

DÉTOURS DE LA CLAIRIÈRE

Érotique et poétique chez André Frénaud

Liaison, déliaison

À force de hargne, d'ironie mauvaise et de cocasse brutalité, toute éclaircie, toute aura dans la poésie d'André Frénaud est rongée¹. Tout discours, retourné contre lui-même. Mais sur ce fond violemment désenchanté, l'œuvre se singularise, de nouveau, aujourd'hui que reprend plus ouvertement le chantier de la "tradition" et de l'"aventure"². Car elle maintient une grande puissance de la liaison, qui, outre certains traits d'écriture — vers l'amplitude, voire l'emphase —, tient aussi à un profond désir de discours: à une ambition spéculative, même, voire didactique³.

Pourquoi privilégier la dimension psychanalytique de sa réflexion? Elle a occupé une place croissante dans l'œuvre, dont elle prolonge certaines

¹. On se reportera aux livres suivants d'André FRÉNAUD, tous publiés chez Gallimard: *Les Rois mages* suivi de *L'Étape dans la clairière*, collection Poésie, 1987 (1943 et 1966; abrégé en RM.); *Il n'y a pas de paradis*, Poésie, 1967 (1962; IPP.); *La Sainte Face*, 1968 (SF.); *Depuis toujours déjà*, 1970 (DTD.); *Notre inhabileté fatale, Entretiens avec Bernard Pingaud*, 1979 (NIF.); *Haeres*, 1982 (H.); *Gloses à la Sorcière*, 1995 — qui reprend également *La Sorcière de Rome* (1973), cité ici dans cette édition — (GS.); cf. aussi la "Glose sur *Pour une plus haute flamme par le défi*", publiée in Roger Munier, *L'être et son poème, Essai sur la poétique d'André Frénaud*, Encre marine, 1993, pp. 139-149 (GP.).

². Cf. Guillaume APOLLINAIRE, "La jolie rousse", in *Oeuvres poétiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

³. Sur la déliaison qui caractériserait l'époque contemporaine, cf. Alain BADIOU, *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, 1989, p. 35 et Michel DEGUY, *L'Énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, P.U.F, 1998, pp. 38-39.

considérations autobiographiques, déjà anciennes. Elle semble, surtout, la mieux à même de prendre en compte son exigence morale: non pas déclaration d'intentions, mais écriture à même l'affect. Elle s'inscrit enfin, ici, dans une tentative plus générale pour penser l'œuvre littéraire — à partir du rythme — comme système travaillant à une subjectivation de la langue: ce qui implique l'hypothèse de l'inconscient¹. Cela signifie aussi lire et lier tous les textes, poèmes et poétique: ceux-là n'illustrent pas simplement celle-ci, qui en fournirait la clé. L'ensemble participe d'un même mouvement.

Il se conçoit comme orienté vers un jeu libre, et ne peut donc se réduire à des fixations fantasmatiques. Nul diagnostic, par conséquent, ni décryptage des symptômes. Lyotard rappelle à ce titre après Freud que la sublimation implique une certaine quantité d'énergie flottante au niveau des processus primaire, laquelle permet de remettre en mouvement les figures liées par le processus secondaire². Un scénario sera donc toujours ici heuristique, guidant la lecture par les rapprochements qu'il organise. On s'appuiera, à partir d'une démarche qui fut d'abord inductive, sur la synthèse proposée par Laure Razon concernant les familles où se produisent, ou s'engendrent, des incestes³.

Le "système incestueux" suppose un dysfonctionnement de la loi et une mauvaise différenciation des rôles. Il s'ancre — pour un sujet masculin — dans une relation précœdipienne fortement dominée par la mère. Ce rapport excessif entrave l'individuation de l'enfant et empêche la

¹. Cf. ma thèse, sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Université Paris VIII Saint-Denis: *Les Figures de la voix, une étude du rythme chez André du Bouchet et Jacques Réda*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000.

². Sigmund FREUD, *Le Moi et le Ça* (1923), in *Essais de psychanalyse*, Payot, 1993, pp. 258-259; Jean-François LYOTARD, *Dérive à partir de Marx et Freud*, UGE, 1973, pp. 56 sq., 65, 73-74.

³. Laure RAZON, *Énigme de l'inceste*, Denoël, 1996. On s'aidera aussi du *Vocabulaire de la psychanalyse* de Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, P.U.F, 1994 (1967).

reconnaissance de la loi posée par le père, conduisant à la séparation d'avec la mère, et nécessaire à l'identification de soi comme à l'objectivation du désir. Cette nécessaire distance permettrait en outre l'acquisition du symbolique et l'accès au conflit œdipien. Son absence peut entraîner — en position de victime — la persistance d'un désir de fusion avec la mère, mais également une identification perverse de soi-même à la loi — vers un profil d'abuseur. Abordant aussi la question du deuil, la lecture se précisera par une approche successive des instances familiales.

La grande Mère entre eaux et flammes

À Bernard Pingaud lui faisant remarquer l'absence de la mère réelle dans son œuvre, Frénaud répond qu'il ne lui serait "pas agréable d'en dire plus". Mais il associe à ce personnage "la prolifération de ces grandes Mères, plus ou moins terrifiantes et castratrices" (NIF. 29). Une telle castration apparaît bien dans les textes, comme mythe lorsque "la redoutable ramène ses cuisses géantes" (GS. 71) ou que, "(g)ueule béante pour [l]'accueillir", la Gorgone dit au serpent: "Que ne chute / de l'anfractuosité, le membre tranché ras" (H. 254).

