

Peut-on encore faire allusion ?

Jan BAETENS
Université de Leuven

Abstract: Dans la rhétorique classique, l'allusion est une figure comme tant d'autres, et son emploi ne pose que des problèmes de style, non de fond. Dans une culture homogène, où l'on part de l'idée qu'auteur et lecteur partagent les mêmes références, l'allusion est « reçue » dans les deux sens du terme : on l'accepte parce qu'on sait qu'elle sera décodée. Avec l'érosion et la volatilité de la culture commune (mais pas forcément du lieu commun), faire allusion est devenu tout à coup quelque chose de dangereux ; en même temps, il est difficile d'écrire sans faire allusion. Dès lors, la « gestion » de l'allusion devient un enjeu fondamental pour le poète. J'aimerais discuter ici quelques-uns des écueils auxquels celui-ci fait face lorsqu'il veut qu'on repère et juge ses allusions.

Keywords : allusion, poésie, lecture, extrême-contemporain, Baetens

À la fin du *Centaure*, son premier roman, John Updike donne au lecteur une sorte de clé, non pas autobiographique, même si le texte l'est largement, mais culturelle. Il y propose une juxtaposition de deux séries de noms, la première avec le personnel du roman, la seconde avec le panthéon de la mythologie grecque, mettant en parallèle « Athènes (Grèce), quelques millénaires avant J.-C. » et « Alton (Pennsylvanie), 1947 ». Sur la page en regard, un « épilogue » met la comparaison en perspective :

Zeus aima son vieil ami, et l'accueillit dans le ciel parmi les étoiles, où il devint la constellation du Sagittaire. Là, dans le Zodiaque, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous de l'horizon, il aide à régler nos destins, bien qu'aujourd'hui il y ait peu de mortels qui lèvent les yeux vers le ciel avec respect et moins encore qui prennent les étoiles pour guides¹.

Il ne serait pas difficile de contraster l'après-dire d'Updike, et son désir d'explicite, à la célèbre déclaration de James Joyce à propos d'*Ulysse* :

J'ai mis tellement d'énigmes et de puzzles que cela gardera les professeurs occupés pendant des siècles, glosant sur ce que j'ai voulu dire, et c'est la seule façon pour un homme de s'assurer l'immortalité².

1 John Updike, *Le Centaure* [1963], trad. Laure Casseau, Paris, Seuil, 1965, p. 285.

2 Cité dans Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, p. 521.

L'opposition est un peu facile³, mais elle touche à un aspect fondamental de toute poésie du lieu commun : l'allusion. Cette figure de style, dont j'examinerai ici quelques enjeux, sert en effet de révélateur à la grande complexité du lieu commun, qui a cessé aujourd'hui d'être ce qui le définit, à savoir « commun », partagé par tous, accessible à n'importe quel lecteur. En ce sens, ma lecture de l'allusion se veut aussi une analyse critique du rejet du lieu commun dans la pensée contemporaine du texte et de la poésie, qui s'installe trop confortablement dans le rejet du commun et la défense du singulier, du hors-norme, de l'exceptionnel. Ma thèse sous-jacente est donc double : d'une part, que le lieu commun est beaucoup moins répandu qu'on ne le pense ; d'autre part, qu'il n'y a pas toujours lieu de craindre sa présence – et l'allusion me sert ici de *pars pro toto* pour aborder ce genre de débats. De manière plus générale encore, l'allusion pointe ce qui constitue pour moi le problème littéraire absolument essentiel, qui est au fond un problème de *rhétorique* : comment se faire comprendre ?⁴

Être compris, aujourd'hui, est très difficile, pour des raisons à la fois historiques et proprement littéraires, mais qu'il convient de distinguer soigneusement. Du point de vue historique, d'abord, l'incompréhension est, dit-on généralement, un phénomène typiquement moderne. Dans la littérature prémoderne, dont je laisse les contours très flous puisque seule m'importe ici la distinction entre prémoderne et moderne, auteurs et lecteurs partageaient, sinon les mêmes valeurs, du moins les mêmes références culturelles. La rhétorique classique, par exemple, pouvait encore répertorier l'allusion comme une figure parmi d'autres. On lit ainsi sous la plume de Bernard Dupriez, auteur du *Gradus* :

ALLUSION On évoque une chose sans la dire explicitement, au moyen d'une autre qui y fait penser. [...]

