

Tibor BÁNFÖLDI

La métaphore du genre féminin ou l'hypertexte de la poésie

Quel est l'intérêt de l'écriture féminine ? De cette pratique, à partir de laquelle la différence jadis opprimante des sexes s'est détournée, dans la production littéraire d'aujourd'hui, vers une *neutralité* moins en moins impartiale, mais de plus en plus aliénée ? Nouveau sexisme ou désengagement des sexes, ces questions socio-politiques resteront en dehors de la visée de mon étude. Or, en marge de la nomenclature des auteurs femmes¹ marquant de leur incipit l'époque d'un féminisme français encore débutant, on trouve des écrivains dont l'œuvre relève d'une problématique plus étroitement liée au genre littéraire qu'à l'aspect historique des genres supposés, dans la guerre des sexes, ou masculins ou féminins. En effet, l'entrée historique littéraire de ce dernier aspect correspond aux premiers mouvements théoriques des Françaises, vers les années 60-70, et se définit par la reconstitution du sujet non seulement par son sexe, mais aussi par le genre de discours qu'il tient. S'établit dès lors une parenté pour ainsi dire générique entre ce qu'on entend par *genre* et ce qu'on pratique par *sexe*, parenté qui apportera sa contribution à l'analyse des genres littéraires, telle qu'elle figure dans certains textes d'Hélène Cixous², un des auteurs les plus célèbres de cette époque, ainsi que dans l'œuvre de Suzanne Allen, auteur *mineur* récemment réhabilité. Dans *Neutre*³, par exemple, ou dans *L'espace d'un livre*⁴ les questions posées par la tradition féministe, « qui suis-je » et « à qui ressembler », forment le contexte immédiat de l'appartenance à tel ou tel genre littéraire. Néanmoins dans l'étude de l'écriture féminine, les potentialités du travail dans la théorie des genres se retrouvent invariablement reconduites à l'histoire des sexes, où les méthodes de recherche s'épuisent à force d'en prélever les universaux. Rares sont les essais d'analyse littéraire qui, au lieu de rabattre l'écriture sur un discours polémique contre le discours *millénaire* (pour ne pas dire *phallogocentrique*), relève de tout discours les manières de dire, les unes aptes à faire raisonner les autres. Et encore, malgré l'abondance des descriptions du genre estampillé *littérature féminine*, malgré les nombreuses hypothèses sur son unique épistémologie et sa prétendue altérité, il n'y a pas de traitement proprement générique, pas d'histoire des genres littéraires, quant aux œuvres répertoriées par cette pseudo-littérature. Style hybride, genre mixte ou aporie

¹ Pour en citer quelques-unes : Annie Leclerc, Marie Cardinal, Xavière Gauthier, Benoîte Groult, Luce Irigaray et Julia Kristeva.

² Cf. Monique WITTIG : *Le corps Lesbien*, Paris, Ed: de Minuit, 1973.

³ Hélène CIXOUS, Paris, Bernard Grasset, 1972.

⁴ Suzanne ALLEN, Paris, Gallimard, 1971.

textuelle parsemée de citations, ce sont les attributs *a priori* liés à la pratique de l'écriture dite « féminine ». Cette priorité postulée par la critique féministe⁵, s'articule de façon positive-affirmative, mais, en pratique, elle ne saurait que difficilement se prêter à l'étude des genres. Sa divergence fait rupture et il lui manque la pertinence nécessaire pour un classement « architextuel »⁶, dont la visée se préoccupe non de l'erratique, mais du statique dans l'erratique. Cette impertinence est d'ailleurs l'un des traits pertinents requis par le discours féministe redoutant toute classification par genre et/ou par sexe, sans pour autant reconsidérer la problématique conceptuelle qu'impose l'intégrité des *genres* littéraires. Sur un tel chemin critique, les nombreux recours au concept générique, soit sous forme de signifié biologique, soit sous forme de signe linguistique, sont chaque fois exploités au profit d'un sens admissible au discours en termes politiques.