C'est sur le registre analytique que le poète réagit à une autre remarque de Pingaud, évoquant le cas de "l'homme aux loups" à propos de ces vers de *La Sorcière de Rome* : "On avait dit aussi qu'il faut prendre garde / à ne pas fixer le regard des loups" (GS. 80). Frénaud y reconnaît "aussitôt [...] une mise en œuvre du complexe de castration" (91). Sans doute, intervenant peu après une émergence de désir incestueux (89), la parade de la castration peut-elle être imputable au père, comme dans

l'analyse freudienne¹. Mais ces "loups" précèdent de peu l'assomption d'une "louve" (81). Ce "rien / d'un peu triangulaire dans [leur] visage" (80) peut ramener au lointain "(t)riangle pépiant" de la bonne "amie" (RM. 116). Et le verbe "fixer" (80), enfin, ne redouble-t-il pas en miroir les yeux paralysants de la Gorgone entrevue? La seule évocation de la mère réelle pose en tout cas une réplique intransigeante à "l'habituel orgueil sans relâche raidi": "Il n'est plus temps d'avoir pitié de vous, Mère" (DTD. 62).

S'adressant à elle trois ans avant sa mort, en 1961 le poète lui prédit pour "seule réalité" à venir "la dalle funèbre qui s'approche très lentement étale" (ibid.). Un tel aplanissement se comprend comme une réponse tardive à la surrection de tant de femmes-mères phalliques, accaparant la force dans l'œuvre. Très souvent géante, "énorme" ou "dressé(e)" (GS. 76), à travers la multiplication des figures monumentales la femme toute entière manifeste une érection. On peut être frappé, en particulier, par la représentation des seins, qui se rattache peut-être à l'importance de l'érotisme oral dans la relation préœdipienne. Peu éthérée est ainsi la Vierge dans la "Plainte du Roi mage": "les seins comme des yeux tourmentés, réconciliés, / les seins, deux rubis énormes qui roulent" (RM. 148). Si la quête d'un regard aimant répond ici à l'ablation que pose par exemple, en construction absolue, "Haeres": "Elle m'a privé" (H.9), l'évocation des seins ne glisse pas fortuitement sans doute vers celle du "serpent" (RM. 149), "tranché" ailleurs (H. 254).

Face à la dureté d'une mère toute en affirmation d'elle-même, le sujet peut peiner à se construire et développe un mode fusionnel du désir. Cette identité problématique² conduit à une dévalorisation de soi — "Je me

1. Sigmund FREUD, *Cinq psychanalyses*, P.U.F., 1993 (1954), pp. 344, 347, 354, 358.

2. Cf. Peter BROOME, *André Frénaud*, Rodopi, Amsterdam, 1986, pp. 6 sq., 13, 14.

suis inacceptable" (RM. 34) — mais surtout, plus radicalement peut-être, à une incertitude. Ainsi comprend-on ici le caractère multiple et mouvant du sujet d'énonciation. Reprenant le "nous" des Rois mages, bien des poèmes ont pour actant principal un héros collectif, un groupe, une troupe. Le sujet tend à s'y configurer par amplification, division et multiplication d'un point d'énonciation mobile. Le poème se fait drame, y compris dans les textes brefs, dialogiques ou qui donnent la parole à un personnage. Ailleurs, il constitue en voix une polyphonie complexe, à force de décrochages graphiques, de tirets réitérés, d'italiques et de capitales en mélange. Il tente d'articuler une rumeur anonyme.

L'identité si douteuse se dégrade par grouillement. Les créatures du "Miroir de l'homme par les bêtes" prennent la paroles pour rappeler leur incomplétude, et une intimité inquiète avec le giron originaire: "Nous sommes par les débris, nous aussi, en tronçons, / des morceaux de ventres agglutinés éperdus", "nous nous cherchons" (SF. 211). La multiplicité correspond ici à une décomposition du moi, ce qui éclaire l'aspect macabre que peut prendre l'assouvissement du désir comme du besoin: "Il y a des vers sous la chemise de la mariée" (42), "dans la viande" (43). S'esquisse ainsi une ontologie larvaire, sous-tendue par une logique de résorption dans l'unité originelle terrifiante et désirable.

La décomposition y hante un travail du liquide inquiétant: "Il y a du fumier dans l'eau calme quand je regarde l'eau miroitante aimée" (SF. 42). Cet élément confirme sa valeur première lors de sa proclamation triomphale dans *La Sorcière de Rome*, au terme de laquelle l'énonciateur anonyme se découvre confondu avec la Grande mère latente, "ENFOUIE DANS LE FLEUVE DEPUIS TOUJOURS EN MARCHE": il est alors "UN SEUL AVEC ELLE, ÉVANOUÏ" (GS. 45). Une telle confusion oriente aussi la relation amoureuse. Elle peut révéler la misère des amants:

D. Guillaume

"Solitaires coagulés, acolytes ombrageux de nos désastres" (SF. 16). Mais elle constitue également la forme du bonheur, vers une parfaite unité: "*Nous serions tous deux comme une montagne, / au pain bleu du ciel mêlés: un seul cœur*" (IPP. 171), "nous nous évanouirons une seule présence réelle" (59). L'indistinction est claire, enfin, dans l'union de la mère et de ses fils, telle que la met en scène "Le navire négrier": d'emblée, "quand la Mère se montra sur le navire un confus grouillement de l'honneur les combla tous, les jeunes hommes et les autres" (SF. 23). Pour finir "ils ne sont plus qu'un avec la Mère" (24). Cette confusion incestueuse présente dans l'œuvre et le discours théorique d'André Frénaud un statut complexe.