Rem. 1 Comme les tropes, l'allusion est un détour du sens, mais elle concerne la phrase (ou l'équivalent). Il y a donc des allusions : métaphoriques [...], métonymiques [...]; synecdochiques [...], allégoriques [...], catachrétiques [...].

3 Mais elle est tout sauf rare et les variations sur le thème ne manquent pas, comme le savent bien les spectateurs du *Troisième Homme* de Carol Reed (basé sur un scénario écrit par Graham Greene), où un certain Holly Martins, auteur de romans « pulp » (en l'occurrence de westerns de très bas aloi), est pris par erreur pour un représentant de la culture légitime. Invité à donner une conférence à l'ambassade pour un public cultivé (les guillemets sont ici sous-entendus), il s'embrouille péniblement quand on l'interroge sur la place du monologue intérieur ou le statut de James Joyce dans la littérature contemporaine. Intermezzo cocasse d'autant plus significatif que Greene lui-même est un auteur qui n'a cessé de brouiller les frontières entre littérature de genre et littérature sérieuse (sic) dans les années trente.

4 Et non pas : « comment se faire entendre ? », qui relève de la seule communication et davantage encore du marketing. Bien entendu, « entendre » et « comprendre » ne peuvent être séparés dans l'absolu.

Rem. 2 Il y a des allusions historiques, mythologiques, littéraires, politiques, comminatoires, érotiques, personnelles, selon le contenu⁵.

Aujourd'hui, par contre, dans une culture littéraire devenue sociologiquement hétérogène, l'allusion est au cœur des problèmes de lecture que soulèvent la plupart des textes. Certes, il est encore possible d'identifier certains lieux du texte qui font allusion, mais ni le référent de la figure (à quoi fait-on allusion ?) ni sa signification (pourquoi fait-on allusion ?) ne vont plus de soi. Ou si l'on veut, les réponses traditionnelles n'ont plus cours : il n'y a plus de culture commune à laquelle faire allusion sans s'interroger sur la possibilité d'être compris ; et la prime de plaisir à la reconnaissance de l'allusion, puis l'expression d'une communauté d'esprit entre auteur et lecteur, qui constituent l'une et l'autre de grandes valeurs ajoutées de l'allusion, deviennent elles aussi sujettes à caution. Dès lors, le système déraile : l'incompréhension devient contagieuse, on se met à trouver des allusions partout et, plus tragiquement peut-être, on se sent bête de ne jamais être à la hauteur de ce que l'auteur et le texte semblent attendre de nous⁶. En même temps, le statut de l'allusion change : elle n'est plus une simple figure, mais un des lieux privilégiés du texte où se jouent – au sens fort du terme : où se mettent en danger – le caractère partagé de l'objet littéraire, puis la question de la communauté des lecteurs.

Mais les raisons historiques n'expliquent pas tout. Il y a aussi, dans ces controverses autour de l'allusion, des raisons spécifiquement littéraires, qu'on aurait tort de croire avant tout modernes. En effet, tout texte est inévitablement exposé à une alternative permanente entre deux extrêmes, qui se touchent de toutes les manières possibles : c'est ce que Judith Schlanger, dans un livre décisif, nomme le conflit entre « trop dire » et « trop peu »⁷. La poésie contemporaine – c'est un constat, non un reproche – penche souvent vers le « trop peu », qui tend à s'imposer comme une sorte de nouvelle norme. Avant de discuter quelques exemples, il convient de souligner que les deux aspects, historique et littéraire, se renforcent l'un l'autre. L'histoire de la littérature moderne exhibe un goût clair et net de l'innovation : nous avons abandonné « l'art pour l'art », mais pour y substituer l'idéologie de l'innovation destructrice, et ce penchant pour le neuf nous force à reposer sans arrêt la question du trop ou du trop peu.

