



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la

Universidad Española

España

Renouprez, Martine

La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 7, 2017, pp. 171-192

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80853720009>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations de cet article
- ▶ Site Web du journal dans redalyc.org

  
Système d'Information Scientifique  
Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal  
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

## La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide

Martine Renouprez

*Universidad de Cádiz*

[Martine.renouprez@uca.es](mailto:Martine.renouprez@uca.es)

### Résumé

La fin du XX<sup>e</sup> siècle accuse un échec de la raison critique issue de l'esprit des Lumières : la dénonciation des idéologies a fait place à un cynisme diffus et généralisé au sein d'une société marquée par l'imposture. Nous analysons d'abord ce qui a conduit au crépuscule de la Modernité pour démontrer ensuite que la déréalisation et la dépersonnalisation progressive, inscrites dans la poésie de Danielle Collobert, sont le reflet de la schizophrénie sociale. Face au pouvoir cynique, Sophie Podolski adopte, quant à elle, le rire frondeur du « fou » de la tradition kynique, de Diogène à Thyl Ulenspiegel.

**Mots clé :** Les Lumières. Cynisme. Kunisme. Contre-culture. Déréalisation. Schizophrénie.

### Resumen

El final del siglo XX está marcado por el fracaso de la razón crítica procedente de la Ilustración. La denuncia de las ideologías ha dejado paso a un cinismo difuso y generalizado dentro de una sociedad impregnada de imposturas. Analizaremos primero lo que ha conducido al crepúsculo de la Modernidad para demostrar luego que la derealización y la depersonalización progresiva, inscrita en la poesía de Danielle Collobert, son el reflejo de una sociedad esquizoide. Frente al poder cínico, Sophie Podolski adopta, por su parte, la risa insolente del “loco” de la tradición kúnica, desde Diógenes hasta Thyl Ulenspiegel.

**Palabras clave:** Ilustración. Cinismo. Kunismo. Contre-culture. Desrealización. Esquizofrenia.

### Abstract

The end of the twentieth century has been marked by the failure of a critical reasoning ushered in by Enlightenment. The condemning of all ideologies has given way to widespread and generalized cynicism within a society imbued with deception. We shall first of all

---

\* Artículo recibido el 28/01/2017; evaluado el 28/02/2017; aceptado el 1/03/2017.

analyze what has caused this twilight of Modernity to later on evidence that the progressive depersonalization and un-reality, inscribed with poetry of Danielle Collobert, are the reflection of a schizoid society. As a buffer against this cynical power, Sophie Podolski adopts the insolent laugh of the fool appropriated from a Kunica tradition initiated by Diogenes and which extends to Thyl Ulenspiegel.

**Key words:** Enlightenment. Cynicism. Kunism. Counter-Culture. Un-reality. Schizophrenia.

## 0. Introduction

C'est le suicide de deux écrivaines, Danielle Collobert, en 1978, et Sophie Podolski, en 1974, qui nous a figée sur leur œuvre, nous a réveillée, et rend si dense l'interrogation posée par leurs deux écritures, dissemblables certes, mais qui répondent l'une et l'autre à un certain cynisme – et même à un cynisme certain – de l'époque contemporaine. C'est par l'acte du suicide que paradoxalement vit la poésie de ces deux écrivaines. D'outre-tombe, elles attisent l'intérêt sur la survivance de leur poésie dans la littérature contemporaine mais elles soulèvent en même temps le débat sur la question du suicide. On peut ainsi valablement se demander si le suicide est acte de courage, acte d'abandon ou acte de folie. Où se situe la folie ? Dans l'insupportable angoisse du vide de Collobert, dans la schizophrénie avérée de Podolski, ou dans le contexte social schizoïde où mensonge et duplicité sont à l'ordre du jour ? Pour comprendre la portée de ces œuvres et le destin tragique de leurs auteures, il faut saisir ce qui a mené au défaitisme, à l'impression d'échec de la civilisation dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et retracer le cheminement qui va de l'espoir porté par la raison critique du siècle des Lumières au mur où vient se fracasser tout idéal de progrès, toute illusion concernant un avenir radieux pour l'humanité après les Trente Glorieuses. De la sorte, la poésie de Danielle Collobert géométrise la morosité actuelle et la vacuité existentielle de la décennie 1970-1980 tandis que, face au même constat, Sophie Podolski nous secoue de son insolence.