Dans ses gloses, il fait de l'inceste une clé de *La Sorcière de Rome* — entre la réticence et l'affirmation didactique. Il décèle par exemple dans ces vers du sixième mouvement une manifestation du "complexe d'Œdipe, tout simplement" (GS. 89): "*Oh! pénétrer dans la fontaine quand elle bouillonnera, / comme autrefois souriante, / puis en sortir avec le manteau du vainqueur...*" (80) Une scène doit par ailleurs en être le pendant libérateur, et parachever ce "'tombeau de ma mère' qui n'ose pas dire son nom" (NIF. 29): la sorcière est brûlée. Il semble bien, toutefois, que le héros périsse avec elle (GS. 163). Le sacrifice emprunte donc une forme fusionnelle, mais il faut près de vingt pages d'interrogations avant que le commentaire évoque, comme en passant, la possibilité que l'union transgressive soit réitérée dans le geste même supposé en extraire (186).

Lorsque la réflexion se place sur un plan général, on y constate au contraire une valorisation de l'inceste. Ainsi, dans la glose évoquée du mouvement six, Frénaud se rappelle qu'"une parole des Livres Sibyllins promettait le pouvoir à celui qui coucherait avec sa mère" (89). César l'aurait lu avant de franchir le Rubicon. "L'intérêt essentiel de l'expérience"

ne serait pas, néanmoins, celui d'une victoire œdipienne sur le père, visant une socialité. Il résiderait dans l'instauration d'un rapport de soi à soi, au sein d'un "cosmos" englobant primordial (89-90). Cette "grande fusion panique" (90) permet aussitôt d'envisager une poétique, puisque l'"(e)xpérience singulière" de l'inceste "se confond avec celle de la poésie" lorsque semble y résonner "une soudaine éperdue cohérence, comme la palpitation de l'être même, étrangement, dans la parole" (ibid.)

Par ce glissement, du fantasme au théorème, on retrouve une forme de pulsion fusionnelle à l'œuvre dans la poétique déclarée d'André Frénaud, ainsi au fil de la "Note sur l'expérience poétique": "L'homme n'est pas d'une autre nature que l'Être qui se réalise dans le monde et auquel il fait écran pour l'ordinaire" (IPP. 244). Le poème advient lorsque ce clivage est levé, selon une vision rappelant alors la problématique heideggerienne, pour laquelle la parole poétique permettrait une plus juste écoute de l'être, oublié au profit de l'étant¹: "Il y eut un moment où le poète s'est trouvé débarrassé de l'obstacle qu'il oppose [...] à l'Unité-du-monde-en-mouvement. [...] Cette énergie, il en est saisi quand il élève son chant" (238).

Ce mouvement aide en outre à comprendre l'aspect un peu jungien des conceptions de Frénaud sur la création et l'imaginaire, comme émanations d'une grande force impersonnelle, quasi naturelle. Il en relaye la vision romantique², dont s'écarte l'effort freudien pour penser l'inconscient comme articulation de représentations toujours singulières³. Le poète se réfère d'ailleurs à Jung dès que l'on évoque la psychanalyse (NIF. 30, 128). Cela l'apparente aux surréalistes⁴ malgré qu'il en ait, et il finit d'ailleurs par

1. Cf. bien sûr la lecture de Roger MUNIER, in *L'Être et son poème*, Encre marine, 1993.

2. Jean STAROBINSKI, *La Relation critique*, Gallimard, 1970, pp. 191-192.

3. Jacques LACAN, *Le Séminaire*, XI (1964), Points Seuil, 1990 (1973), pp. 32-33.

4. Pamela TYTELL rappelle, outre les déboires de Breton avec Freud, la préférence des surréalistes pour Jung, liée au refus de la sublimation. Cf. *La Plume sur le divan. Psychanalyse et littérature en France*, Aubier, 1982, pp. 35-36.

reconnaître que les circonstances furent sans doute déterminantes, dans la distance qu'il conserva par rapport à un mouvement auquel appartenrent nombre de ses amis les plus admirés (121-122).

André Frénaud cultive au fond l'idée qu'une rationalisation unilatérale demeure impossible, que résiste toujours sa part obscure. La "démarche dialectique" qu'il a "surtout retenu de Hegel" (66-67) étaye une perception selon laquelle la "Déesse Raison" (IPP. 37) ne diffère pas complètement de la Grande mère des confusions. Chacun doit donc faire avec une irréductible compromission de la raison — dans l'histoire comme dans les poèmes, qui pourtant la réalisent. Il y a du tragique dans ce chaos assumé des pensées: "(s)alope et solennelle", la "bonté" républicaine "aux mains rouges s'essuie sur le murmure de la Seine" (45). L'impureté, néanmoins, fonde aussi un certain humour, et la nonchalance d'un syncrétisme personnel, à centrage variable malgré des constantes fortes (NIF. 59): "Hegel tient assez bien la place de Dieu, en somme" (63) et c'est juste après le massacre des innocents que "(l)'âne nous expliqua tout d'un grand air doctrinaire" (RM. 150).

Cultiver la confusion conduit ici à faire partager au lecteur un désordre premier, communiant avec lui en enfant, selon les volutes d'un bariolage imaginaire ne refusant rien à la régression orale ou fécale. Dans cette logique du "baquet" (SF. 245), "(l)a ville est une belle soupe / aux cent mille yeux de paon" (64) et le poème-calembour s'offre une clause en "pipi" (89). Ce partage peut tourner à l'agression, par la représentation et l'énonciation de l'infâme. On ne nous épargnera pas les cadavres fromagers, "puant, coulant, couillant, croulant", de "La nourriture du bourreau" (160). "Prise à partie" fait du lecteur un "porc", interpellé (197). Enfin, le "dialogue du maître et du serviteur" humilie — après cette figure un instant comme revenue de Hegel — un fils, et suggère quelque jeu trouble avec une

petite fille (200). Si le poème décidément n'est pas un bel objet, à offrir, il obéit donc à un retournement précis. La confusion subie vers une origine maternelle, en l'absence de toute limite imposée par un tiers, peut conduire le sujet, en retour, à instaurer lui-même l'indistinction incestueuse. Le pervers produit sa loi et l'impose.

