait ! » [Rires] J'ai cru comprendre que j'avais commis le péché pour lequel il n'existe pas de pardon. Et ça, c'était bien avant 68.

- 99 SV : Une dernière question sur la scission. Quels ont été les rapports après entre Paris 3, 4 et 7 ?
- 100 BB : Chacun est d'abord resté dans son coin et, avec le temps, les gens se sont mêlés à nouveau. Il y a eu des soutenances de thèses auxquelles les gens participaient. Les rapports sont revenus à la normale au bout de cinq ou six ans. Mais pendant des années, il y a eu du ressentiment. On disait : « Brugière, c'est celui qui est responsable, au niveau du Collège B, de la scission, on ne va pas l'inviter ». J'avais pris des risques d'impopularité. Mais les rapports sont vite revenus à la normale.
- 101 SV : C'était une explosion très intra-muros, mais dans le même temps, il y avait aussi l'apparition de Vincennes, de Nanterre ...
- 102 BB : Oui, c'était l'époque où Hélène Cixous et Pierre Dommergues, qui ont eu l'oreille du ministre, ont fait sortir Vincennes de terre. Et puis Vincennes a ensuite été transféré à Saint-Denis, et l'université de Vincennes a été rasée.
- 103 MP : Quel regard portez-vous sur l'université française aujourd'hui ? Est-ce que vous suivez l'actualité de l'université ? Bien sûr, vous avez la fidélité à votre maison ! Mais quel regard portez-vous sur l'évolution de l'université française ? Est-ce que vous avez un avis quelconque ?
- 104 BB : Je n'ai pas d'avis quelconque. J'écoute ce que l'on me dit, je sens que la culture telle qu'on l'envisageait il y a trente ans n'est plus tout à fait de saison. Je sens qu'il y a une évolution vers des filières spécialisées, techniques. Je n'ai plus l'impression que la culture soit ce grand ensemble que l'on essaie d'explorer de manière désintéressée. J'ai l'impression que la littérature ne se porte pas très bien, elle n'est plus reine et maîtresse comme elle le fut à une autre époque. C'est un enseignement qui me paraît plus spécialisé, plus pointu, moins ambitieux, moins humaniste, plus modeste.

- 105 MP : Est-ce qu'il vous arrive de suivre un colloque, d'aventure, suivant l'actualité du moment ? Est-ce que vous avez gardé des liens ?
- 106 BB : J'ai gardé des liens avec mes thésards préférés. C'est-à-dire, Marc Porée et Jean-Pierre Naugrette, au premier chef.
- 107 MP : D'accord, on coupera ça ! [Rires]
- 108 SV : Pas question !
- 109 BB : Non, je ne vois pas pourquoi vous couperiez, c'est très sincère. Je suis impressionné par leur travail de chercheurs, par leur activité, leur dynamisme et leur curiosité inlassable. Non, c'est extrêmement positif. Il ne faut pas couper.
- 110 SV : On ne coupera pas.

Robert Ellrodt

- 111 MP : Parmi les grandes figures de l'université, il y a certainement eu, et il a beaucoup compté à vos yeux, Robert Ellrodt. Qu'est-ce que vous pourriez nous en dire ?
- 112 BB : Bien avant de le rencontrer, j'ai feuilleté sa thèse monumentale et, plus précisément, le volume de sa thèse sur John Donne et les poètes métaphysiques. C'était mon ami, Ned Bastet, un « valériste » distingué, qui m'avait prêté ce premier tome de la thèse de Robert Ellrodt. Là, j'ai été fasciné par la manière dont il utilisait *L'Être et le néant* de Sartre. Ça m'a accroché d'emblée. Tout ce qui touchait au problème de la conscience, du « pour-soi », du dédoublement m'a intéressé. J'ai compris que la conscience creuse et avide, est toujours consciente de toute chose parce qu'elle n'est rien. J'ai compris que la possibilité du « pour-soi », c'était la possibilité de sortir de soi, de se dédoubler pour se regarder. Et la conscience que l'on prend de ce que nous sommes ne coïncide peut-être pas avec ce que nous appelons « nous-mêmes ». Et ce dédoublement réflexif, qui accompagne toutes nos représentations, creuse l'écart entre le « moi empirique » et le « moi qui le pense », qu'on l'appelle transcendantal ou pas. Tout ça m'avait intéressé et je l'avais rattaché à une œuvre de Browning, capitale mais pas l'une des plus lues, hélas, c'est *Sordello*, le troisième poème autobiographique de Browning. Le personnage est un poète du Moyen-Âge à qui Dante réserve une niche dans le purgatoire. Le personnage de *Sordello* m'a intéressé parce qu'il récuse tout ce qui pourrait être stable, fixe en lui. Il ne veut pas de noyau dur, il veut n'être rien pour être toute chose. Ça nous ramène un peu à la « *negative capability* » de Keats. Le poète protéiforme qui veut peindre un Iago aussi bien qu'une Imogène. Voyez à quel point j'ai été influencé par ça. On songe en même temps à *La pensée indéterminée* d'Amiel, à la transparence réflexive du moi pur de Valéry, à la mobilité du pour-soi sartrien, et pourquoi pas à la disponibilité de *L'Homme sans qualités*, de Robert Musil. Alors ces problèmes de la conscience de soi et du dédoublement réflexif, Ellrodt les explore avec les poètes métaphysiques qui ont pris de plus en plus de place et d'importance dans la définition du canon tout au long du XXe siècle, à partir de l'anthologie établie par J. C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*, pour laquelle Eliot a écrit une préface magistrale en 1921. C'est une poésie de l'intelligence et de la lucidité dont les thèmes sont présentés dans le contexte d'un problème métaphysique : l'amour, la mort, Dieu, la quintessence, le néant, le malaise des âmes, le corps immatériel des anges, la mandragore, l'alchimie, l'astrologie, l'anatomie, la géographie, etc. Et puis, j'ai

approfondi à ce moment-là, en m'appuyant sur Eliot, l'œuvre des poètes métaphysiques.

- 113 SV : C'est donc Robert Ellrodt qui vous a conduit vers ces poètes ?
- 114 BB : Oui, oui, mais c'est Eliot qui a pris le relais, si j'ose dire. À propos des poètes métaphysiques, ce qui les caractérise, me semble-t-il, c'est l'usage du « concetto », de la pointe élaborée qui épuise le potentiel d'ingéniosité de la figure rhétorique. Mais ce qui me séduit et m'intéresse encore davantage, c'est l'appréhension sensuelle de la pensée. C'est la recreation de la pensée qui la transforme en émotion. Ça me paraît très important. Eliot fait bien le départ entre les poètes qui pensent et pour qui la pensée n'est pas aussi immédiate que l'odeur d'une rose. Il oppose à ça l'attitude de Donne, pour qui la pensée est une expérience qui modifie sa sensibilité. Il explique que chez Donne, justement, il y a un équipement sensible qui lui permet d'amalgamer les éléments les plus disparates de l'expérience. Le poète est quelqu'un qui tombe amoureux, lit Spinoza, qui est en train de sentir des odeurs de cuisine ou encore d'écouter le bruit de la machine à écrire. Tout cela fait des « tout » cohérents où les expériences les plus disparates sont fondues les unes dans les autres. Ça m'a beaucoup intéressé également.
- 115 MP : Ce que l'on voudrait savoir aussi, bien sûr, c'est qu'il y a Robert Ellrodt le penseur, mais il y avait aussi le collègue, le président d'université. Quels étaient vos rapports ? Je sais que vous avez dirigé ensemble un centre de recherche à Paris III. On serait curieux de savoir comment vous fonctionniez collectivement, collégialement. Je me souviens, notamment, du très émouvant *In Memoriam* que vous aviez signé, dans un numéro d'*Études anglaises*³, et dont je ne peux m'empêcher de citer l'incipit : « On ne verra plus cette haute silhouette fine traverser d'un pas alerte la cour de la Sorbonne ou de l'Institut du Monde Anglophone, on ne verra plus ce regard bleu où pouvaient se lire tour à tour la bienveillance, l'amusement, l'indulgence, l'ironie et toujours l'attention portée à l'autre, empreinte d'une extrême courtoisie. »
- 116 BB : Tout est parti du livre qu'il dirigeait, *Genèse de la conscience moderne*, pour lequel j'avais écrit un article qui s'appelait « Aspects de la conscience de soi dans le romantisme ».