Dans une perspective rigoureusement générique, il faudrait plutôt emprunter à la mécanique proprement poétique du texte, et à sa logique de rupture, les termes mimétiques et métaphoriques, surtout quand ils s'avèrent plus susceptibles de faire ressortir la multiplicité des genres. Cette approche n'est pas du tout étrangère à la théorie des genres littéraires ; il suffit de penser à l'histoire de la définition de l'imitation, telle qu'elle s'écrit à partir « des hommes agissants » d'Aristote, et à travers le « concept » de Cavales, dans les « sentiments » de Batteux⁷. Mais au lieu de traiter des transformations internes d'une discipline littéraire, je l'évoque en tant que méthode de travail dans le texte, méthode de travail empruntée à la poétique du texte, par recours aux analogies potentielles que ces ruptures secrètent. Dans la théorie des genres une telle méthode opère par le passage du niveau générique (du genre) au niveau textuel (à l'espèce).⁸ Il faut cependant noter que l'opération pour ainsi dire structuraliste de ce transfert critique ne suffira pas à décrire les changements réalisés à l'intérieur de l'anatomie poétique, car ses divers niveaux textuels, redistribués dans l'œuvre cixousienne ou allenienne, ne forment que des constructions provisoires – des *relais* de genres – dont la fonction est de stimuler la réitération générique. Ce n'est pas une structure *architextuelle* à vocation empirique, ni une hiérarchie censée contenir un nombre de sous-genres, qui fera l'objet de mon étude. Je cherche plutôt une disponibilité de discours ambiants, une transférabilité des genres au sens métaphorique. Parmi les autres types de *transtextualité*, telles qu'ils sont distingués, d'après Genette⁹, par les préfixes *inter-*, *para-*, *méta-* et *hyper-*, le plus intéressant, par rapport aux travaux de mes auteurs, est l'« hypertexte ». Ce choix cependant ne s'accorde aux recherches effectuées par *la littérature au second degré*¹⁰ qu'en partie : alors que Genette introduit

⁵ V. les *Cahiers du Grief*.

⁶ Gérard GENETTE, « L'introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁸ Cf. *Ibidem*.

⁹ Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 7-13.

¹⁰ Sous-titre ou paratexte des *Palimpsestes*.

une relation diachronique quand il parle d'un hypertexte apparenté à son hypotexte, j'emploie ce terme plutôt comme effet au-dessus et au-dessous du texte. Au lieu d'un ensemble de catégories générales, comme amphibologie herméneutique ; au lieu d'une relation temporelle, comme espace entre le réel textuel et ses interprétations supplémentaires. L'élément « hyper- »¹¹ se présente alors comme dérivé du terme de l'hyperréalisme — courant artistiques des années 60-70 — dont la plasticité photogénique, les détails précis et la méticulosité inépuisable donnent l'effet d'une transformation incessante. Transcrite dans la théorie des genres, c'est cet effet d'imitation¹² qui me préoccupe dans les textes de Suzanne Allen et d'Hélène Cixous.

J'ai eu recours, dans mon travail, à la méthode « hypocritique »¹³, dans le sens où l'objet de toute terminologie théorique, en tant qu'objet véritable du savoir, s'y trouve objecté par les commentaires accumulés, et enseveli sous la règle scientifique. La leçon d'une hypocritique dans les genres littéraires, est du côté du travail de la métaphore, dans la mesure où elle utilise les termes théoriques non pas comme catégories génériques, mais comme méthodes de transport. L'« hypo- » me donne prétexte aux manières discursives là où j'ai affaire à tel ou tel genre (littéraire, méta-discursif, sexué, biologique, linguistique, etc.) ; l'« hypo- » me distancie de la théorie par un vocabulaire tangent, par une redistribution de ses genres (de polysémie) et de ses espèces (de logique). Pour compléter le programme proposé par Suzanne Allen, il me manque encore le comique des procédés qui sont à la disposition du conteur-critique, un genre de critique littéraire qui serait la comédie de la théorie, bien que le sérieux de mon ton dispose de tous les éléments nécessaires pour rappeler la philosophie hypocritique de Rabelais. C'est d'ailleurs de la même manière que Käte Hamburger introduit son concept de *l'énoncé de réalité* à propos d'une analogie établie entre *poièsis* et *mimèsis*. Pour elle, le *je lyrique* se présente comme un acte de langage authentique, réel et déterminé, tandis que les genres proprement poétiques s'expriment par des *je-origine* fictifs. Ce système binaire du fictionnel et du lyrique ne se sert de la logique linguistique de *l'énoncé de réalité* que pour classer la poésie lyrique dans une nouvelle dichotomie poétique ; il ne se sert de la *poièsis* que pour en faire son au-dessus hypertextuel, une *mimèsis* théorique. Si la même logique est entendue comme méthode hypocritique, c'est