L'enfant: le rêve du bourreau désiré

La dynamique portant l'œuvre vers un enfant se révèle récurrente et structurante. Ce parcours s'amorce avec le mythe des Rois mages, dont un possessif suggère au passage qu'ils cheminent vers leur propre naissance: "Et peut-être, sur la dernière plage apercevrai-je / un enfant radieux, à la fin, / et je m'envelopperai de ma lumière" (RM. 151). Le but se confirme pour d'autres voyages mythiques, et le mouvement oriente bientôt vers l'enfance réelle, dans *Il n'y a pas de paradis*. Après "Les paysans" et la série "Enfance", "Où est mon pays?" précise la valeur proprement poétique d'un tel retour: car "(c)'est dans le poème" que se trouve "le berceau rayonnant où je n'ai jamais peur" (IPP. 139). Un tel tropisme éclaire également la montée de la glose. Celle-ci permet en effet un retour sur soi du sujet, mais aussi — par sa dimension analytique — un parcours vers l'enfant réel ou fantasmé qu'il fut. En ce sens, la démarche psychanalytique peut être considérée comme une forme poétique de l'œuvre. Elle recommence le parcours des Rois mages.

Un désir porte vers l'enfance, l'enfant est objet du désir. Pendant un amour, "l'enfance, île mouvante, cheminait à la proue" et quand "Je t'ai vue enfin. J'entre dans l'île" (IPP. 63). De façon plus complexe, "parce qu'il est juste que la joie fasse naître un petit enfant [...], / avant que n'aille se

pelotonner dans l'osier les membres criards, / c'est moi qui m'introduis maintenant / dans ce berceau premier" (55). Les détours du texte — vers cette "île" ou "berceau" accueillant quelque "membre" — peuvent ici faire hésiter: l'homme "entre"-t-il dans l'enfance, la femme ou l'enfant? L'amante de "Pour une plus haute flamme par le défi" est en tout cas, d'abord, identifiée comme triple fille-enfant (RM. 189), ce qui conduit aux trois "petites filles" de "Mauvais passé". La mise en scène s'y précise d'un "monsieur" aux intentions suspectes, dans un décor riche en résurgences autobiographiques¹:

À l'orée des bêtes sombres trois petites filles jouaient, rêvaient, sautaient. [...] — Venez avec moi, enfants de Marie et de ce paquet de saison au pied de la forêt. [...] Loin, il se penchera vers vous un monsieur si beau qu'il vous embrassera quand nous serons arrivés au tournant derrière lequel il ne fait plus jamais noir...

(SF. 21)

Suivent ce poème: "Le navire négrier" et sa Grande Mère, puis "La petite fille", où la fantasmatique incestueuse s'affirme, explicite. La confusion s'y rétablit par le biais d'une dialectique irrésolue, qui reconduit à l'union primordiale et quasi cosmique où Frénaud retrouve un foyer de sa poétique:

J'étais son père et elle le savait, mais je savais aussi que je n'étais pas son père et cela non plus elle ne l'ignorait pas [...] elle et moi étions le monde à ce moment-là, [...] elle et moi sans doute, mais aussi l'être même à coup sûr [...]

(25-26)

Si le caractère transgressif de la scène se voit ici atténué par l'éclusion de tout conflit, par une idéalisation onirique et un lexique abstrait dans la suggestion du plaisir, la pulsion vers l'enfant se fait souvent, ailleurs, sadique et meurtrière. Un sujet n'ayant pas reçu la loi s'identifie alors à elle.

¹. Le décor se constitue ainsi: "Les poules couvaient les douves. [...] Les langues des serpents irriguaient çà et là parmi les pierres" (SF. 21). Douves et surtout serpent renvoient à trois textes de la série "Enfance", aux abords d'une représentation de la mère en Gorgone, comme inversée en monsieur pervers. Il y a "La maison de Sennecey-le-Grand" — celle de la grand-mère paternelle (NIF. 45), "Le jardin Rajaud" (IPP. 99) et Saint-Vallerin (100), village de la tante paternelle (NIF. 45).

N'ayant pas eu accès à l'identité, il n'en envisage pas pour l'autre, et atteint sa jouissance dans une maîtrise poussée jusqu'à la destruction.

Le gentil monsieur de "Mauvais passé" se fait donc soudain menaçant: "*Venez donc seulement avec moi, enfants de putain*" (SF. 21). Et — comme la mère visée ici à travers l'injure à la petite fille — une femme peut faire elle-même l'objet de cette brutalité: "*Je veux la blonde et je la prendrai avec mon couteau*" (RM. 191). Ces impulsions semblent d'ailleurs comme préparées en profondeur par la récurrence, dans les version successives d'un même parcours mythique, du massacre des innocents. Simplement juxtaposé d'abord au but des Rois mages (142), il apparaît ensuite comme alternative ouverte (149), véritablement assumé par des voyageurs désireux d'imposer leur loi: "Il faut donner des ordres!" (169) et "(u)n enfant pour l'adorer ou pour lui faire mal..." (167), "Pour bien rire. Pour faire saigner" (169). Les guerriers saccageurs du "Village profané" exprimeront cette ivresse: "Nous sommes au-delà de ce qui nous sauve comme des torches nous sommes libres..." (SF. 28)

Dans le glissement de la femme à l'enfant, l'identité sexuelle de la victime vacille — ne serait-ce que par identification possible du poète. L'énonciation du bourreau devient alors celle de la victime: le déchaînement sadique et la transgression incestueuse, par le poème, peuvent aussi conférer au sujet une position masochiste, féminine ou de garçon forcé.