Couverture de *Genèse de la conscience moderne* / Robert Ellrodt



© Presses Universitaires de France / © Jacques Albert (Wikimedia Commons)

- 117 C'est le fil rouge de sa recherche, le problème de la conscience de soi. À partir de là, il a été fasciné par Montaigne et par Donne conjointement. Ellrodt montre comment, chez Montaigne et Donne, le dédoublement réflexif détache l'observateur de lui-même, creuse d'abord un vide, crée de la confusion et de l'incertitude au point que Montaigne n'a rien à dire de lui-même ; et même aphasie chez Donne qui, en proie à une vacillation ontologique, met son être en question et renonce à le définir, comme il renonce, dans *Negative Love*, à définir l'objet et la nature du désir amoureux. Parfois, c'est un dédoublement spontané qui s'empare du poète et le met à distance, de son vécu comme de sa pensée, au moment où il compose. Bon ça, ça m'avait fasciné. Et alors après, j'ai pris le relais d'Ellrodt qui devenait très absorbé par ses tâches de président. Et j'ai été responsable de plusieurs volumes : *Âge d'or et apocalypse*, *Les figures du corps*, *L'art dans l'art* et *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*.

Couverture de *Âge d'or et apocalypse* / Couverture de *Les figures du corps* / Couverture de *L'art dans l'art* / Couverture de *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*



© Publications de la Sorbonne / © Publications de la Sorbonne / © Presses de la Sorbonne Nouvelle / © Presses de la Sorbonne Nouvelle

- 118 MP : Avez-vous été tenté par l'idée de devenir président de Paris-3 ? Parce qu'il y a quand même un tropisme, chez les anglicistes de Paris-3, qui les porte presque spontanément à la présidence.
- 119 BB : Non, pas du tout ! Ce n'était pas du tout dans mes projets, dans mes aspirations ni dans mes ambitions. Pas du tout !

Le « paysan du Lot » et ses masques

- 120 MP : Est-ce que c'est votre côté « paysan du Lot » qui vous a empêché de devenir ou de vouloir devenir président de Paris III ?
- 121 BB : Non, mon côté « paysan du Lot » touche à d'autres choses.
- 122 MP : Ah ! Ça, c'est intéressant ! Pourquoi, d'abord, cette formule que vous aviez un jour utilisée devant moi et qui m'est toujours restée dans l'oreille ?
- 123 BB : Je vais vous dire une chose. J'ai le sentiment que Marguerite Yourcenar a dit quelque chose de très vrai quand elle a dit : « Le XIXe siècle est le siècle de l'hypocrisie et le XXe siècle est le siècle de l'imposture ». J'ai pris cette position de « paysan du Lot », attaché au sol et ayant les pieds sur terre, par rapport à toutes ces impostures intellectuelles qui me paraissaient caractéristiques du XXe siècle. Je pense qu'il y en a trop et je m'étonne que certaines réputations aient pu résister si longtemps sans être dénoncées en temps utiles. C'est pour ça que, quand je ne me sens pas avec quelqu'un sur un terrain sûr, je me cabre et je prends l'attitude d'un paysan un peu borné, un peu enfoncé dans la matière et qui se rebelle contre les couleuvres qu'on voudrait lui faire

avaler. Je pense qu'il y a des réputations qui me paraissent inexplicables que ce soit dans le domaine littéraire, ou de la peinture, ou de la musique même. Pas de nom.

- 124 MP : Ce qui m'avait amusé, à l'époque, stupéfait aussi, c'était de vous entendre vous qualifier de « paysan du Lot » alors que vous êtes, par ailleurs, si extraordinairement sophistiqué et raffiné. Je précise, pour ne pas me faire trop mal voir du côté de Cahors, qu'il y a sûrement des paysans raffinés dans le Lot, mais, vous concernant, l'appellation me semblait relever de la provocation !
- 125 BB : Je m'amusais un petit peu de ce masque. Quand on a travaillé sur un auteur avec les monologues dramatiques comme Browning, on ne recule pas devant les masques et les *personae* que l'on peut endosser.

L'aventure de la Pléiade

- 126 MP : On ne va peut-être pas faire toute la genèse de ce chantier monumental – je crois savoir que la question de l'attribution de Eliot, soit du côté britannique soit du côté américain, a pu faire débat –, mais sans revenir à ces querelles-là, est-ce que vous pouvez nous parler de la conception de l'*Anthologie de la poésie anglaise* dans la collection de la Pléiade, et de votre rôle en tant que maître d'œuvre et préfacier de l'ouvrage, et des choix que vous avez dû faire ? Je me souviens que l'anthologie était très attendue, d'autant plus qu'elle est arrivée après l'anthologie de la poésie allemande, espagnole, italienne.

Couverture et quatrième de couverture de l'*Anthologie bilingue de la poésie anglaise*



© Gallimard

- 127 BB : Je reviens encore à Eliot. La vision que donne Eliot de la poésie anglaise m'a considérablement influencé. Il a mis au premier plan des poètes comme les poètes métaphysiques, des poètes comme Marvell et Dryden parce qu'il a privilégié la notion de « Wit », c'est-à-dire le génie, la sagesse, l'érudition, l'agilité mentale, l'aptitude à

former des images insolites, la puissance d'invention, l'action qui révèle l'âme de la poésie du XVIIIe siècle. C'est le « je ne sais quoi », c'est le principe caché qui anime la poésie. Il y a un article très important de F.R. Leavis, « The Line of Wit ». Il est certain que je me suis laissé guider par le canon tel que le concevait Eliot. Mais ça ne m'a pas empêché de faire la part belle aux romantiques — là, je n'ai pas suivi Eliot dans son rejet du romantisme. C'est le côté réactionnaire de Eliot, son côté Pierre Lasserre et Action Française, antiromantique. Je ne l'ai pas suivi là-dessus.

- 128 MP : Et comment est-ce que l'on s'y prend, c'est une question de cuisine en fait, mais comment on s'y prend pour sélectionner sur la fin de la période, des poètes vivants ? Lesquels inclut-on ? Qu'est-ce qui vous a guidé, l'instinct, j'imagine, mais ce n'est pas suffisant, quels autres critères avez-vous mis en œuvre ?
- 129 BB : L'autre critère, je vais vous le dire, c'est simple. Vous prenez les anthologies de poésie contemporaine et vous regardez qui est cité et combien de fois. Je me suis basé sur les statistiques. Les noms qui revenaient le plus souvent dans ces anthologies, je les ai systématiquement gardés. Il y a deux regrets que j'ai, deux choix qui me paraissent erronés, mais je tairai les noms.
- 130 MP : Quel souvenir gardez-vous de cette entreprise ? Parce que c'est une véritable entreprise ! On peut signaler tout de même qu'il y a eu, dernièrement, une deuxième édition de cette anthologie.
- 131 BB : Oui, et on a fait quelques corrections pour cette dernière. Il y avait des coquilles. Notamment pour Basil Bunting, un passage qui était inintelligible, et il y avait pour Kipling une faute énorme, un « tar » à la place de « bar », il y a eu quelques bévues. Et puis pour Blake, la typographie n'était pas la bonne, on a changé le texte de référence. On a essayé d'évacuer les coquilles et autres *misprints* qui défiguraient le texte. C'est une œuvre de longue haleine. J'en ai gardé un souvenir mêlé parce que le directeur de la collection, Hugues Pradier, a sabré des pages de ma préface auxquelles je tenais. Je regrette, ça faisait une cinquantaine de pages, je pense, et s'il m'en avait donné soixante, j'en aurais été plus heureux. Bon, je suis content de la place qu'il m'a laissée. J'ai gardé un très bon souvenir de ma collaboration avec François Piquet, Michel Remy et Paul Bensimon à cette table, ici, où on était très serrés, d'innombrables fois. François Piquet est décédé aujourd'hui, Michel Remy continue à être très actif et Paul Bensimon continue ses travaux de traducteur, de poésie irlandaise contemporaine, cette fois.
- 132 MP : Qu'est-ce que vous pourriez dire de l'aspect technique de la traduction du poème ? Faut-il aller du côté du littéralisme, le plus près possible de la lettre, quel est votre point de vue ?
- 133 BB : Ah ! Mon point de vue, partagé avec Benoît Tadié quand on a travaillé sur *The Waste Land*, c'est d'être très près du texte. Ne s'écarter du texte quand on ne peut pas faire autrement, sinon coller au texte le plus possible.
- 134 MP : Jusqu'à créer une impression d'étrangeté ?
- 135 BB : Oui, même si ça peut donner une impression un peu rugueuse, un peu âpre. On préfère ce sentiment d'âpreté, plutôt que de viser la joliesse.