Dans ses formes les plus radicales, cette poétique d'avant-garde, au-

5 Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1981, pp. 34-35.

6 Il va sans dire que la notion de « communauté interprétative » de Stanley Fish et plus généralement la théorie de la réception et l'histoire des pratiques de lecture rendront de grands services pour préciser et nuancer ces assertions très (trop) générales.

7 Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, 2016.

jourd'hui celle de l'extrême-contemporain, aboutit à un éloge de l'illisible, qui comprend deux facettes. D'un côté, il peut prendre appui sur le *rejet du lisible*, perçu comme réactionnaire, tant du point de vue littéraire que du point de vue politique. De l'autre, il peut prendre la forme d'une *défense de l'« alterlisible »*, c'est-à-dire d'une nouvelle forme de lecture et d'écriture qui prend l'illisible non comme butoir mais comme tremplin⁸. *L'alterlisible* vise une *redéfinition* radicale du lisible : elle est moins une forme d'illisibilité qu'une nouvelle forme de lisibilité. Un texte *alterlisible* n'est pas un texte qui se dérobe à la lisibilité immédiate, mais un texte qui force à découvrir de nouvelles formes de lecture.

Dans le domaine de la poésie contemporaine, cette esthétique du « trop peu », qui dépasse le seul minimalisme⁹, se traduit d'abord par mille et une variations sur le creux, la négation, le manque. Elle s'accompagne aussi, et c'est très logique, d'un fréquent recours à l'allusion, qui est une technique pour dire implicitement. En fait, le champ de l'allusion se dédouble. Certains auteurs multiplient les allusions. Ils dressent des écrans pour rendre le texte illisible et amener le lecteur vers des types de lecture qui rejettent la paresse des lectures du lisible. Mais les allusions prolifèrent aussi sous l'effet des lecteurs, soit que, peu sûrs du sens du poème, ils croient résoudre ses difficultés en déchiffrant le texte sur le mode de l'allusion¹⁰, soit que, jouant le jeu de *l'alterlisible*, ils s'approprient le poème en le récrivant à partir de leurs propres allusions¹¹.

Posons-nous la question : peut-on écrire sans allusion ? Cette question est évidemment double, puisqu'il faut y entendre au moins deux choses : est-il possible de produire un tel texte ? Et, si oui, qu'est-ce qui nous autorise à le faire ?

Vu l'éclatement actuel du public, il paraît difficile de donner à la première question une réponse positive. Même l'auteur qui s'efforce de freiner le recours à l'allusion s'expose au péril de lectures sensibles au possible sous-entendu. Certes, les écrivains ne manquent pas qui s'adressent à un public très précis dont les références culturelles sont connues et les réactions prévisibles – c'est par exemple le cas de nombreux auteurs de fan fiction, qui

8 Sur toutes ces questions, voir Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisibilité en questions. Avec Michel Deguy, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent et Nathalie Quintane*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014 ; et Jan Baetens et Éric Trudel (dir.), *Crises de lisibilité* [En ligne], *LHT*, 16, 2016. URL : <http://www.fabula.org/lht/16/>.

9 Pour plus de détails, voir Jan Baetens, *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

10 C'est au fond une variante moderne sur le désir de transparence et de clarté dont se moquait déjà Paul Valéry à propos des tentatives de réécriture des poèmes jugés hermétiques de Mallarmé.

11 Le livre de Lucette Finas sur Bataille en est un bel exemple (*La Cruel. Une lecture de Bataille : « Madame Edwarda »*, Paris, Gallimard, 1972).

au fond se parlent entre eux. On pourrait dire que pour eux l'allusion ne fait pas problème, mais cette illusion se brise dès que leurs textes tombent sous les yeux de lecteurs différents. La conclusion s'impose : tout écrivain, aujourd'hui (mais sans doute n'en allait-il pas tout à fait autrement hier ou avant-hier), doit tenir compte de la figure de l'allusion, de ses pièges comme de ses possibilités (car il ne faut pas oublier qu'elle est un puissant allié des démarches visant à éviter le « trop »).