À plusieurs reprises, l'œuvre donne la parole à des femmes qui semblent chercher une forme de rédemption sacrificielle en se donnant à tout va. Dans *Depuis toujours déjà*, c'est le cas de la série "Sur un des lits de l'amour", où "*une femme parle*" (DTD. 39, 40): "pour découvrir l'unique dont j'étais privée, / j'ai ouvert les jambes" (40), "Je me venge, les bras en croix. / Contre mon père, contre le monde" (43). Il est possible, en effet, que

le manque à combler soit celui du père. Glosant "Pour une plus haute flamme par le défi", long poème au centre duquel, comme à la place de la crèche et du massacre des innocents, une femme se livre de même — "*Comme une sainte exposée aux bêtes! / Je suis venue pour qu'ils me prennent*" (RM. 193) —, Frénaud parle de "(f)ascination du principe de mort" (GP. 148) et même d'"identification" (149) à cette femme qu'il aimait sans espoir. Elle demeurait fidèle encore au deuil d'un homme qui l'avait quittée. Le "récitant" et elle "ont en commun une *absence*" (150).

L'assimilation du héros à la femme violentée conduit à "La mort d'Actéon", où l'on trouve en Diane une figure érigée et castratrice (DTD. 48, 49) mais surtout un chasseur devenu proie, avec montée de la dimension sexuelle, et comme une inversion de jouissance. Le chasseur "a pitié du cerf. Il en est pénétré..." (49), "Mais quel effroi complice, / quand les premiers chiens s'enhardissent, grognent. / Actéon regarde, glacé d'horreur. Il jouit" (50). La pénétration traumatique ici semble certes bien d'initiative féminine — encore que: "La meute / qui de toujours [...] dévorait [Actéon], c'est lui" (51) — mais dans son "Tombeau" poétique, un instant c'est le père qui contemple la dévoration: "Le plus noble regard qu'un homme ait laissé à un autre. / Et moi rongé par les bêtes" (IPP. 195). On comprend autrement, dès lors, les paroles singulières du Christ acceptant le sacrifice au nom du Père: "Réponds à cet Amant, / homme, fais-lui plaisir / [...] / Tu n'as pas assez mal" (SF. 224).

La compromission du religieux dans ce type de scène se confirme au détour d'une clause énigmatique dans *La Sorcière de Rome*. Le viol d'un jeune homme par des gens d'église y fait retrouver le verbe d'Actéon: "l'adolescent forcé à la fin s'abandonne / et jouit" (GS. 143). La glose bute sur ce passage — "Attention!" (151) — qu'elle relie à d'autres pour dire une vérité de la jouissance. Or si l'on s'y reporte, on trouve, toute proche d'un

"Caravaggio" bachique en héritier ambigu de "Gèsu" — "sur la croix [...] de genoux qui s'écartent" (117) —, une "croix" formée "de deux bouleaux tremblants" (ibid.). L'alliance du religieux et d'une "aspiration à l'unité androgyne" (123), dans cet accouplement sans différenciation sexuelle décelable, peut inciter, par le relais du frêne, à entendre un "Frénaud" sous ces "bouleaux", à entrevoir une union incestueuse derrière le nom du père très croyant (NIF. 44, 47) ainsi suggéré.

Les émergences de cette homosexualité incestueuse éclairent la représentation du sexe féminin comme lieu sale et encombré. Outre la décomposition régressive et le rabaissement de soi, le viol sodomitique, qui montre "l'homme comme une vraie statut de merde" (GS. 147), explique que l'"excrétion" (SF. 81) puisse être une image de la procréation voire de l'écriture: le poète "s'accroupit pour pondre" (50). Cela complète l'hypothèse d'une fausse couche de la mère, remémorée (GS. 92), pour comprendre dans *La Sorcière de Rome* (80) "la source brûlante avec des chevaux morts, / par morceaux blancs comme des nouveaux nés". Cela aide aussi peut-être à lire cette charge très condensée sur l'origine, dans *Haeres*: "Qu'ai-je aperçu entre tes grands genoux, vierge-mère, / sinon ce misérable coq en déplumé, / tordant son cul vers nous" (H. 11). La place est prise. Au lieu de ce sexe, il y a aussi un autre être: un enfant mort, ou rejeté, poussin ou cadavre prêt à la consommation — ou un phallus: la mère au sexe-coq n'a rien d'une mère poule... Et le sexe féminin se retourne en anus masculin, entre identification et offrande au lecteur, du (bon) côté duquel le poète se place: avec "nous". En une représentation prégénitale de la reproduction, cette vision se rattache peut-être également au désir d'une prise par le père: comme conséquence et

réaction par rapport à une fusion panique avec la mère, et pour le faire revenir, dans l'introjection du deuil¹.

Ces textes nous montrent le travail d'un sujet pour créer par une œuvre sa propre loi. L'articulant, différant de la mouvance fusionnelle qui résorbe l'individu, le déchaînement sadique et l'humiliation masochiste configurent la recherche d'un pouvoir structuré par l'interdit. Or, dans cette séparation d'avec la mère se joue aussi l'acquisition du symbolique: l'organisation d'une parole dans un juste rapport à l'autre. Ce lien du langage et d'une éthique, Frénaud le travaille lorsqu'il pose, à partir de l'exemple romain, la question d'une régulation rhétorique de la force: entre la nécessité d'une certaine éloquence, pour être entendu, et le danger de l'emphase, qui révèle une méconnaissance de soi (GS. 112-113). Poèmes et réflexions cherchent ainsi leur morale.