Jacques Cabau, jusqu'aux limites

- 136 SV : Je reviens un peu en arrière : tout à l'heure, vous avez mentionné Jacques Cabau, au moment de la scission de l'université. En tant qu'américaniste, j'ai une grande admiration pour lui et pour *La prairie perdue*, qui est un texte que j'utilise toujours beaucoup. J'aurais bien voulu que vous nous parliez un peu de Cabau.
- 137 BB : Jacques Cabau est quelqu'un que j'ai bien connu. Il a publié *La prairie perdue* en 1966. C'est un livre qui fait encore autorité pour les américanistes, pour ceux qui s'intéressent au domaine du roman américain. Il a publié, également, un petit livre sur Edgar Poe dans la collection des écrivains par eux-mêmes, aux éditions du Seuil. Et il a soutenu sa thèse, dirigée par Raymond Las Vergnas, en 1968, sur *Thomas Carlyle ou le Prométhée enchaîné, essai sur la genèse de l'œuvre, de 1795 à 1834*, à un moment très chaud de mai 1968. Certains voulaient empêcher la soutenance, mais finalement elle a pu se passer. Il est passé entre une double haie de gens qui lui tournaient le dos et qui, comment dire, soulevaient leurs postérieurs au passage. [Rires] Jacques est entré dans le petit amphi, à la suite du jury, et la soutenance est allée jusqu'au bout : il a pu recevoir le titre de docteur. Mais ce n'était pas les conditions idéales pour une soutenance. J'aime beaucoup son livre sur le roman américain, d'abord pour le choix des auteurs, et puis pour ce grand panorama où il explique ce qu'a été l'épanouissement du roman américain. Son *background* me paraît être très intéressant. Il attache une grande importance à la frontière, à la prairie, c'est-à-dire ces terres libres à l'ouest qui reculaient, selon Tocqueville, de trente kilomètres par an. Et l'Ouest fonde le mythe du libéralisme américain. Il s'attache à montrer que tant que la frontière n'était pas atteinte, l'Amérique restait ouverte aux talents. L'Amérique avait un alibi contre ses vices réels. Après, il y a ce qui touche à la jungle réaliste. De la civilisation américaine est né le roman réaliste, pessimiste, critique, social. Et après encore, c'est l'âge du « roman américain ». Il montre comment tout commence à Paris, sous la férule de Gertrude Stein, et comment Hemingway, Miller, Sylvia Beach, Joyce et Fitzgerald et bien d'autres qui n'étaient pas américains ont inventé le « roman américain ». C'est intéressant parce qu'il prend le contre-pied de Sartre et Claude-Edmonde Magny. Il considère que ce sont des idéologues qui confondent les formes révolutionnaires et le contenu nouveau. La révolution de l'âge du roman américain est moins profonde qu'il n'y paraît, selon lui. Les formes changent brutalement, si l'on songe aux *newsreel* et au *camera eye* dans la trilogie de Dos Passos par exemple, mais le contenu reste sensiblement le même. Il montre donc que chez Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, Hemingway, et Caldwell, c'est toujours la comédie humaine, l'apothéose du roman du XIXe siècle. Ce sont des types sociaux que l'on retrouve, c'est le même réalisme pittoresque, c'est la même idéologie paupériste et c'est la même intrigue mélodramatique. Alors que Claude-Edmonde Magny et Sartre considèrent que le roman américain, comme la révolution soviétique, c'est le point de départ du XXe siècle. Ce que dit Cabau, c'est que c'est l'aboutissement de ce qui se faisait déjà au XIXe siècle, et que les formes nouvelles ne sont pas si importantes que ça. Il fallait beaucoup d'aplomb pour s'opposer à ce duo que formaient Sartre et Magny.

Jacques Cabau / *La prairie perdue*



© INA / © Le Seuil

- 138 MP : Et quel type de collègue a-t-il été pour vous ?
- 139 BB : Ah ! C'était un collègue avec qui j'avais beaucoup de complicité et beaucoup d'affinités. À la suite d'un cours, on se disait qu'on allait prendre un pot et pendant deux heures, on restait à discuter. Et Jacques, qui avait son franc-parler, au bout de deux heures me disait : « Je suis content d'avoir passé deux heures avec vous, ça vaut bien deux heures de bordel. » [Rires] Ce qui s'est passé, c'est que malheureusement, tout ceci s'est terminé de manière tragique. Il a donné des signes de psychose maniaco-dépressive très inquiétants, pour sa famille, pour la sécurité des étudiants. Il y a eu des séances extrêmement pénibles où il est arrivé en cours très aviné, ne pouvant quasiment plus parler et dans l'obligation de devoir renoncer à faire cours. J'avais averti le président de l'époque, Robert Ellrodt, qu'il fallait que la police puisse intervenir dans les meilleurs délais si jamais il se promenait avec des armes à feu, qu'il aimait passionnément. Et tout ceci s'est terminé tragiquement, il a pris exemple sur Hemingway et s'est tiré une balle dans la bouche. Il me persécutait la nuit. Il m'appelait à des heures indues et me racontait des choses invraisemblables. Il avait également pris un exemplaire de ma thèse à l'université de la Sorbonne, et il me posait des questions au téléphone : « Mais page tant, vous dites ceci, mais qu'est-ce que ça veut dire lansonien ? » Et je lui disais « Lansonien, c'est un adjectif formé sur le nom de Gustave Lanson. » C'était invraisemblable, mais j'ai eu parfois très peur. La psychose maniaco-dépressive, c'est une maladie très dangereuse. J'ai demandé à sa veuve pourquoi Jacques me persécutait comme ça. Elle m'a dit : « Parce qu'il vous aimait. »

André Topia

- 140 MP : Parmi les autres collègues que vous avez beaucoup appréciés, je crois qu'il y avait également Claude Richard et André Topia.
- 141 BB : J'appréciais Claude Richard, mais je ne l'ai pas bien connu. Non, celui avec qui j'ai eu un lien privilégié, c'est André Topia. J'admirais beaucoup André, auteur d'une fabuleuse thèse sur Joyce. C'est impensable que cette thèse n'ait pas été publiée, par la

faute de la modestie de Topia. Il a fait une soutenance éblouissante. Vous y étiez, Marc, à la soutenance ?

- 142 MP : Oui, mais j'étais arrivé très en retard. J'entrais dans la salle quand vous évoquiez, dans votre rapport, les pages incroyables que Topia consacrait aux rognons si prisés par Leopold Bloom...

André Topia à Nanterre / *L'Amant de Lady Chatterley* (édition André Topia)



© Francis Bordat / © Gallimard

- 143 BB : Madame Cixous, qui n'est pas d'une indulgence particulière, l'a enterré sous les compliments et les louanges, ce qui est plutôt rarissime chez elle. Il a aussi travaillé sur Beckett. Il a édité la correspondance de Beckett chez Gallimard. Il y a quatre volumes, si je ne m'abuse. Et il a fait des préfaces remarquables, une pour Thomas Hardy, et une pour *L'Amant de Lady Chatterley*. Moi, j'ai beaucoup aimé la préface à *Lady Chatterley's Lover* : si on s'attend à ce qu'il parle de sexe, on sera plutôt déçus et on restera sur sa faim. Topia y parle beaucoup d'espace, de territoire et de géographie, d'espace individuel ou communautaire, de territoire mental ou de topographie du corps, et il parle du topique, du clivage et du rassemblement. Une même polarité relie l'œuvre de D.H. Lawrence à celles de George Eliot et de Thomas Hardy. L'enjeu, c'est appartenir ou ne pas appartenir à une communauté géographique, sociale ou historique. Appartenir ou ne pas appartenir à un couple ou à soi-même. Et c'est dans les tensions de l'espace anglais, tensions historiques et sociales du territoire, tensions esthétiques du paysage, que l'on trouve l'une des sources de cette oscillation lawrencienne : entre appartenence et fracture, entre allégeance et séparation. D'où la peinture d'un *background* pris dans le transit de l'Histoire et qui rend compte des mutations sociales et dynamiques qui ont lieu en Angleterre depuis le XVIIIe siècle. C'est un immense panorama historique auquel s'adosse, bien entendu, la liaison de Constance et de Mellors, transcendée par tout ce contexte qui l'illumine de l'intérieur.