Quant à la seconde question, qui touche aux avantages d'un texte sans allusions, c'est-à-dire d'un texte qui tend à limiter le recours aux allusions, elle demande une réponse nuancée. Un tel texte peut être défendu pour des raisons de démocratie culturelle. S'abstenir de l'allusion, c'est permettre au lecteur de mieux comprendre et partant le considérer comme un égal. Le lecteur cesse d'être celui qui doit « deviner » ce que l'auteur a voulu dire, il n'est pas d'emblée placé dans une situation d'infériorité. Qui plus est, la possibilité de comprendre le texte ouvre aussi la porte à une lecture critique. Le lecteur qui saisit la forme et le sens d'un texte a aussi les moyens d'en faire une vraie évaluation. Ce parti pris de transparence ne va évidemment pas sans danger. Il peut aboutir à des textes non pas simples mais simplistes ou ignorer naïvement que la question de l'allusion ne se laisse pas éconduire une fois pour toutes. Cependant, pour des raisons politiques aussi bien que littéraires, il n'est pas absurde d'aspirer à une écriture qui permet au lecteur de continuer le travail après ou à la place de l'écrivain, et le soupçon jeté sur l'allusion fait sûrement partie d'une telle stratégie.

Mais comment « gérer » l'allusion, puisqu'il s'avère que son refus total n'est ni possible, ni même souhaitable ? La réponse est paradoxale : il faut *expliquer* l'allusion¹². Pareille manœuvre, on s'en doute, est périlleuse, car rendre explicite une allusion signifie automatiquement sa destruction. L'explication doit donc être telle qu'on arrive à réconcilier les profits contradictoires du « trop » et du « trop peu ». En trop expliquant, on casse tout l'intérêt de la figure, qui aide à prévenir une loquacité embarrassante. Et en disant trop peu, on retombe dans le piège de l'écriture pour *happy few*. Cette explication peut se faire dans le texte même, par exemple au détour d'une conversation entre personnages, mais aussi dans le *péritexte*¹³, ce qui ouvre des perspectives à la fois efficaces et élégantes. L'investissement du *péritexte* – notes, postfaces, commentaires, etc. – permet en effet de ne pas alourdir le texte et de le mettre à l'abri de tout didactisme, devenu insupportable aux yeux du lecteur moderne ; il se prête aussi, bien plus facilement que le texte,

12 Il serait intéressant de creuser ici les analogies avec la blague. Là aussi, le sel se perd dès qu'on se met à expliquer, mais il existe sûrement des techniques de mise en sourdine de l'explication.

13 Je précise que, dans l'acception canonique de Gérard Genette, *péritexte* n'est pas *épitéxte* : celui-ci reste extérieur au texte, celui-là en fait partie intégrante.

à toutes sortes de repentirs, qui prennent alors la forme d'explications différées, voire corrigées¹⁴.

Cela dit, pour ne pas court-circuiter les propriétés du texte, il est important que les données péritextuelles bénéficient des mêmes soins et de la même attention que le texte proprement dit. Il faut en d'autres termes que le péritexte soit « textualisé »¹⁵. On en trouve une belle illustration dans *L'Invention du verre* d'Emmanuel Hocquard, qui offre le dispositif étagé suivant : au premier niveau, intitulé « Poème », une suite de vingt poèmes, qui peuvent se lire de manière indépendante ; au deuxième niveau, intitulé « Récit », une série de commentaires, poème par poème, des textes réunis dans la première partie du livre (ces éclaircissements sont en prose, mais sans être de la poésie en prose – ce qui aurait diminué leur caractère explicatif –, et leur style est très soutenu) ; le troisième niveau, intitulé « Notes », livre les sources bibliographiques des ouvrages utilisés dans le texte, voire de certaines citations précises¹⁶. L'effet de liste aussi bien que l'extrême diversité typographique de ces références créent de nombreux échos avec les deux sections précédentes, qui explorent des procédés analogues.