La loi du père absent

Donateur de la loi, le père apparaît pourtant empreint de faiblesse. Il propose à bien des égards au fils une sorte de double, dans la recherche du pouvoir et de la filiation. S'instaure ainsi, au-delà de la mort, une relation égalitaire et comme fraternelle: "Je n'ai pas cessé de me tenir avec toi. [...] / mon père unique, le seul compagnon paternel" (IPP. 200). Sa douceur, sa justice, ne vont pas sans un petit côté larmoyant: qu'il pleure lors de la fausse couche de la mère (GS. 92-93), en lisant Musset ou *Les Misérables* (NIF. 60) — ou que l'on songe à son ascendance familiale, qui

¹. Sur cette notion, proposée d'abord par Ferenczi, cf. Sigmund FREUD, "Deuil et mélancolie" (1917), in *Métopsychoanalyse*, Folio Essais, 1989 (1968), p. 157, à propos de l'incorporation orale. Cf. aussi plus généralement Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, op. cit., pp. 209-210. Maria Torok explore la notion dans "Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis", in Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK, *L'Écorce et le noyau*, Aubier, 1978, pp. 230-250.

fait croiser Greuze (33). Frénaud suggère lui-même que cette image rend difficile toute opposition, et irrite le jeune homme en devenir (46-47). Cet agacement perdue, à travers la représentation, par exemple, d'un Dieu le Père un peu bonasse, qui n'assume pas l'imposition de la loi lorsqu'un trouble s'esquisse entre la Vierge et son fils: "Pourquoi faut-il qu'il apparaisse aussitôt en mari et père complaisant ou un peu stupide?" (GS. 76)

Au fond le père, dans sa fonction symbolique, se révèle plus ou moins absent. Cela s'explique pour partie biographiquement, par la disparition du père réel en 1934, soit trente ans avant la mère. On doit tenir compte aussi du caractère problématique de sa généalogie: sa grand-mère paternelle étant une enfant naturelle, "issue des œuvres d'un notaire et de sa gouvernante" (NIF. 44), il a fallu inventer un arrière-grand-père fictif et une fable complexe, lors de son mariage avec une respectable fille "de la moyenne bourgeoisie rurale" (24, 44). Frénaud a grandi dans ces secrets, ces mensonges. Seules ses propres recherches rétablirent, très tard, la vérité de cette filiation (45-46). Il put donc dire: "Mon père, depuis que tu es mort, / c'est toi qui es devenu mon petit enfant" (IPP. 195). "L'Étape dans la clairière" posera tout uniment: "Il n'est pas de père" (RM. 181), ce qui éclaire aussi une certaine vision du nouveau testament, où l'on se demande "quel est le père, par exemple, du fils de Marie?" (NIF. 46)

Cette tendance à l'élimination se trouve contrebalancée par des dispositifs visant à instaurer un rapport au père. Les *Gloses à la Sorcière* le définissent d'ailleurs très clairement comme permettant une "protection" possible, un recours face au danger de "fusion panique" et de "castration" imputé à la mère. Cela implique "soumission" (GS. 110). À l'inverse, le "(r)ôle" paternel "d'émancipateur", "de formateur et d'exemple [...] se paie toujours d'une destruction" (180). Entre les deux, se jouent l'instauration et

le règlement du complexe d'Œdipe. Il faut pour cela qu'un statut phallique soit conféré par le fils à son père, comme à lui-même: que soit reconnue sa puissance d'instauration, sans que cela entraîne l'écrasement ou la fureur destructrice. Est ainsi dépassé le complexe de castration, par la détermination d'un pouvoir propre au sujet, et d'une filiation.

Significative, à cet égard, apparaît la manière dont André Frénaud relate ses débuts en poésie. Après la montée à Paris et le long blocage de l'écriture, la culpabilité face aux mandats parentaux dont il ne faisait rien de bon (NIF. 57-58), il écrit soudain "Épitaphe", en 1938, quatre ans après la mort de son père. Il le "montre" à ses amis, un peu dans le rôle ici des Rois mages: "Qu'est-ce que c'est que ça?" — "Mais c'est un poème!" (119) Semble ici reconnu un véritable bébé-phallus-œuf sorti de soi, et Frénaud y voit l'accueil par son père (73-74). Dès lors, le "zéro" autour duquel pivote ce texte inaugural fameux peut être celui de la castration surmontée. Et ce "néant", converti en "douceur" d'une présence, on le lira comme empreinte de la mère primordiale et castratrice — entre "dents froides" et "sein" —, enterrée autant que le père sous "l'ardoise" de l'"épitaphe". L'érection du poème rend possible un dialogue et un relais entre père et fils: en même temps qu'une résurgence de l'enfouissement précœdipien, enfin se réaliserait ainsi le meurtre œdipien (RM. 15).

Frénaud définit lui-même son premier recueil, qui lui est dédié (9), comme un don au père en échange de ce qu'a reçu de lui son fils: ce dernier est lui-même Roi mage en route vers un père absent (NIF. 73), et la poésie lui permet une "justification" (72). Se trouvent alors dépassée la culpabilité ainsi que la négation unilatérale de l'ordre religieux et bourgeois (58, 51-52). L'instauration de son ordre propre passe par la reconnaissance d'un héritage, comme peuvent le suggérer certains propos du Christ se référant à son père dans "Chuchotements aux oliviers": "À parler en son nom, / je me

D. Guillaume

donnai la preuve / qu'il se tient maître et roi" (SF. 232). Pour le sujet de l'écriture, la question se déplace, de soi-même à l'œuvre. À l'alternative mortelle entre confusion de soi et destruction de l'autre, se substitue, au sein du poème, comme équilibre des forces, une problématique de l'héritage — à transmettre car approprié, modifié. Les méditations de *Haeres* approfondissent cette dimension, précise et modeste, où, avec "la vie" (H. 13), le poème demeure pour celui qui l'écrit "le seul valable héritage" (16), "qu'il voudrait pouvoir donner" (17): "c'est la clé pour rentrer dans ta maison" (218).