Enseigner et former des enseignants

- 144 SV : Quand vous parliez d'Eliot tout à l'heure, vous disiez que vous essayiez de le rendre accessible aux étudiants. Vous avez aimé enseigner ?
- 145 BB : Oui, c'est un gros travail. Il y a de tels intertextes, de telles allusions, de tels non-dits et sous-entendus.
- 146 SV : Je voulais dire en général : aimez-vous votre métier d'enseignant ?
- 147 BB : Ah ! Oui, j'adorais mon métier.
- 148 SV : De votre expérience de jury d'agrégation, qu'avez-vous retenu ?
- 149 BB : Ça m'a beaucoup apporté ! Mais j'ai eu la chance de constituer une équipe avec des gens qui m'était proches, d'une certaine façon. On a travaillé en harmonie, on avait les mêmes critères, la même approche de la littérature — c'était très positif, un très bon souvenir.
- 150 MP : À l'époque, dans mon souvenir, il y avait au moins dix textes au programme : cinq textes de tronc commun et puis cinq autres pour l'option littérature...
- 151 BB : Oui, c'était ma grande préoccupation. Je voulais faire un programme cohérent, avec des échos d'une œuvre à l'autre. Il fallait que les textes se répondent, ils n'étaient pas choisis au hasard. Ça me demandait beaucoup de temps de mettre sur pied un programme, il y avait des contraintes diverses et variées. Mais j'ai eu beaucoup de plaisir à le faire, et avec une équipe formidable, ça simplifie beaucoup les choses. Je ne sais si les candidats étaient conscients de l'extrême compétence des membres de leur jury. Ceux-ci étaient des chercheurs de premier ordre. Qui, que pouvait-on rêver de mieux pour les Sonnets de Shakespeare qu'Henri Suhamy ou Marie-Madeleine Martinet, par exemple, ou que Roland Tissot pour la peinture américaine ou Jean-Pierre Naugrette pour le roman victorien, ou Marc Porée et Denis Bonnecase pour la poésie romantique ou encore Evelyne Labbé pour le roman américain ? Je pourrais bien sûr allonger la liste, citer par exemple, venu d'horizons autres que l'Université, le nom de Christian Monjou, professeur de khâgne au prestigieux lycée Henri-IV à Paris.
- 152 SV : Ah, Marc, tu faisais partie du jury, tu ne me l'avais pas dit !
- 153 P : Bien sûr, oui.
- 154 B.B : C'était un des piliers du jury ! [Rires]
- 155 SV : Je l'ai passée à cette époque-là, l'agrégation, et le programme était extraordinaire : on avait *Moby Dick*, *The Education of Henry Adams*, les poèmes de Ginsberg...
- 156 BB : Oui, j'avais mis Ginsberg au programme, Cabau m'avait dit : « Vous oserez mettre Ginsberg ? » et je lui ai dit : « Oui, je vais commencer par mettre Ginsberg ».
- 157 SV : Oui, c'était une très, très grande découverte pour moi, je ne le connaissais pas du tout. On avait D.H. Lawrence aussi, et Swift, Keats...
- 158 BB : J'aimais les programmes un peu stimulants, excitants et aussi peu *dull* que possible.
- 159 SV : Oui, c'est vrai, on ne s'ennuyait pas du tout. *The Duchess of Malfi*, aussi !
- 160 BB : Oui, ça, c'est magnifique ! Un grand Webster !
- 161 MP : Et puis pour la fin de votre mandat, vous aviez contribué à ce que, pour la première fois, le Président soit une Présidente.

- 162 BB : Oui, moi qui avais la réputation d'être misogyne, j'ai demandé à ce que ce soit une femme qui soit élue, et elle a très bien fait son métier !
- 163 MP : Il s'agissait de... ?
- 164 BB : Marie-Claire Rouyer. Hélas, elle a disparu depuis. Mais j'avais eu la main heureuse.

Une tendance à la diachronie

- 165 MP : Il y a quelque chose que je voudrais dire, et j'en emprunte la formulation à Sophie. Elle a trouvé le mot juste, tout à l'heure, au sujet de votre façon d'envisager votre travail sur un auteur, sur une période. Cette façon bien à vous de mettre votre sujet en perspective, dit Sophie, « de manière à la fois large, vaste et profonde ». C'est vrai, et on le voit bien quand on lit votre préface, par exemple, à l'édition de *Mrs Dalloway*, chez Folio classique, ou quand on lit vos introductions à ces numéros récapitulatifs de la revue *Études anglaises* à laquelle vous vous êtes consacré de loin en loin, sur dix ans ou quinze ans de la poésie britannique contemporaine (en 1986, puis à nouveau en 2007), ou encore vos préfaces aux ouvrages collectifs que l'on a cités tout à l'heure, on est toujours frappé par l'ampleur du propos, par cette vision panoramique que vous déployez, cette manière longue d'envisager le temps, la période. En fait, vous avez le goût pour les synthèses, les panoramas, les recontextualisations, les histoires et autres « libres parcours ». Ne seriez-vous pas, sur le fond, un historien de la littérature ?

Couverture de *Mrs Dalloway*



© Folio classique

- 166 BB : Je ne sais pas si je suis un historien de la littérature, mais *you give me my cue*, d'une certaine façon, et je vais vous dire pourquoi. Quand j'ai fait la préface de l'anthologie, il y a quelqu'un qui m'a beaucoup influencé et que j'ai lu pour la première fois, c'est Taine, c'est son *Histoire de la littérature anglaise* en cinq volumes (1863). J'ai été impressionné par les recherches de Taine, le style de Taine. Il me semble que c'est un

ethnographe de l'Angleterre. Je ne sais pas si c'est bien orthodoxe, aujourd'hui, de parler de la psychologie d'un peuple, de mettre en avant les critères de la race, du milieu, du moment, mais ça me paraît très éclairant. Par exemple, si je pense à ce qu'il dit de William Wycherley (1641-1715), il écrit ceci : « C'est qu'il n'était pas né épicurien. Son fonds, vraiment anglais, c'est-à-dire énergique et sombre, répugnait à l'insouciance aisée et aimable qui permet de prendre la vie comme une partie de plaisir. » J'ai relevé aussi, à propos de Swift : « Anglais dans toutes ses parties, et que l'excès de ses qualités anglaises a inspiré et dévoré, ayant cette profondeur de désirs qui est le fond de la race, cette énormité d'orgueil que l'habitude de la liberté, du commandement et du succès a imprimée dans la nation, ... ». Et une dernière citation qui me paraît intéressante, à propos de Robinson Crusoe : « Jamais, l'art ne fut l'instrument d'une œuvre plus morale et plus anglaise. Robinson est bien de sa race et peut l'instruire encore aujourd'hui. Il a cette force de volonté, cette fougue intérieure, ces sourdes fermentations d'imagination violente qui jadis faisaient les rois de la mer, et qui aujourd'hui font les émigrants et les *squatters*... » Ça me paraît très révélateur et très intéressant. Je suis partagé, aujourd'hui, entre un Borges qui s'attaque à la littérature anglaise en toute liberté et sans essayer de trouver des influences réelles, mais plutôt des affinités subjectives, et Taine, cet historien qui en reste aux critères que j'ai mentionnés.

167 MP : Vous aimez la diachronie finalement plus que la synchronie.

168 BB : Oui, j'aime bien la diachronie.

Roland Barthes et la musique

169 MP : Je vais poser ma question sur Roland Barthes.

170 BB : Ah ! Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise sur Roland Barthes ?

171 MP : Tout ce que vous pouvez. Vous m'aviez confié, un jour, alors que j'exprimais un peu naïvement ma passion pour Roland Barthes et pour ses propos sur le *Lied* romantique, Schubert, Schumann, etc. Et j'ai tout de suite senti que votre enthousiasme à vous était peut-être moins grand que le mien, la perception de Barthes manquant peut-être de justesse historique ou en tout cas, que sa perception du chant et des chanteurs n'était peut-être pas suffisamment technique... Enfin bref ! C'est à cette occasion-là que vous aviez rencontré Roland Barthes, et que vous aviez échangé. Et donc, ça m'aurait intéressé de savoir ce qui s'était dit ce jour-là.

172 BB : Je l'ai rencontré chez des amis communs. C'était un homme d'une politesse et d'une urbanité exquis. Il s'est beaucoup intéressé à la musique, il a commis des écrits courts et peu nombreux, mais il y a tout de même des textes intéressants sur la musique. Il n'aime pas développer, il aime la pièce brève. J'ai été très influencé, dans mon enseignement, par S/Z, je crois beaucoup à tout ce qu'il dit sur le texte comme tissage, comme tissu, comme tresse, et à ce qu'il écrit sur la nécessité de démonter le texte, de le ramener à ces cinq codes qui le constituent, qui sont entrelacés comme une tresse extrêmement serrée. Ça m'a intéressé. J'aime beaucoup le texte qui s'intitule *Le plaisir du texte*. Ce sont les textes qui m'ont le plus influencé. Il a écrit dans *L'obvie et l'obtus* un texte qui s'appelle « Aimer Schumann », un autre qui s'appelle « La Musique, la voix, la langue » et « Le Grain de la voix » dans *Musique en jeu* et puis « L'Art vocal bourgeois » dans *Mythologies*. Alors parfois il y a des passages qui me laissent rêveur, notamment sa critique du style de chant de Gérard Souzay à propos de qui il écrit : « ...