¹¹ L'intégration de ce terme dans la logique de l'Internet me semble une démarche significative dans un sens générique (et non seulement littéraire) à condition que le cyber-espace soit traité non comme fin, mais en tant que support matériel, parmi d'autres supports, modélé pour la mise en pratique d'un concept. Sur la recherche hypertextuel voir *Littérature électronique et hypertexte* par Anne-Marie BOISVERT ; *La littérature des possibles* par le collectif@ressources.org ou <http://www.ressources.org/Interactif/>

¹² Genette appelle hypertexte une dérivation par transformation ou par imitation. Dans mon cas c'est ce qui est entre les deux.

¹³ Terme pour dire l'acteur (hypocritès) ou l'art du dire (hypocritique). en son sens rabelaisien, emprunté à Suzanne Allen et retrouvé chez Aristote.

une métaphore « dans la prose de la pensée scientifique »¹⁴, dans la mesure où elle fonctionne comme transfert des genres poétiques en espèces d'énonciations linguistiques.

Or la division générique d'Hélène Cixous et Suzanne Allen, ne se situe pas aux niveaux d'énoncés historique, théorique ou pragmatique. Elle renvoie les catégories modales aux catégories thématiques et formelles, transmue le niveau linguistique et travestit le chemin théorique en fiction poétique. Elle est en effet une « fiction »¹⁵ théorique inséparable de sa vocation lyrique. La mutation générique qui œuvre entretemps s'étend sur tout élément et tout ensemble constituant ou débordant le texte, le fragment, l'ouvrage ou l'œuvre même. Sans vouloir tout à fait négliger sa disposition et ses divers plans textuels, je prétends la décrire à partir d'une terminologie que je trouve plus appropriée pour une étude de la poétique, terminologie dont le corpus même est générique et qui génère un espace métaphorique généralisé. Cet espace métaphorique figure chez elles d'une manière simulatrice, comme représentation artificielle d'une manière de parler et comme artefact poétique d'une action réelle. La métaphore que dégage une telle pratique *intratextuelle* s'interpose sans cesse en tant que relais *intertextuel*, déclinaison presque génétique, que l'on dérive non de la mimésis traditionnelle, mais des « mimèmes »¹⁶ pseudologiques qu'opèrent toutes les pratiques mimétiques (par exemple la pantomime, les arts gestuels et le chant). Par *mimème*, il faut entendre un élément simulatique ouvert et disponible à tout supplément de métaphoricité, une espèce de *métamimésis* dont le préfixe *méta-* relève d'un mode de transport au pied de la lettre.

Il s'agit d'une réception bien précise de la terminologie poétique, dans le sens où elle n'admet que certaines de ses acceptions : celles dont la plasticité s'avère assez remaniable et polymorphe pour relayer les diverses entrées textuelles et leurs figures possibles. En d'autres mots, j'ai choisi l'étude des *genres* par la *métaphore* dans la seule portée où les termes *mimésis*, *poésis* et *fiction* dépassent les limites de leur dispersion ontologique pour accéder à la superposition textuelle dans l'espace autocritique. Or, avant d'entamer l'explication de ces termes, je dois retourner aux questions préalablement posées par rapport à l'identité féminine : « qui suis-je ? » et « à qui ressembler ? ». Si l'on ne pouvait pas identifier les composantes de ce manque d'identification, la définition terminologique ne serait pas possible. Et pourtant elle l'est

¹⁴ Chez Käte Hamburger, l'introduction du concept de *l'énoncé de réalité* est censée, dans un sens inverse, éloigner la problématique hégélienne de la poésie qui, selon lui, « se trouve donc être aussi cet art particulier où l'art commence à se dissoudre et touche, du point de vue de la connaissance philosophique, à son point de transition vers la prose de la pensée scientifique ». Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986, p. 33.

¹⁵ Le sens que je prête à ce mot pourrait être traduit par fable, ou plutôt, par affabulation, c'est-à-dire la refabrication de l'espace du mythe.