L'allusion textualisée chez Hocquard devient une sorte de méta-allusion : non pas une allusion effacée ou mise entre parenthèses, une allusion déjouée au profit d'une illusion de transparence, mais une allusion pointée du doigt, puis intégrée à l'agencement et au dynamisme du texte, qui s'épanouit peu à peu à partir de ses sources. Car on doit aussi lire à l'envers et, après avoir vu l'effet d'entonnoir qui sous-tend l'ouvrage, on peut toujours rouvrir l'éventail : les « notes » font quelques pages (pp. 115-117), le « récit » intermédiaire en occupe une quinzaine déjà (pp. 91-114), le « poème » se déploie sur la presque-totalité du livre (pp. 7-89). Cette structure de méta-allusion transforme radicalement le statut de l'allusion : en lisant de A à Z, on va de l'allusion au référent ; mais dans l'autre sens on voit comment l'allusion naît en quelque sorte du référent. Elle y gagne une certaine autonomie, toujours appréciée par le lecteur.

J'aimerais enfin ajouter à l'exemple d'Emmanuel Hocquard un témoignage personnel, qui illustre à sa façon le croisement du souci de l'allusion et du travail sur le péritexte. Mon recueil *Ce Monde* contient une section réalisée lors d'une résidence dans le cadre du « off » de la Biennale de Venise en 2013¹⁷. Le projet en question avait réuni quinze artistes francophones de Bel-

14 Pour un exemple, voir les commentaires de Fabienne Pouradier Duteil sur les « notes » diversement apparues et disparues dans les éditions successives et presque concurrentes d'*Allen* de Valéry Larbaud, dans « L'Histoire du livre », in *Allen* de Valéry Larbaud, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2016, pp. 136-161.

15 J'emprunte le concept de « textualisation du péritexte » aux travaux de Jean Ricardou, qui l'a lui-même illustré dans son « mixte », *Le Théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982.

16 Emmanuel Hocquard, *L'Invention du verre*, Paris, P.O.L., 2003.

17 Jan Baetens, *Ce monde*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

gique, qui se relayaient dans un appartement pour produire *in situ* une sorte de feuilleton multimédia, publié d'abord en ligne (en temps réel), puis en volume (une fois les contributions vraiment finalisées)¹⁸. La consigne donnée – créer une œuvre inspirée par la résidence – était très ouverte et pour cela même très difficile. Pour ma part, je l'avais interprétée de la manière suivante. Première contrainte : comme je ne me sentais pas capable de dire quoi que ce soit de neuf sur Venise, le thème de mes textes est devenu très vite une réflexion sur l'impossibilité de tout regard original sur la ville. Deuxième contrainte : l'aspect autoréférentiel du thème, qui devait porter sur Venise, a pu se moduler en passant de Venise en général au travail des autres résidents. Ainsi m'est rapidement venue l'idée de construire, pour chacun de mes quatorze collègues, un texte sur l'impossibilité de parler sur Venise, qui soit aussi un art poétique de leur propre démarche. Troisième contrainte : n'étant pas vraiment familier du travail de tous mes compatriotes, dont les travaux dans le cadre du projet restaient une grande énigme (j'étais l'un des premiers à être partis), il m'a fallu produire un texte en quelque sorte dans le vide, suffisamment précis pour qu'il puisse vraiment fonctionner comme art poétique, suffisamment vague pour m'empêcher de dire des bêtises. C'est dire déjà – quatrième contrainte – que l'allusion allait me rendre de grands services. C'est elle en effet qui a servi de lien aux divers éléments compris dans chacune des quatorze compositions, qui réunissaient, double page après double page, les éléments que voici : sur la page de gauche, le titre du poème, le nom du dédicataire et un bref commentaire ; puis sur la page de droite, le poème. L'élément clé de ce dispositif, du point de vue de l'allusion, est le commentaire, qui essaie de faire comprendre l'inflexion singulière du thème général, dans un poème devant énoncer un art poétique forcément singulier, tout en donnant quelques éléments biographiques sur l'artiste en question, mais de telle manière qu'on puisse les lire eux aussi comme une création poétique, dont le poème en regard fournirait alors une explication.