ayant à chanter une tristesse affreuse il ne se contente pas du simple contenu sémantique de ces mots, ni de la ligne musicale qui les soutient : il lui faut encore dramatiser la phonétique de l'affreux, suspendre puis faire exploser la double fricative, déchaîner le malheur dans l'épaisseur même de ses lettres : nul ne peut ignorer qu'il s'agit d'affres particulièrement terribles »⁴. Voilà qui me paraît stupéfiant comme commentaire. Ce qui se passe, c'est qu'il a été très influencé par quelqu'un qui lui a donné des leçons de chant, Charles Panzéra. C'était une voix très pure qui privilégiait la clarté de la diction, la netteté de l'articulation, c'était une voix française qui l'a guidé dans ses leçons de chant. Mais ça l'a rendu assez injuste à l'égard de Gérard Souzay d'abord, mais aussi à l'égard des grands chanteurs allemands, je pense à Dietrich Fischer-Dieskau notamment dont la voix lui paraît être une « voix sans grain ». À cette voix sans grain, Barthes oppose celle des basses russes de l'Église ou bien, on y revient, celle de Panzéra. Là, la voix « charrie *directement* le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif », alors que l'art vocal du grand baryton allemand se contente d'être un art « sentimentalement clair » — entendez par là que Fischer-Dieskau prend en compte certes toutes les marques textuelles et musicales de la partition, mais il court alors le risque d'en faire trop, de tomber dans l'emphase, la surexpressivité, la boursoufflure. L'art vocal bourgeois, c'est un art victime de l'exagération, du soulignement des effets. Barthes refuse l'expressivité au profit de l'objectivité, de la neutralité, de l'abstraction, bref, de ce que l'on pourrait appeler une esthétique janséniste de la matité. L'art vocal bourgeois « veut toujours prendre ses consommateurs pour des naïfs à qui il faut mâcher le travail et sur-indiquer l'intention de peur qu'elle ne soit pas suffisamment saisie ». « Bourgeois » n'est pas à prendre au sens politique qui ferait de l'art de la mélodie, du *lied* un art élitiste qui ne serait accessible qu'à une classe, une caste de privilégiés. « Bourgeois », ici, définit une esthétique aux antipodes de celle de Barthes lui-même et désigne un art essentiellement « signalétique », un art qui « n'a de cesse d'imposer non l'émotion mais les signes de l'émotion ». Tandis que Barthes, outre son refus des poteaux indicateurs, de l'univoque et du trop naïvement explicite, privilégie l'ambiguïté : l'art est ambigu, car « il contredit toujours, en un sens, son propre message, et singulièrement la musique qui n'est jamais, à la lettre, ni triste ni gaie ». On en trouverait des exemples chez Schubert où le mode majeur est souvent plus triste, plus déchirant que le mode mineur.

Roland Barthes au piano, le 24 juin 1975.



© Sophie Bassouls/Sygma/ Getty

- 173 Non moins surprenant est ce que Barthes écrit à propos des *Kreisleriana* de Schumann, ce cycle de huit pièces qui est sans doute son plus grand chef-d'œuvre parmi ses compositions pour le piano. « Dans les *Kreisleriana* de Schumann, je n'entends à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'œuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux, ce corps qui bat »⁵. *Rasch*, ce mot mis en tête de la septième *Kreisleriana* n'est pas seulement l'indication d'un *tempo* très vif, il suggère aussi le caractère passionné, emporté, tumultueux, quasiment sauvage de l'amour de Robert pour Clara Schumann. Ce côté *furioso* s'apaise de manière aussi soudaine que contrastée dans la coda qui, à l'aide d'un enchaînement d'accords lumineux, nous replonge dans l'univers poétique des *Kinderszenen*, op. 15, où Schumann se souvient de l'enfance comme on garde la mémoire d'un âge d'or. Ce qu'entend Barthes me paraît une curieuse description de pièces dont le sous-titre est « Fantaisies ». *Phantasie*, c'est l'imagination et *phantasieren*, c'est rêvasser, battre la campagne, délirer même. On retrouve, parmi ceux qui s'y adonnent, Florestan et Eusébius, les fameux doubles, les jumeaux irréconciliables qui se partagent l'âme de Schumann et qu'on a déjà rencontrés (plus jeunes) dans les *Dauidsbündlertänze*, op. 6 et le *Carnaval*, op. 9. Comment ne pas prendre en compte le jeu de rappels et d'échos entre ces différentes œuvres ?
- 174 MP : Vous-même, vous pratiquez la musique, le piano en particulier.
- 175 BB : Oui ça a joué un grand rôle dans ma vie. Mais malheureusement, maintenant, je suis atteint d'une maladie qui ne me permet plus d'être familier avec le clavier. J'ai plus ou moins renoncé à mon activité de pianiste amateur.
- 176 SV : Qu'est-ce que vous aimiez jouer ?
- 177 BB : Tout ce qu'il y a de plus classique, les sonates de Mozart, les sonates de Beethoven, les moments musicaux de Schubert et les pièces brèves de Brahms. Un répertoire extrêmement classique. Et j'ai fait beaucoup de musique de chambre avec mon collègue, Frédéric Ogée qui est un merveilleux violoniste. On a beaucoup travaillé

ensemble, il y a quelques années de cela. Notre collaboration a duré cinq ou six ans. On s'est vu régulièrement et on a vraiment travaillé. Mais ça, c'est du passé.

- 178 MP : Je me souviens avoir lu un livre, que vous connaissez peut-être, qui s'appelait *Le toucher des philosophes*, dans lequel il y a un chapitre consacré à Barthes. Le livre porte sur des philosophes contemporains qui ont une pratique presque quotidienne du piano, et donc Barthes se retrouve dans ce trio. Ce qui m'intéressait, moi, c'était le titre, « le toucher des philosophes ». Pensez-vous qu'il y a, non pas un toucher philosophique, mais un toucher du pianiste ? Quel était votre rapport à ce toucher ?
- 179 BB : Le toucher du piano ne doit pas être confondu avec le doigté. Barthes fait bien la différence dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Le toucher du piano n'est pas du tout propre au philosophe, ça s'applique ou devrait s'appliquer à n'importe quel pianiste. Le toucher désigne les différentes façons de frapper le clavier, d'enfoncer les touches. Les trois principaux modes d'attaque du clavier sont le *legato*, le *staccato* et le *louré*. Le premier consiste à jouer les notes de manière liée, à déployer la ligne mélodique sans solution de continuité, comme si le piano pouvait *chanter* comme le violon ou la voix humaine. Tout le début de la quatrième *Ballade* de Chopin en est un exemple probant. On oublie alors, comme le souhaitait Debussy, que le piano est un instrument percussif. Dans le *staccato*, au contraire, on retrouve le côté percussif, parce qu'on joue les notes de manière détachée, « piquée », comme c'est le cas dans le deuxième mouvement de la *Quinzième Sonate*, op. 28, de Beethoven, ou de la sixième des *Dauidsbündlertänze* de Schumann. Il peut aussi s'agir d'un choix de l'interprète qui exagère délibérément l'articulation, le martèlement des notes, comme c'est le cas avec Glenn Gould jouant les *Variations Goldberg* de Bach. Enfin, on a ce mode mixte du toucher qu'on appelle le *louré*, terme qualifiant un mode d'attaque des notes à la fois liées et appuyées, comme c'est le cas dans l'Adagio *Grazioso* de la *Seizième Sonate* de Beethoven, op. 31, n°1.
- 180 Mais le toucher, ça désigne aussi le style de jeu du pianiste, c'est-à-dire tout ce qui renvoie à l'ensemble de ses choix en tant qu'interprète ; choix du tempo, de la hiérarchie des plans sonores, de la dynamique des nuances, de la couleur du son qu'il veut produire, etc. Alors le toucher devient l'ADN des pianistes, en quelque sorte, l'équivalent de leur signature, ce qui rend leur interprétation unique. On donnera en exemple telle pièce de Schubert ou de Brahms par Wilhelm Kempff, tel choral de Bach par Alfred Brendel, « Ondine » de Ravel par Martha Argerich, enfin mention spéciale pour Clara Haskil, interprète incomparable de Mozart, Beethoven, Schubert. Je n'en veux pour exemple que le finale du Concerto *Jeunehomme* K.271, de Mozart : le toucher y évoque un battement d'ailes, un envol magique, un frémissement d'une légèreté incomparable.
- 181 MP : Diriez-vous que c'est la musique qui a fait que vous vous intéressiez à la poésie des mots et de la langue ?
- 182 BB : Ah oui ! Ah oui ! Et là, je vous renvoie à l'article séminal, majeur, « The Music of Poetry », de T.S. Eliot. C'est quelque chose de tout à fait extraordinaire. C'est un article qui est totalement inépuisable parce que Eliot veut nous montrer que, quand on parle de la musique et de la poésie, il faut savoir de quoi on parle. On ne parle pas juste des allitérations et des assonances qui peuvent flatter l'oreille, qui peuvent être mélodieuses, suaves, plaisantes, euphorisantes. L'harmonie des sons, l'euphonie peuvent et doivent même, parfois, être contrariées, contredites. Parce que parfois, Eliot privilégie la dissonance et la cacophonie, ça fait partie de la musique de la poésie. La