Le lecteur ainsi visé, la configuration des *Rois mages* le place en situation d'un dieu père donateur que l'on institue en lui adressant le poème qu'on lui doit. Il représente une autorité en puissance, et c'est ainsi que l'œuvre travaille le plan religieux, par transmission et transformation de la loi paternelle, reprise aimante et profanatrice du catholicisme comme "formation mythique' privilégiée" (NIF. 48). Si le rejet de dieu a marqué une véritable naissance à soi (51-52), reste "un lien indélébile" avec la religion chrétienne (65), sol même d'un sujet chevillé à ce qu'il nie.

Le dispositif se déplace ensuite vers le registre analytique, dans les *Gloses*, et les poèmes. Entreprise en 1963 (GS. 9), la même année que sa psychanalyse (15, 288)¹, *La Sorcière de Rome* fut au fur et à mesure discutée, interprétée avec André Green (13). Le verbe et l'action de l'analyste sont donc présents dans l'œuvre et dans son commentaire, offerts à un lecteur que ces textes incitent à avoir une entente analytique: comme partage d'une "gnose" (294) — par des allusions diverses — mais aussi modalité de lecture. Le poète, en effet, montre ses tentatives pour déjouer

¹. Cf. la chronologie de Peter SCHNYDER, in *André Frénaud: "Vers une plénitude non révélée"*, L'Harmattan, 1997, p. 22.

toute "automystification" inconsciente, et l'impossibilité d'y parvenir. Il voit se confirmer ainsi l'âpreté d'une condition sans issue.

Les gloses examinent le sujet du poème (136) mais se reportent aussi, sans fin, sur le sujet analysant le poème (188, 189). Le lecteur manipulé peut dès lors d'autant plus reprendre à son compte l'analyse proposée, soupçonneuse, sachant qu'elle risque de devenir la sienne propre¹: au fond de l'œuvre attend le Sphinx, qui interroge (295). Chacun se trouve de la sorte conduit, par l'effort de réflexion, à déterminer délibérément la limite d'une toute-puissance tentatrice — fût-elle exercée aux dépens de soi. Ainsi les "gloses" poursuivent-elle pour Frénaud le travail d'une relation au père, entre ambition rationaliste et modèle religieux. L'usage même du terme tend à instituer le poème en texte sacré, et le pistage serré des pensées secrètes peut avoir ici pour exemple la démarche janséniste (NIF. 59-60).

Cette instauration d'une loi propre passant par la reconnaissance d'un héritage, à transmettre, crée un rapport particulier à la tradition, rudoyée à proportion de sa prégnance. Stylistiquement, c'est par cette dialectique que se forme, entre ressources savantes et parler bourguignon, l'"accent" propre à Frénaud². De même les grands cadres représentatifs demeurent-ils ici très ancrés en même temps que gauchis, violemment parfois: les mythes fondateurs, classiques et surtout chrétiens, mais aussi l'idée même d'un réalisme. Contrecarrant la pulsion surréaliste-jungienne, en effet, de grands sujets traditionnels s'affirment, reconnaissables: la campagne, l'enfance, l'amour, la guerre... Ce qui peut expliquer un certain passage à vide de sa réception, après 1968, ainsi que la tentation possible d'une récupération conservatrice. On sera frappé, enfin, par l'ambition épique de l'œuvre. Le poème narratif long, tout énigmatique et diffracté qu'il

¹. Cf. André GREEN, *La Déliaison*, Les Belles Lettres, 1992, p. 20: "*L'analyste devient alors l'analysé du texte.*"

². Cf. Jacques RÉDA, "L'accent grave", in *La Sauvette*, Verdier, 1995, p. 58 notamment.

soit, va jusqu'à proposer, avec *La Sorcière de Rome*, l'allégorie d'une difficile émancipation humaine, dans l'histoire de l'Europe et la vie de chacun. Et le désir de récit apparaît d'ailleurs jusque dans la lecture analytique, qui demeure assez fortement scénarisée: elle porte sur des scènes figurées plutôt que sur tel détail, et plus qu'elle n'explore un réseau épars, de signifiants.¹

Peut-être y décèle-t-on ce qui résiste chez Frénaud d'un savoir fantasmé. Car l'amour du didactique peut resurgir dans les noirs méandres de sa dialectique méditative, avec par exemple en pose docte — différant de certains développements plus vagues — une résurgence d'analyse marxiste: fallait-il, pour comprendre ces vers: "les paysannes puissantes, nues, / dans les grandes salles apportant les plats", établir que l'"(é)rotisme s'inscrit dans un rapport de classe où la population paysanne apparaît dominée par une aristocratie latifundiaire" (GS. 155)? Acceptant de proposer à un universitaire, en vue d'une thèse, une "Lecture sommaire" de "L'Étape dans la clairière", le poète ne lésine pas non plus au fil des titres synthétiques proposés: "La raison du voyage serait-elle le rachat des hommes?", "Narcisse blessé et la formation de la conscience", "L'existence comme entrave à l'être", "Impuissance de la vertu devant le pouvoir de l'amour". À ce cadastrage par grosses idées, ne manque pas non plus le doigt levé du maître: "Prendre garde aux vers 187-188"². On peut ne pas se reconnaître dans ce miroir tendu par l'œuvre, et considérer pourtant que cette poésie,

¹. André GREEN, op. cit., pp. 37-42, établit en 1971 une forme de solidarité entre littérature "classique" et lecture freudienne, au point que les œuvres "modernes", visant à la "déliation", lui semblent devoir relever de repères "post-freudiens". Lui-même nie que l'écriture du corps (Artaud) ou celle de la pensée (Derrida), que l'exigence du "littéral", échappent à la "représentation", dont il semble souhaiter un "retour".