¹⁶ Terme de Suzanne ALLEN, *Des modes d'emploi du concept d'utopie* (manuscrit).

lorsqu'elle s'exprime par sa relation au corps, quand le corpus textuel invoqué se resserre autour des références à l'usage et aux divers supports matériels que ce corp(u)s sous-tend. Elle l'est comme cet inventaire ou catalogue métaphorique dans lequel la description du corps en termes génériques — par déterminations biologiques, par aspects linguistiques ou par genres littéraires — est l'outil du critique pour signifier malgré ses signifiants, pour s'apparenter à l'espace des diffusions théoriques, et pour fusionner avec le supplément textuel entre-temps accumulé. Ainsi encadré par les textes superposés, la description du corps n'est plus un corpus morcelé, tel que le propose la psychanalyse freudienne, puis lacanienne, et pour qui le procès de l'identification est impérativement déconstruit par le choc que subit la conscience pendant la séparation de l'objet d'avec son sujet¹⁷. Elle n'est pas non plus l'objet de cette relation objective-subjective qui se purifie et se « déchosifie »¹⁸ dans une explication modale ou dans une narratologie. Au contraire, elle se chosifie par l'image jumelle de ses effets dans un cumul de textes rassemblés, et récupérés comme prétextes à une réalité objective. Réalité où la *chose-corps* ne peut naître qu'aux lieux empruntés aux entrées d'un texte commun ; réalité où la métaphore du corps est envisagée comme méthode de transfert à ces entrées communes ; réalité où le corps est un terme reçu, et nanti d'un appareil générateur de ses nombreuses occurrences ailleurs. Un *corps sans organe* par lequel j'entends le même agencement textuel que Deleuze et Guattari démontrent dans l'élément CsO¹⁹. Un tel élément viserait à la description de ses outils argumentatifs, les déporterait et les substituerait à une structure intra-intertextuelle et ferait des catégories du « genre » et de l'« espèce »²⁰ son hypertexte. Si ce dernier se définit par superposition des textes-mimèmes juxtaposés, la terminologie qu'il sous-entend n'agit par autrement. *Métaphore*,

¹⁷ Gibert DIATKINE, *Jacques Lacan*, P.U.F., 1998

¹⁸ Par rapport au processus de l'identification par transformation d'objet voir Käte Hamburger, *Op. cit.*, p. 226 : « la possibilité d'identification de l'objet dépend du type de déchiffrement, c'est-à-dire de la forme verbale, linguistique, du poème issu de cette transformation. [...] ce qui ce produit, n'est donc pas la présentification d'une chose, mais un éloignement par rapport à elle ; la chose ne devient pas évidente ; ce qui est évident, au contraire, c'est le processus de déchosification ».

¹⁹ Corps sans organe. DELEUZE-GUATTARI, *Rhizome*, Minuit, 1976, pp. 9-10 : « Un livre est un tel agencement [machinique], comme tel inattribuable. C'est une multiplicité ? mais on ne sait pas encore ce que le multiple implique quand il cesse d'être attribué, c'est-à-dire quand il est élevé à l'état de substantif. Un agencement machinique est tourné vers les strates qui en font sans doute une sorte d'organisme, ou bien une totalité signifiante, ou bien une détermination attribuable à un sujet, mais non moins vers un corps sans organes qui ne cesse de défaire l'organisme, de faire passer et de circuler des particules assignifiantes, intensités pures, et de s'attribuer les sujets auxquels il ne laisse plus qu'un nom comme trace d'une intensité ».

²⁰ Ces termes sont ceux donnés par Aristote même dans l'explication de la métaphore. Dans un manuscrit Árpád Bernáth commente cette terminologie ainsi : « Genre et espèce se présentent comme deux niveaux d'abstraction différents pour saisir des phénomènes différents. Or ils ne peuvent être définis que l'un par référence à l'autre, et c'est justement la reconnaissance de cette relation co-référentielle entre les deux niveaux différents, qui permet le transport ou le transfert de signification : (a.) du haut vers le bas : du genre à l'espèce, et (b.) du bas vers le haut : de l'espèce au genre. Mais il y en a des itinéraires de transfert plus complexes, [entre deux espèces de deux différents genres, entre deux genres de deux différentes espèces ou par analogie] » Árpád BERNÁTH, *Métaphore dans la poésie des mondes possibles* (Ms).