musique de la poésie, c'est « *a pattern of sound* » doublé d'un « *pattern of sense* », plus exactement des sens secondaires, des connotations. La musique de la poésie, à partir du moment où elle entre en jeu, c'est à la fois le « *pattern of sound* » et le « *pattern of secondary senses, of connotations* ». Là, se joue véritablement ce qu'il appelle la musique de la poésie. Envisager la musique de la poésie comme « *pattern of sound* », c'est une abstraction et c'est très insuffisant. Il est également très sensible à la notion de structure, à la notion de rythme et à la notion de transition, à l'arrangement contrapuntique, encore qu'il soit difficile de faire un tel arrangement. Parce que, qui dit contrepoint dit toujours deux lignes superposées, et l'écriture est nécessairement unilinéaire. C'est par un abus de langage que l'on peut parler de contrepoint dans une musique de la poésie. Je crois que ce sont ces notions, qui sont liées entre elles, qui font la musique de la poésie. Mais je la vois aussi comme un thème avec variations ou encore comme l'exploration d'un orchestre composé de différentes familles d'instruments, ça change de couleur, ça change de timbre, de résonnance. Il y a quelque chose qui me paraît très frappant dans *The Waste Land*, et qui touche à ce que l'on disait sur la récurrence du motif. C'est lorsqu'il est question du viol de Philomèle par le roi Térée dans la seconde partie. Dans la troisième partie revient, de manière tout à fait inattendue, après la citation de Verlaine « Et Ô ces voix d'enfants, chantant dans la coupole ! », qui vient de son poème intitulé « Parsifal » (tiré de son recueil *Amour*), on trouve tout d'un coup, de manière inattendue : « Twit twit twit/ Jug jug jug jug jug jug/ So rudely forc'd./ Tereu ». C'est un lambeau, une réminiscence, c'est un thème musical qui tout d'un coup réapparaît comme un leitmotiv wagnérien : toujours latent, il flotte dans l'espace du texte et s'actualise de loin en loin de manière tout à fait inattendue. Mais ça, ça montre bien l'utilisation musicale de ces quatre vers, comme un leitmotiv wagnérien. D'ailleurs l'importance de Wagner dans *The Waste Land* ne peut être surestimée, car il est question à la fois de *Tristan und Isolde*, de la *Tétralogie* et de *Parsifal*, c'est-à-dire des œuvres majeures de Wagner. J'insiste sur cet article, « The Music of Poetry ».

- 183 MP : J'ai le souvenir, mais c'était une conversation privée, je ne connais pas grand-chose à la musique et donc je m'interrogeais sur cette expression, j'espère que c'est la bonne : une oreille parfaite.
- 184 BB : Une oreille absolue !
- 185 MP : Une oreille absolue, voilà, comme quoi je me trompe à chaque fois.
- 186 BB : Hélas, je n'ai pas l'oreille absolue. Boulez avait l'oreille absolue.
- 187 MP : Voilà ! Et vous m'aviez appris ce que c'était.
- 188 BB : Oui, avoir l'oreille absolue, c'est quand vous pouvez, en dehors de toute aide, de tout support, déterminer la hauteur de tel son. C'est-à-dire que vous n'avez pas de diapason, vous n'avez pas de clavier, vous n'avez rien et vous pouvez repérer le son qui correspond au « la », au « si », au « do », dans n'importe quel registre de la tessiture.
- 189 SV : Marc disait que vous aimiez aussi beaucoup le cinéma. Vous ne l'avez pas enseigné, par contre.
- 190 BB : Non pas du tout. Je n'ai pas touché au cinéma. C'est un goût personnel, mais ça n'est pas passé dans mon enseignement. Je me suis tenu à l'écart. On ne peut pas tout faire, tout embrasser. Mais j'aime beaucoup ça, oui.
- 191 MP : Quel type de cinéma aimez-vous ?

- 192 BB : Si vous me demandez quel type de metteur en scène je mets au premier plan, mes goûts vont vers des réalisateurs italiens, Fellini et Visconti, et j'avais une faiblesse pour Bergman. Ce sont mes grandes admirations. Mais dans un autre genre, j'aime beaucoup Hitchcock que je trouve absolument parfait à tous égards.
- 193 MP : J'ai le souvenir de conversations auxquelles je me gardais bien de me mêler, étant là aussi ignorant sur le sujet, avec André Topia, dont il a été question tout à l'heure. Et lui aimait beaucoup le cinéma coréen, par exemple. Je vous entendais parfois parler avec lui du cinéma asiatique.
- 194 BB : Oui ça m'est arrivé. Il y a un film coréen qui m'a beaucoup plu, le titre m'échappe malheureusement. Le cinéma exotique et lointain peut très bien me plaire à l'occasion. Le cinéma iranien, israélien, coréen, oui, pourquoi pas. Les Palmes d'Or me paraissent parfois surfaites. [Rires]
- 195 MP : Est-ce que vous étiez aussi entier que l'était André Topia ? Car André Topia quand il avait un engouement ou, au contraire, une révulsion, c'était entier !
- 196 BB : Je suis moins entier qu'André Topia, bien que ça puisse m'arriver. Je suis moins entier sur les fausses gloires. Je n'arrive pas à comprendre le succès d'un Jeff Koons, je n'arrive pas à comprendre même le succès d'Andy Warhol, de Philip Glass, de Steve Reich, ces adeptes de la musique répétitive, et je ne parle pas de certaines *installations*, de ces pyramides aléatoires de débris et de déchets que l'on voit dans des musées qui ont pourtant pignon sur rue ! Il paraît qu'il faut y voir une critique de la société de consommation.... Je crois à l'apprentissage exigeant du métier, aux longues années de formation qui vous donnent un authentique savoir-faire, à la maîtrise technique, au génie qui est une longue patience, à l'inlassable remise sur le métier de votre ouvrage. Je crois à Pierre Bonnard, à Henri Dutilleux, artisans minutieux autant qu'artistes inspirés...
- 197 MP : Oui, on retrouve la question des impostures de tout à l'heure, cette fois avec des noms.

L'égo et le corps

- 198 MP : J'aurais encore une question, mais restez libre de ne pas y répondre si elle vous paraît déplacée. Vous n'avez pas connu ce temps, celui de l'HDR, où le candidat doit présenter ce que l'on appelle un document de synthèse, dans lequel le candidat est amené à rédiger une ego-histoire, c'est-à-dire remettre en perspective sa production personnelle, pour lui donner une unité qu'elle n'avait pas forcément. Il arrive alors qu'on donne à cette démarche un caractère quelque peu égocentré. Ce qui m'a frappé, c'est que tout au contraire, chez vous, il y a une extrême pudeur, doublée d'une vraie élégance, à aborder des points de votre carrière. Comme si vous vous réfugiez derrière des mythes, des auteurs, des œuvres, pour dire des choses qui, à l'occasion, peuvent être de l'ordre de l'intime. Vous n'avez pas, en tout cas, cette culture de l'ego-histoire, pour parler comme Patrick Boucheron. Je me trompe ?
- 199 BB : Je ne crois pas que vous vous trompiez. D'ailleurs, le fait que je sois si attaché à Eliot...
- 200 MP : *The impersonal poet*, c'est ça ?