². Cf. Roger LITTLE, *André Frénaud, entre l'interrogation et le vide*, Sud, Marseille, 1989, pp. 111, 114 et 116. Le document fut adressé par Frénaud à John D. Price, pour la thèse préparée par Philippe D. Voir sous la direction de Roger Little: *Le Chemin du Seuil: analyse thématique de la poésie de Valéry, Jouve, Frénaud, Bonnefoy et Saint-John Perse*, Université de Southampton, 1974.

"champ de forces" multiples (GS. 172), montre une de ses ressources à se constituer aussi par la caricature de ses propres interprétations.

Le temps qui joue

Le terme de "glose" dit bien une volonté d'interpréter, mais avec sans doute une nuance d'auto-ironie: l'emploi péjoratif, signifiant un "commentaire oiseux ou malveillant", est dans la langue. Toutefois le mot fait signe aussi vers le plus intime d'une parole articulée, jusqu'à la gorge: l'étymologie ramène au grec *glôssa*, "langue, langage", d'où vient aussi le français "glotte"¹. Trait d'ironie, et comme une incertitude d'organe, sur fond d'orifice. Il y a bien un jeu², dans ce travail du poème et du discours.

Entre la tentation d'un lyrisme plein, profératoire, et celle de grandes formes figées — d'un texte qui s'explique —, la poésie de Frénaud situe la difficulté d'une pratique qui s'agence par l'élaboration d'une subjectivité partagée, cherchant à déterminer son juste pouvoir. L'inceste régressif ou sadique, le fantasme de soumission instituant un père, dans le deuil, jusqu'à surmonter la castration et intérioriser la loi, ne sont que des moments du mouvement permanent qui cherche une "clairière":

¹. Cf. l'article "glose" du *Petit Robert*, ainsi que Oscar BLOCH et Walther von WARTBOURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, P.U.F, 1986 (1936), p. 297.

². Frénaud envisage comme "un rêve" le "dépassement de l'histoire" à travers cette image d'Héraclite: "Le monde est un enfant qui joue" (NIF. 63). Marcel Conche traduit: "Le Temps est un enfant qui joue [...]". Ce jeu est "la nature du devenir"; HÉRACLITE, *Fragments*, P.U.F, 1986, pp. 446 et 449.

l'instauration, utopique, d'un rapport clair et légitime aux autres. La langue et l'imaginaire en constituent les moyens.

Par ce jeu d'aliénations fantasmatiques dont elle ne cesse de se déprendre, l'œuvre tente au fond de réussir une juste différenciation. Elle la formule, comme éthique de l'amour: "Et nul ne saura enfreindre plus qu'il n'est permis / l'ombre de l'autre jusqu'à s'y confondre" (IPP. 183). Elle la précise, dans les nuances d'une poétique: incluant la contradiction dans sa modalité assertive spécifique — ce qui exclut toute "naïveté" (NIF. 67) —, le poème demeure une "machine" à "mimer tant bien que mal" la plénitude (IPP. 240). Trouvant ainsi plaisir et pouvoir dans les détours d'une pragmatique, dans sa recherche d'emprise elle valorise l'ironie, "(é)tablie en couple avec l'affirmation lyrique". Et ce "couple en lutte" (242) montre bien, à nouveau, une dramaturgie érotique au cœur de la réflexion.

Affirmée, la différenciation se réalise aussi dans l'écriture par la mise en œuvre d'un espacement. Il permet le jeu et rapproche ces textes de préoccupations toutes contemporaines. Une autre respiration prend forme. Il ne s'agit plus d'être happé, mais d'accorder, stoïquement, au chaos sa part, à l'autre sa place. Tout un travail de la disjonction permet ainsi de comprendre les failles de construction dans les grands poèmes: non pas pour quelque complicité avec les puissances nocturnes, mais comme limitation du sens inhérente à la condition de parole. Des mots non traduits sont offerts en partage. Cette logique semble bien réaffirmée dans *Haeres*: par de fréquents décrochages, mais aussi par la pratique du poème bref, de montages reprenant d'anciens textes et vers. L'écriture y devient saisie synthétique, agencement plus distancié, pacifié. C'est "construire en marguerite" (H. 216-217).

Composante repérable depuis longtemps déjà, l'espacement précise néanmoins la nuance dernière de l'ontologie, chez Frénaud: comme vide —

D. Guillaume

lorsqu'il n'est pas trop affirmé: Rien ou Néant à majuscules —, comme jeu entre feu et vent. Il règle aussi les relations diversement érotisés des sujets. N'est-ce pas lui, déjà, qui faisait la beauté particulière des "Oies sauvages", poème de 1942 repris quarante ans plus tard? Sur fond de "rancunes", le "(t)riangle pépiant" de l'"amie" s'y diffuse en "duveté", perte mais aussi figure esquissée, plurielle, d'un vol en plein "ciel", un moment (RM. 116; H. 87). Et n'est-ce pas lui, encore, qui permet à distance la vision claire et cruelle des compagnes de Diane après la mort d'Actéon, dont le regard noir peut-être constitue le tableau? La question finale nous y donne l'exigence d'un jeu qui vaille pour chacun:

Les beautés aux beaux plis, belles à toge claire,
les ombrages taillés, les jeux de l'eau qui traîne,
et sourire et silence et un pas de ballet.

Qui joue sur les eaux vives dans cet éclat sombre? (DTD. 52)