mimèsis, *poèsis* et *fiction* renvoient tous au système de transport qu'ils ont en commun avec la théorie des genres, et que j'essayerai de décrire en termes poétiques dans le corpus de la poétique même. C'est un argument structuré de manière hypertextuelle, qui, en tant que tel, procède par définitions pseudologiques. En voici les entrées :

métaphore du genre au lieu d'être seulement une image à caractère transposé dans la thématique du texte, elle est censée véhiculer la mobilité du concept, travailler l'aménagement du texte (dans ses thèmes et dans ses concepts) et produire une polysémie potentielle de ses modes d'emploi. Au sens aristotélicien, elle représente non seulement « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre », mais aussi la modification opérée « quand, du nom usuel, [elle] laisse subsister une partie et arrange l'autre à sa façon »²¹. Transport et modification des parties du texte, aux niveaux à la fois grammatical et conceptuel, tel que « le préfixe *méta-* vient en distribuer, dans le lexique grec, les nombreuses acceptions, pour dire l'*à travers*, le *parmi*, l'*au milieu de*, l'*entre*, etc. »²². Ce transport et cette modification génériques ont le même rapport « à l'art qui imite par le langage seul », à l'art « sans dénomination jusqu'à ce jour »²³, que les espèces réelles à un genre hypothétique. Les genres proprement poétiques et bien définis se présentent alors comme imitation des appellations critiques, comme déplacement métaphorique par rapport au langage *au-dessus* que j'ai postulé par le concept de l'hypertextualité. L'élément *hyper-* ne figure pas ici en tant qu'entité globale ou transtextualité englobante *inter-*, *para-* et *architexte*²⁴ ; il n'est pas uniquement cet « au dessus » du texte, mais plutôt sa remanipulation à partir des relations transférables aux différentes couches textuelles. Il n'en est pas autrement dans la citation suivante, dans laquelle la remanipulation du lexique (critique du texte), l'ambivalence des « noms courants » et des fabuleux « ornements »²⁵, apparaît comme une imitation déplacée sur l'axe métaphorique :

Le Récit lui-même est une Lonza, leggièra & presta molto, animal unique hors d'espèce, léger et vif ou vive et légère, che di pel maculato era coperta.

Et, elle ne s'écarte pas de devant mon visage, mais elle me barre tellement le chemin que plusieurs-fois je dois me retourner pour revenir sur mes pas. Ainsi de moi, face au texte, dans une des positions familières au sommeil, mon corps couché à plat

²¹ ARISTOTE, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Belles Lettres, 1932, pp. 62-63.

²² ALLEN, *Op. cit.*

²³ ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 30.

²⁴ GENETTE, *Op. cit.*, p. 157.

²⁵ Par rapport à l'élocution et aux genres littéraires, Aristote parle ainsi : « Parmi les noms, ceux qui sont doubles conviennent surtout aux dithyrambes, les noms insignes aux vers héroïques et les métaphores aux vers iambiques. De plus, dans les vers héroïques on peut user de toutes les expressions dont nous parlons, mais dans les vers iambiques, étant donné qu'on y imite le plus possible le langage [*lexis*], seuls conviennent les noms dont on peut user dans la parole [*logos*] ; c'est-à-dire qu'il n'y a quère que le nom courant, la métaphore et le mot d'ornement. » ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 66.

ventre sur le drap cendrier, surprise telle nuit par une lessive cosmique, quelque déluge ou simple débordement des eaux humaines qui menace de me submerger, – me tente – m'allèche même – mais que bientôt, trempée, retournée, je barre comme on barre une embarcation.

Récit mutant, muteur donc, Non sans histoire :

Son histoire sera une longue phrase qui nous rapproche et nous écarte de sa véritable nature, successivement séduisante, coupante, déguisée, farcie d'épisodes digressifs, de noms sans choses et choses sans noms, comparable à une femme à peine veuve et belle encore qui fut aimé du disparu, et ne sait pas si les morts ont encore des passions, si les veuves sont des épreuves ou des jeunes-filles, et si le corps est veuve aussi ; dans leur désarroi, elles oublient leur rôle et leur âge, et se font petites filles et amantes de leur fils, surtout s'ils ont le nom du père.

En un sens cette histoire est femme, veuve et amante, (En un autre sens, vierge, père et fils, etc.) et souvent, Revenante.

Un texte plein de Revenants car

Tout ce qu'on a perdu revient²⁶ /.../

Le récit peut avoir l'air ici de s'ensabler ou là, ce ne serait que ruse de la surface quand elle n'est ni terre ni mer : le soleil le chauffe alors à blanc et c'est le sol même qui fait courir l'histoire et se précipiter, à peine effleurant sa face du bout des pieds : elle, (l'histoire) est alors semblable à un des héros de ce texte, qui parcourt d'immenses surfaces et sans poser le pied. S'il le posait il brûlerait. Il veillit il meurt en mouvement. /.../

Souvent ce texte ressemble à ceux qui le hantent ou le fuient. Rien ne nous assure qu'il nous conduira jusqu'au plus près par le plus court chemin, mais il nous risque.