- 201 BB : Eliot parle peu de lui. On en était réduit à attendre le 2 janvier 2020, par exemple, pour savoir ce que contenaient ses lettres à Emily Hale conservées à Princeton University. Les grandes révélations qui y étaient peut-être contenues, ou pas ! Non, je n'éprouve pas le besoin de l'ego-recherche... Les lettres d'Eliot à Emily Hale sont sur le point d'être publiées. A déjà été publiée la lettre d'accompagnement écrite par Eliot lui-même qui doit servir de guide au lecteur et le prémunir contre des interprétations erronées. Dans ces lettres, Eliot avoue qu'il a été amoureux, ou plutôt, s'est cru, dans un deuxième temps, amoureux de Emily Hale. Il semble qu'il ait vécu avec elle une passion blanche, engendrant illusions et malentendus, empreinte d'irréalité en tout cas.
- 202 SV : On apprécie d'autant plus l'entretien que vous nous accordez aujourd'hui...
- 203 MP : Je me rends compte que nous avions prévu une dernière question sur le corps. Je repense à cet ouvrage que vous aviez dirigé sur *Les figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours* (1991). Par l'ampleur du champ couvert, son caractère pluridisciplinaire, la diversité de ses approches, le livre avait marqué. En plus de rappeler la somme de savoirs, conscients et inconscients, qui se jouent dans le rapport qu'entretient un écrivain, ou un peintre, au corps, corps de l'œuvre, corps biographique, corps de l'époque, corps du lecteur ou du spectateur ... Pourriez-vous nous préciser, si tel est bien le cas pour vous, à quel point la volonté de se tenir au plus près, au plus profond de ce qui fait un corps, de ce que peut un corps (selon le mot de Spinoza) est partie prenante de l'expérience littéraire, de l'expérience picturale et donc, quelque part, du travail universitaire ?
- 204 BB : Ce qui fait corps, ce que fait un corps, ce que peut un corps est partie prenante de l'expérience littéraire : mémoires, confessions, autobiographies, journaux nous renseignent toujours, ne serait-ce qu'au détour d'une page, sur le corps de leur auteur. Des corps, nous en avons plusieurs, auteurs comme lecteurs : le corps sensuel, corps musculaire, corps humoral, corps digestif, émotif, etc. C'est de Montaigne qu'il faut partir, là encore, son projet de se montrer tout entier et tout nu à l'opposé de l'ascétisme du Moyen-Âge qui avait jeté une chape de plomb sur le corps. Montaigne nous entretient de sa taille, de sa complexion, de ses maladies, de ses appétits, bref, de toutes ses conditions corporelles. La hantise d'une connaissance par le corps, par la sensation, le primat épistémologique qu'il accorde à la connaissance par sentiment réapparaissent chez les poètes métaphysiques. John Donne a bien noté, à propos d'Elizabeth Drury, cette éloquence du corps affichant sa pensée à son insu : « her pure and eloquent blood/ Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought/ That one might almost say, her body thought ». De même plus tard, pour Blake et pour D.H. Lawrence, le toucher devait être le sens clé de la vérité sexuelle, par opposition au regard, qui est toujours plus ou moins proche du voyeurisme. L'immédiateté sensible, l'immersion du corps dans l'univers, son engagement dans des activités physiques, ce sont le propre du romantisme. Découverte à pied des paysages, importance de la marche, ascension, promenades à cheval ou en bateau, nage...
- 205 Bon, je laisse tout ça de côté (je pourrais développer), pour en venir à la dernière partie, sur laquelle j'aimerais insister. Ces représentations du corps, c'est donc toujours à travers le corps écrivain et sentant qu'elles s'élaborent. De sa belle étude sur le corps humoral de Michelet, parasitant l'histoire, Barthes a tiré la formule fameuse : « l'écriture passe par le corps », dont elle est en quelque sorte une extension métonymique. Mais Eliot dit un peu la même chose quand il écrit : « Those who object to the 'artificiality' of Milton or Dryden sometimes tell us to 'look into our hearts and

write'. But that is not looking deep enough; Racine or Donne looked into a good deal more than the heart. One must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts.» La citation est tirée des *Metaphysical Poets*. Alors, ce que je voudrais ajouter pour terminer, c'est que notre modernité est fascinée par tous les rapprochements possibles, y compris les plus littéraires, entre corps et texte. Les inscriptions cutanées que l'on trouve dans *La Colonie pénitentiaire*, dans *The Scarlet Letter* et surtout *Moby Dick* sont parmi les tatouages littéraires les plus significatifs. Chez Melville, les hiéroglyphes qui couvrent le visage du sauvage Queequeg se rattachent aux signes que porte le corps de la baleine blanche. Liés comme ceux-ci aux mystères du monde, à l'énigme métaphysique, ils ont été tatoués sur le corps du sauvage par un prophète et voyant qui, « by those hieroglyphic marks, had written out on his body a complete theory of the heavens and the earth, and a mystical treatise on the art of attaining truth; so that Queequeg in his own proper person was a riddle to unfold; a wondrous work in one volume ». Il faut aussi noter que dans le même temps, la psychanalyse, conçue comme pratique de la lettre, allait renforcer les liens entre corps, désir et écriture. Ainsi Serge Leclair, à la suite de Lacan, s'applique à montrer comment tel élément littéral peut devenir spécifiquement constitutif de tel inconscient individuel. Pour l'homme aux loups, cas célèbre repris de Freud, l'image inconsciente du corps se structure autour de la lettre « V ». Prise dans un réseau de connections multiples : ailes de papillon, jambes de femmes, chiffres romains repères de la cinquième heure, peur du loup, gueule ouverte et vue de profil, bref, le « V », à la fois lettre, nombre et figuration est à l'origine d'une multiplicité de déterminations dont chacune concerne une zone érogène, une ouverture du corps. Puis je dirais que cette mise en contact du corps et de la lettre, qui tend à une incorporation réciproque, renvoie aussi à un projet esthétique dont on trouve une illustration remarquable dans la peinture américaine contemporaine. Entre l'œuvre et l'artiste doit s'instaurer un rapport physique, immédiat, projectif. Ainsi Pollock congédie le relais de l'œil et toute mimesis du visible pour nous proposer une calligraphie du corps humoral, pulsionnel, inconscient. Ici n'ont plus cours les distinctions ordinaires entre dedans et dehors, surface et profondeur du corps. Les traces, traînées, coulées, griffures, giclures que l'artiste jette sur la toile à l'aide de gestes à la fois spontanés et réglés, veulent être la transcription synthétique et comme spatiotemporelle de toutes les composantes, de tous les événements du corps, sensations, affects, tensions musculaires, influx nerveux, élans pulsionnels, métabolisme. Le lacs de ces lignes qui serpentent, se croisent et se bouclent, cette toile aux fils enchevêtrés, c'est aussi la peau d'un nouvel écorché où l'on verrait les fibrilles du muscle, les trajets sanguins, les réseaux de neurones, d'axones et de dendrites. Il y a un corps à corps de l'artiste avec la toile, qui va trouver une illustration dans la peinture d'Yves Klein où le bleu répandu sur le corps se projette sur la toile. Voilà ce que je voulais ajouter aux figures du corps.

Littérature et poésie, pour finir

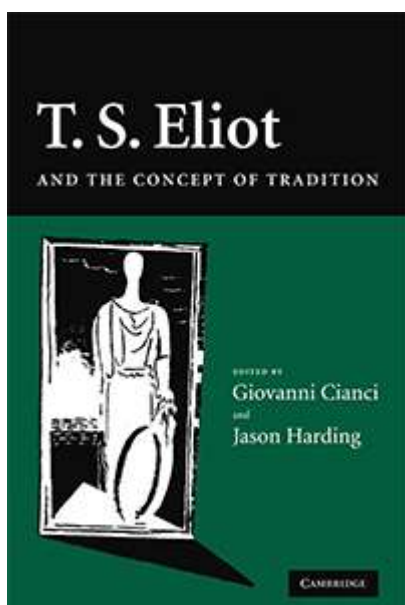
- 206 MP : On pourrait conclure sur ce vous nommez trop modestement un « ajout », dans lequel il faut plutôt voir un parfait exemple de la « méthode-Brugière », c'est-à-dire synthétique (au sens le plus large du terme) et en même temps doublée d'un « parlécrite » qui est dense, qui est foisonnant et qui procure un véritable plaisir à

entendre et à lire. Mais on s'en voudrait de vous quitter sans vous avoir entendu nous faire part de votre définition de ce qu'est la littérature.