À titre d'exemple :

[Page de gauche]

NON-COUCHER DE SOLEIL AVEC NON-MOUETTES À VENISE

Pour Thierry Zéno

Un qui s'accroche, un survivant, que dis-je, un perpétuel, un peu comme zero, la seule marque de la firme chocolatière Adolphe Meurisse (fondée à Anvers en 1845) encore commercialisée aujourd'hui. Le cinéma malgré et envers tout.

18 Eleonora Sovrani et Yoann Van Parys (dirs.), *La Biennale de Venise 2013*, Bruxelles/Dijon, SIC/Les Presses du réel, 2014.

[Page de droite]

On se souvient de tout, à Venise,
 Sauf de Venise, et du poème à faire
 Sur Venise. Les restes, oui, on fait avec,
 Comme ces pots de yaourt vides qui servent encore
 Aux mendiants. Esprit de Frankenstein,
 Montez-nous à la tête, faites-nous
 Aimer tout, les chats de gouttière
 Quand ils reviendront nous manger, et la langue
 Qu'on arrache comme le papier peint
 Derrière lequel se cache le poème.

L'ambition de ce projet était donc de susciter une circulation généralisée entre les diverses zones du poème, qui brouille les frontières entre texte et péri-texte, puis aussi entre allusion et référent, enfin entre tel art poétique singulier et le thème englobant de la mise sous rature de Venise. Pour déclencher et entretenir pareille mobilité, le travail sur l'allusion m'a paru capital. Il fallait en quelque sorte, non pas « faire » allusion (en l'occurrence au cinéma de Thierry Zéno, que trop peu de lecteurs connaissent), mais « inventer » des allusions faisant correspondre des thèmes et des formes : une certaine manière de faire, une certaine manière de faire « malgré tout », une certaine manière de faire qui traverse les époques, les sujets, les auteurs, les registres et finalement aussi les médias. Ce réseau qui va de Zéno à ZERO, du chocolat au cinéma, des mots aux images, du plein au vide, littéralement et dans tous les sens, se sert de l'allusion dans la quête de l'introuvable juste milieu entre « trop » et « trop peu »¹⁹. Mais il le fait d'une manière qui s'efforce de donner au lecteur les mêmes outils, les mêmes armes qu'à l'auteur. Les allusions ne proviennent pas de quelque réservoir culturel que l'un connaît mieux que l'autre, elles naissent d'un jeu avec les associations sur les données élémentaires des mots et du texte. Corollairement, elles ne tendent aucun piège, mais montrent qu'il y a moyen de produire quelque chose, non pas à partir de rien, mais à l'aide des mots qui le disent.

« Non-coucher de soleil avec non-mouettes » et les autres textes du cycle sur Venise exploitent le lieu commun tout autant qu'ils l'explorent : le lieu commun – plus que l'allusion au sens étroit du terme – en est le véritable thème. La stratégie première du poème est de transformer la problématique du lieu commun, qui implique le renvoi à quelque chose que le lecteur risque d'ignorer, à une structure de correspondances internes qui

19 Une fois la lecture lancée, il est toujours difficile de ne pas céder à certaines tentations, comme celle, suggérée par Pascal Durand, de rapprocher le feuilletage singulier du texte et les propriétés mêmes du chocolat ZERO, dont voici l'actuelle présentation commerciale : <https://www.cotedor.be/produits/ZERO%20Lait?p=3485>.

ressemble à ce qu'on pourrait appeler un réseau auto-allusif, c'est-à-dire qui invente de toutes pièces une série d'allusions qu'il explique aussi au lecteur, mais comme sans y toucher. Le lieu commun est ainsi l'horizon du texte, mais un horizon interne, tout sauf inaccessible ou sans cesse reculé. Une telle démarche, qui prend acte de l'impossibilité de se défaire du lieu commun, me paraît esquisser une des issues possibles à l'un des problèmes les plus épineux de l'écriture contemporaine²⁰.

20 Je remercie Anne Reverseau et David Martens, qui ont bien voulu commenter une première version de ce texte, ainsi que tous les participants au débat qui a suivi la communication lors du colloque de Genève, dont les remarques m'ont aidé à préciser bien des points de mon argumentation.