(nous : chasseurs : chasseurs de la chasse.)

Léger ou légère, la pelisse couverte de signes, point, chose /.../ lié(e) par un lien de mariage ou parenté ou analogie à tout ce qui fait vibrer les liens encore indéterminés de mariage, parenté ou analogie, lonza, imprenable.²⁷

L'analyse de ce passage dans une perspective strictement générique, c'est-à-dire suivant ses déterminations thématiques, modales et formelle²⁸, nous renvoie à la question de l'archigène figurant en tant qu'« espèce » dans le texte. Selon une approche hypocritique, cette « espèce » fonctionne en tant que mimème²⁹, son arrangement

²⁶ Freud, *Traumdeutung* [cité par l'auteur].

²⁷ Hélène CIXOUS, *Neutre*, Paris, Des femmes, 1998, pp. 23-24.

²⁸ GENETTE, *Op. cit.*

²⁹ Par rapport à l'origine de la poésie, Aristote parle ainsi : « La poésie semble bien avoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance

hypertextuel consistant non seulement à simuler l'action et les personnages illustres (Dante, Freud, Lacan, Virgile, le phœnix), mais aussi à transporter leur thématique directement dans le texte. Parmi l'exergue et le corpus du texte de *Neutre*, on trouve les indications suivantes :

JOUEURS, PIECES ET REVENANTS :

L'analyste

Le Sujet

Le Récit

Le Texte

La Lonza

Le Hasard

Fils Fil, F

Revenants, souches, troncs, morts, rejets

vers, peaux, fourrures, soies

Sang, Sendres Sobret Samson S³⁰

A partir d'une telle disposition, le transport entre les sujets de l'énonciation du texte s'accomplit soit par imitation de leur appartenance biologique (animal, masculin, féminin, fantôme animus/anima), soit par classification métadiscursive (récit, histoire, texte), soit par assimilation anaphorique ou homonymique (des pronoms, des auteurs et des langues). De même les critères de la représentation générique, les dispositifs théâtraux, les vers cités en prose ou les proses en vers, ainsi que les monologues intérieurs des personnages invoqués, convergent tous vers une épique romanesque travestie en notes explicatives et critiques, vers une fiction théorique. Cela dit cette démarche à trois échelons (par transport direct de la thématique, par brouillage des identités énonciatives et par convergence des dispositifs) ne s'accomplit pas dans le temps : la notion même du temps se divise en successions métriques et n'est repérable que par son caractère mobile, en tant qu'espacement corrélatif des divers sites textuels. Les échelles de cet espacement figurent dans mon hypertexte comme *relais* des genres et, avec la juxtaposition des trois déterminations génériques (thématique, modal et formel), ils font *méta-phorein* de la dynamique mimétique. L'*hypocritique* de cette même logique transcrit les différentes identités génériques tantôt en auteur, tantôt en acteur. « Qui suis-je ? » et « à qui ressembler ? » se présentent dès lors tantôt comme sujet tantôt comme objet de l'enquête théorique, et attirent l'attention critique vers ce manque d'appartenance entre texte et texte commenté, vers ce manque qui, en termes génériques, donne tout son sens à la problématique de l'imitation et de ce qui est imité.

/.../ et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux fabrications par imitations [ou mimèmes] »

ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 66.

³⁰ CIXOUS, *Op. cit.*, p. 17.