- 207 BB : Comment définir la littérature ? Il y a deux livres de critique que je ne me suis pas lassé de recommander aux étudiants : *Mimesis*, d'Eric Auerbach, et *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye. Ils pouvaient y trouver des éléments de réponse à cette vaste question. *Mimesis* s'attache à montrer, à l'aide de textes allant de *L'Odyssée* à ceux de Virginia Woolf, l'émergence du *réalisme*, l'évolution de la représentation du réel qui devient de plus en plus complexe et englobante, alors qu'elle s'affranchit progressivement des préjugés politiques et sociaux, des filtres idéologiques qui la conditionnaient. Pareille représentation se libère notamment des correspondances obligées qui la parasitaient entre le statut social des personnages et les niveaux stylistiques auxquels ceux-ci pouvaient prétendre. Le banal, le quotidien, l'humble, le bas, l'insignifiant avaient enfin droit de cité au lieu d'appartenir à des pans du réel entièrement occultés. Ce qui avait été refoulé dans le comique, le grotesque, la farce, la satire, faisaient enfin l'objet d'un traitement *sérieux*, d'une *mimesis* réaliste. On constate une évolution parallèle dans le domaine de la poésie. La ligne de démarcation entre les sujets dits poétiques et le réel réputé non poétique s'efface progressivement. Tandis que Flaubert proclamait que « Yvetot vaut bien Constantinople », Baudelaire prétendait de son côté pouvoir transformer, transmuier la boue du réel en or.
- 208 Sartre a aussi longuement répondu à cette question dans un essai célèbre de *Situations II*, intitulé « Qu'est-ce que la littérature ? ». Pour lui, l'écrivain doit s'ancrer dans l'histoire, parler à tous ses contemporains, exprimer leurs joies et leurs colères, leurs aspirations et revendications. Il donne pour exemple Richard Wright, écrivain noir américain, écrivant pour défendre les droits de ses contemporains opprimés. La littérature a pour objet d'informer, de révéler, de dévoiler les tares et les plaies du réel, de dénoncer et de protester afin de changer le cours des choses, car si on connaît le monde, on ne peut s'en dire innocent. À vrai dire, la littérature est toujours « engagée », même si elle n'est pas toujours militante comme le souhaitait Sartre, dans la mesure où elle est toujours *témoignage*. Il suffit de prendre en compte les conditions qui la produisent pour se convaincre de son caractère anthropologique : l'histoire, la société, la culture, la race, le milieu, l'époque, la sexualité, les instincts ; elle exprime les idées platoniciennes ou le mouvant, les archétypes de l'esprit ou les profondeurs du moi, l'intelligible ou l'affectivité. Elle montre la collision des destins personnels avec l'Histoire majuscule, l'histoire collective. Elle nous fait avancer dans la connaissance du réel, du moi, du sur-réel. Ce qui fait qu'au bout du compte, elle renferme la totalité de la condition humaine. Et en effet elle évolue entre l'être et le devoir-être, les apparences et le réel, la convention et la transgression, l'ordre et l'aventure, la loi et l'interdit, tout ce qui est de l'ordre de l'imaginaire, le légendaire, le mythique, le fantastique, et le réel. Elle est un miroir que l'on promène le long d'un chemin plus ou moins boueux ou elle invente des mondes fabuleux. Elle est aussi exploration du mal avec lequel elle entretient une relation privilégiée, car Gide nous a appris que c'est avec de bons sentiments que l'on fait de la mauvaise littérature.
- 209 On peut aussi la considérer comme un vaste corpus, comme un ensemble d'œuvres soumises à des interactions, des réévaluations constantes dans la mesure où il suffit de l'apparition d'une nouvelle œuvre pour engendrer des fluctuations dans la bourse des valeurs littéraires. La littérature est un ordre simultané, ne cessant d'annexer, d'englober des œuvres à la manière du *Musée imaginaire* de Malraux – un ordre qui ne

cesse de se défaire, de se transformer pour se recomposer et où le talent individuel conteste la tradition autant qu'il la féconde et s'y ressourçe, comme Eliot le montre dans son article séminal, « Tradition and the Individual Talent » (1921). Cet article a donné lieu à un colloque tenu à Milan en 2004 et dont les Actes ont été recueillis dans *T.S. Eliot and the Concept of Tradition*⁶. Comme je l'ai montré dans ma contribution intitulée « French influences and echoes in 'Tradition and the Individual Talent' », c'est avec l'aide de penseurs français dans la mouvance réactionnaire comme Maurras, Massis, Benda qu'Eliot a forgé son concept de « tradition ».

Couverture de *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*, ed. G. Cianci et J. Harding, CUP, 2007



© Cambridge University Press

- 210 Le vrai moderniste, c'est celui qui tient les deux bouts de la chaîne, qui assume la plus grande part possible de la tradition et y fait en même temps jaillir une percée créatrice qui apporte un ton inédit. Baudelaire est l'héritier de Racine et en même temps, il apporte, comme Hugo ne manquera pas de le noter, un « frisson nouveau ». L'originalité qui se voudrait absolue, ne pourrait produire qu'un poème « absolument mauvais ». D'autre part, la littérature ne peut vivre dans la crise, la révolution permanente. De même que Matthew Arnold repère dans l'Histoire une succession de « périodes critiques » et de « périodes organiques », on peut dire que la littérature alterne les périodes de rupture et les périodes de consolidation allant dans le sens d'un classicisme. Tantôt on privilégie l'assomption d'un héritage, on conforte et on prend le temps d'assimiler les apports greffés sur la tradition, d'affermir les points de suture, tantôt on propose des thèmes et des angles de vision inédits, on bouleverse les techniques narratives, ou mieux encore, on purifie « les mots de la tribu » pour rénover et revitaliser la langue – la langue qui va être au cœur des préoccupations de Mallarmé comme de Joyce.
- 211 L'extension du champ des innovations possibles est assurément variable d'une époque donnée à l'autre. Certaines époques sont plus propices que d'autres à la créativité. Si l'on arrive par exemple au stade de l'épuisement des formes, nul doute que pareille situation ne stimule, ne relance le besoin de les renouveler. Et puis il y a ces situations

où l'écrivain sort de l'impasse où il se trouve et pratique une sorte de *breakthrough* qui le libère des contraintes inhérentes ou plutôt imposées idéologiquement à la représentation du réel, il sort des cadres qui étaient autant de carcans, il invente un mode d'expression qui donne à voir *pour la première fois* une autre version du réel. Auerbach, dans *Mimesis*, repère ces *premières fois* qui sont des percées créatrices de l'imagination littéraire. À propos de Dante, il écrit : "[...] it was again Dante who first felt and realized the *gravitas* proper to the antique elevated style and even surpassed it... Dante's level of tone is unthinkable in medieval epics before his time..."⁷. Et à propos d'un passage de *Germinal*, il écrit : "Zola has had many successors, and scenes similar to that at Maheu's could be found in any piece of modern reporting. But Zola was the first and his work is full of pictures of a similar kind and a similar value. Did anyone before him see a tenement house as he did in the second chapter of *L'Assommoir* ?"⁸. Repérer ces *premières fois* est assurément l'un des aspects les plus féconds, les plus éclairants de la critique littéraire, l'une de ses tâches les plus utiles.

- 212 Il faut également insister sur le fait que prose et poésie font une utilisation différente de la langue. La poésie considère le mot comme un matériau pourvu de qualités plastiques et musicales, alors que pour le prosateur, les mots ne sont pas des objets mais désignent des objets. Pour résumer, on dira que la prose se sert des mots, la poésie sert les mots. C'est pourquoi il convient de suivre Mallarmé quand il disait vouloir « céder l'initiative aux mots », ce qui permettra d'engendrer dans le poème cette « hésitation prolongée entre le son et le sens », comme le disait Valéry.
- 213 Enfin, il convient d'insister pour finir sur l'autonomie de la poésie et sur la spécificité de sa fonction. Eliot les met en relief lorsqu'il écrit : « Poetry is not a substitute for philosophy, or theology or religion ; it has its own function—this function is not intellectual but emotional, it provides "consolation" », je serais tenté d'ajouter, comme un lied ou un mouvement de sonate de Schubert. Eliot ajoute à la consolation la délectation, la démarche hédoniste : le poème est source de joie et de plaisir, d'autant plus intenses qu'on aura éduqué notre sensibilité, pour la purifier de toute « crudity », pour lui permettre aussi une appréhension immédiate, sensorielle, émotive de la pensée comme si celle-ci était une odeur de rose. Aujourd'hui, il faut saluer une poésie qui ne se réfère plus à une réalité toute faite, que cette réalité soit le sentiment, la raison, l'anecdote, le monde de la perception. La poésie devient, en même temps que l'acte de la création poétique d'un nouveau réel, l'acte de création poétique d'un nouveau langage. Rien d'étonnant à cela puisque le langage doit produire le monde plus qu'il ne peut l'exprimer. La poésie est création de langage bien plus qu'expression du monde.

NOTES

1. Baudelaire, « Le guignon ».
2. Thomas Gray, « Elegy Written in a Country Churchyard ».
3. Il s'agit du volume 68, 2015/3.
4. Roland Barthes, « L'art vocal bourgeois », *Mythologies*, Seuil, 1957.

5. Roland Barthes, « Rasch », in *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975.
 6. *T.S. Eliot and the Concept of Tradition*, edited by Giovanni Cianci and Jason Harding, Cambridge University Press, 2007.
 7. Erich Auerbach, *Mimesis*, 1946, Princeton University Press, 4th edition, 1974, p. 199.
 8. Erich Auerbach, *Mimesis*, 1946, Princeton University Press, 4th edition, 1974, p. 515.
-

AUTEURS

MARC PORÉE

ENS ULM/PSL
PRISMES, UR 4398
marc.poree@ens.fr

SOPHIE VALLAS

Aix Marseille Univ,
LERMA, Aix-en-Provence, France
sophie.vallas@univ-amu.fr