mimèsis, poèsis, fiction au lieu des hommes agissants, il y a, chez Cixous et Allen, une feinte, pour ainsi dire, factitive, artefact employé à simuler ceux-ci. Les personnages simulés n'appartiennent pas au propre du texte et n'y figurent que sous forme de caractères évoqués d'un savoir *millénaire*, et directement recités dans le texte. Dans un sens platonicien, la *mimèsis* que je traite ici en tant que simulation, est allégorie du poète qui feint, par sa voix ou par ses gestes, d'être quelqu'un d'autre³¹. Cette feinte ne dépouille pas les personnages auteurs-acteurs d'une psychologie, mais leur psychologie est dépouillée des catégories, elle n'est plus qu'un caractère réactivé à faire agir le texte. Que reste-t-il alors à imiter, une fois que l'objet de l'imitation s'est substitué au brassage de l'écriture et de la lecture, à la fabrication des espèces de sous-genres ? Rien à concevoir, sinon le *faire* de la *poièsis*, c'est-à-dire le savoir érudit (ou le *tekhné*) apte à composer une fable. Selon les recherches d'Árpád Bernáth, la condition de la fabrication des fables est une reconnaissance analogue à celle qui conditionne la métaphore. Fable et métaphore sous-tendent la reconnaissance des unités de sens et de leur transport, la reconnaissance de l'une par l'intermédiaire de l'autre³². C'est l'enjeu même de l'action, son passage des manières d'agir et des manières d'être aux affabulations allégoriques-fantastiques³³ du dire. L'action, en tant que telle, révèle la fiction, ou le *faire-fable*, de sa propre métaphore, et fabrique de la matière discursive des manières véridiques. L'imitation de l'action ne se déroule plus selon la nécessité ou la vraisemblance, elle n'est plus la combinatoire des calculs probabilitaires, mais une itinéraire potentielle suivant l'échange entre fable et métaphore. A titre d'exemple, il suffit de considérer le caractère fabuleux du corps, lorsque son articulation dans un corpus quelconque est indissociable de cette absence qui semble gérer l'identité corporelle face au mythe des sexes. Au lieu de son image vraie ou fausse, le corps est un *speculum* aux yeux des autres, aspect moins réflexion positive-négative, diffusion déconcertée et fictive. Dans son traité du miroir, Suzanne Allen en parle en ces termes :

Expérience du décentrement s'il en est, cette visée sur un lieu interdit. Et par la double feinte d'une image à la fois renversée et réfléchie. Suprême ruse du Sujet pour essayer d'atteindre, du dehors, ce Moi qui du dedans se récite. Voilà de quel sceptique effet tout miroir est le théâtre si l'on ose : passer dehors, devenir l'autre ! Et peut-être l'autre de l'autre si les glaces de la psyché sont convenablement requises pour multiplier le problème postérieur. Se voir du dos, quel ascendant facile on prend sur son soi-disant, ainsi dévisagé. [...] Ainsi dans la fuite du miroir, je ne cherchais qu'à perdre l'œil officiel, pour trouver l'œil inverse, l'œil gris, l'œil équivoque, où s'interroge le fondement de toute ubi/cul/ité. D'ailleurs nul miroir n'est purement répétitif. Le miroir ne répète pas, il reflète. Nuance ! Il reflète dans le halo, le trouble, le tremblement. On lui donne un modèle, il le trahit. C'est là que la définition se libère : on

³¹ ARISZTOTELESZ, *Poétika*, PannonKlett, 1997, p. 22.

³² BERNÁTH, *Op. cit.*

³³ Cf. «Lucien, Rabelais, Sterne et la narration fantaisiste-allégorique chez N. FRYE» in GENETTE, *Op. cit.*, p. 126.

croit ressaisir le vif, on n'opère que le simulacre. Le miroir est le style de ceux qui n'en ont pas. C'est l'art avant la lettre. Trace éphémère et sujette à tous les aléas, mais justement : que de formes en ce miroir, ressassées, surchargés, tendancieuses, faussées par nous mémoires torses, ont surgi des fortes complaisances ! [...] Voilà l'erreur narcissique par excellence. Car il n'y a pas de double. L'office du miroir est mise en question du sujet, mis en jeu, mise en scène. A la limite procédé d'écriture : « O miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur ! » s'écrie Maldoror. La tactique du miroir consiste à les choisir hauts et de grand décorum : « Je ferais placer trois glaces de sept pieds de haut chacun. J'ai toujours aimé cet ornement sombre et magnifique. Quelle est la dimension des plus grandes glaces que l'on fabrique à Saint-Gobain ? » s'enquiert Octave de Malivert. On sait quel usage éblouissant l'auteur de la « Mise en mort » fait d'une psyché. [...] Poe lui, dans la « Philosophie de l'ameublement » fait profession d'abominer le miroir « ... qui contribue fortement à produire une monstrueuse et odieuse uniformité... le rustre le plus naïf en entrant dans une chambre ainsi enjolivée, sentira immédiatement qu'il y'a là quelque chose d'absurde, bien qu'il lui soit absolument impossible d'assigner une cause à son malaise. » Absurde n'est pas le mot qui convient au fautif éclat d'une surface méconnue. Du malaise de Poe, fictif est la profondeur. Car il ne s'agit pas ici de saisir une profondeur, mais de multiplier la surface qui nous est impartie par toutes sortes de dispositifs, abondamment illustrés par les grands baroques du cinématographe : Eisenstein, Stindberg, Fellini, Orson Welles ... ô La dame de la Shangai quel brisement du Sens, quel éclatement, mille fois repercuté par un seul coup de feu dans le miroir !³⁴

Sujet de la réflexion, le « je » de ce passage s'expose moins comme déclaration du *Je lyrique* que comme effet d'un savoir accumulé. Autrement dit, « je » est davantage déchiffrement nietzschéen d'un texte mythique qu'effusion du sujet poétique. « Je » est intelligence du corps rabattue sur le modèle d'une lecture. « Je » est lecture du corps opérée dans la pluralité de ses rapports et dans les types de ses fonctions. « Je » est corps relayé par la fiction (ou le *faire-fable*) de ses mythes d'origine. Une fois postulé que l'objet de la *mimésis* consiste en le *tekhné* de la *poiésis*, il faut se demander, selon Aristote, de quelle manière et par quel moyen il est possible de mesurer la distance prise par rapport à cet objet (le sujet), et de déterminer les effets de son identité. Car, si cette affabulation mimétique n'est rien autre qu'une question de degrés d'identification, le genre qui en résulte posera un problème identique. Se poser la question de savoir « qui suis-je ? » et « à qui ressembler », soit sous forme empirique, soit sous une forme plus heuristique, est-ce un travail dans le modèle générique que l'on choisit de mimer ? Est-ce une métaphore, un mimème de genre, gérant les éléments variables d'un texte intérieur, la fable, et d'un autre, extérieur, le mythe, dans le corpus d'un livre ? Est-ce faire de la *poiésis*, feindre ce qui en est dit et, par accumulation des remarques, faire d'un travail de lecture un mythe de l'écriture ?

³⁴ ALLEN, 1971, pp. 165-166.

Autant de questions auxquelles il faut encore répondre et qui demandent une étude plus vaste. Comme je l'ai indiqué plus haut, les suppléments du corps, en tant que texte d'affabulation et métaphore du texte, ne sauront être analysés que par les moyens et les manières d'imitation. D'un côté parce que depuis l'aurore du féminisme, la notion du corps se dissout dans un corpus encore plus polymorphe, plus systématique dans son recensement du typique, et, du genre à l'espèce, plus réceptive dans la sérialisation de ses bases multiples. De l'autre parce que l'accusé formalisme des polices uniquement poétiques, ou uniquement grammaticaux, ou uniquement biologiques, ne suffit plus à mesurer les proportions des genres au sens classique. Pour la suite, je proposerais plutôt une visée aristotélicienne des relais des arts. Parmi les moyens imités par mélodie et par rythme, je choisirais le modèle acroamatique tel qu'il apparaît dans le concept de *musiqué* appliqué au langage poétique chez Iván Fónagy³⁵. Parmi les moyens imités par rythme, mais sans mélodie, je ferais l'analyse des jeux de masques, des anamorphoses et des diverses mises en abyme au Théâtre du Soleil³⁶ et à partir de l'orchestrique³⁷ de Valéria Dienes. Pour traiter ensuite des caractères, des passions et des actions imités par couleurs et dessin, je suggérerais une comparaison paragrammatique des inventaires et des catalogues sensuels de Suzanne Allen et de Miklós Szentkuthy³⁸. Quant aux manières imitées, je prendrais le modèle théorique du paradoxe et de la distanciation dans le récit à la première personne et dans les cases vides du système autobiographique³⁹. Les catégories énumérées reprendraient la poétique d'Aristote en contexte avec les autres arts imitatifs, par rapport auxquels je me suis borné ici à proposer une terminologie possible et à postuler, par là, un élément hypertextuel à tout niveau générique. Reste à définir les termes d'un corpus poétique qui saurait dépasser l'*hypophysis* théorique.

³⁵ *La vive voix : essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991.

³⁶ Animé par A. MNOUCHKINE et H. CIXOUS.

³⁷ Valéria DIENES, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995.

³⁸ ALLEN, 1971 et SZENTKUTHY: *Fejezetek a szerelemről*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.

³⁹ Cf. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1979.