## 1. Le crépuscule de la modernité

Avec sa *Critique de la raison cynique* publiée en 1983, Peter Sloterdijk jette un pavé dans la mare de la philosophie héritière de la *Critique de la raison pure* de Kant, pour dénoncer la chute des idéaux et l'hypocrisie d'un savoir qui s'allie volontiers aujourd'hui au pouvoir. Ce pouvoir ne peut éluder dorénavant qu'il sait ce qu'il est, et les conséquences terribles –l'annulation de l'Autre– qu'entraîne son exercice. Mais la conscience critique est un obstacle que l'intelligence cynique a appris à surmonter pour continuer à déployer avec froideur la logique de son profit sous le masque de l'hypocrite duplicité. Il en résulte un « malaise dans la civilisation [qui] apparaît aujourd'hui comme un cynisme diffus universel » (Sloterdijk, 1987 : 123). Ce constat

est la thèse de départ qu’interroge le philosophe, et sa compréhension donne du relief à la pénible sensation actuelle de vivre dans le brouillard d’un monde privé de sens. Aux yeux de Sloterdijk, le cynisme est devenu, en Occident, un cynisme de masse généralisé dans une sorte d’absence d’attente de nouvelles valeurs, une fatigue de la modernité, un découragement de l’engagement, un manque de ressort pour soutenir la poursuite de l’*Aufklärung*<sup>1</sup> :

Les anciens fondements moraux de la critique de l’idéologie s’effondrent avec la diffusion du cynisme devenu une mentalité collective de l’intelligentsia dans le champ de gravitation de l’État et du savoir du pouvoir. [...] Sans être bouleversés, les gens cultivés et informés d’aujourd’hui ont pris connaissance des modèles essentiels de la critique et des procédés de démasquage. [...] Qui donc est encore aujourd’hui *Aufklärer* de l’*Aufklärung*? (123-124)

Comment a-t-on pu en arriver là, à cet état de morosité vide de saveur où l’homme se sent désorienté, déphasé, en porte-à-faux vis-à-vis du monde, vaguement conscient d’être un pantin au service d’intérêts qui le dépassent et se jouent de lui ?

Les Lumières, qui se sont donc attelées à débusquer les contrevérités, avaient trouvé une forme d’aboutissement dans les trois maîtres du soupçon que sont Nietzsche, Marx et Freud. Nous aborderons quelques-unes de leurs démystifications, celles qui sont intéressantes pour notre propos. Confondre la religion fut la première tâche de l’*Aufklärung* : une simple recherche philologique contredit l’absoluité de la révélation, et l’aspect anthropomorphique de l’idée de Dieu suffit à convaincre qu’il s’agit d’une invention. Malgré cette mise en évidence, religions et religiosité survivent obstinément comme si cette critique raisonnée n’engageait aucune conséquence<sup>2</sup>. Il s’en déduit que des ressorts cachés motivent cette obstination, ceux-ci étant le contrôle et la soumission des masses<sup>3</sup>. Pour Sloterdijk, « cette théorie religieuse de l’Aufklärung constitue la première construction logique du cynisme moderne et réflexif des maîtres » (55). L’esprit des Lumières a également démontré que c’est la société qui pervertit l’homme, celui-ci étant naturellement bon, une idée défendue par Jean-Jacques Rousseau, et que nous reprenons à notre actif en suggérant que

<sup>1</sup> La traduction de l’ouvrage de Sloterdijk maintient le terme allemand – ce que nous faisons aussi parfois – au lieu de « Lumières », pour homogénéiser le corps du texte et la citation.

<sup>2</sup> Au point que des philosophes contemporains se font un devoir de revenir sur la question. Voir Michel Onfray (2005).

<sup>3</sup> « A quoi sert la religion, l’*Aufklärer* peut le dire aisément : premièrement à vaincre la peur de vivre, deuxièmement à légitimer des régimes sociaux répressifs. [...] La religion a purement et simplement la tâche d’établir durablement une disposition muette au sacrifice, dans le for intérieur des sujets. L’*Aufklärer* présume que les gouvernants le savent et s’en servent à leur profit par un calcul conscient » (Sloterdijk, 1987 : 54-55).

l'homme naît sain d'esprit et que c'est la société qui le rend fou. Une autre tâche des Lumières a consisté à dénoncer la double morale du pouvoir, celle qu'il s'autorise et celle des apparences – pour les dominés et les « bonnes âmes ». Porte-étendard du cynisme dans la modernité, le discours de Nietzsche le révèle et démasque aussi le rapport au paraître et au fait de « dire la vérité » : « un rapport de stratégie et de tactique, de suspicion et de désinhibition, de pragmatisme et d'instrumentalisme – tout cela dans les mains d'un moi politique qui ne pense qu'à lui-même et qui, intérieurement, louvoie et, extérieurement, se cuirasse » (9).

Mais la critique sociale la plus poussée fut, aux yeux de Sloterdijk, celle de la superstructure idéaliste, menée par Karl Marx, qui « interroge chaque conscience sur ce qu'elle sait de sa propre position dans la structure du travail et de la domination » (63). Avant lui, aucun philosophe n'avait pris en compte cette dimension de la conscience – nécessairement fausse, si elle ne se dévoile pas à elle-même son rôle au sein du pouvoir. Peu après, Freud traçait la voie d'une ouverture de la conscience à l'inconscient ; dorénavant, le moi est troublé par son ombre et affronte « l'énorme exigence de reconnaître qu'il est aussi ce qu'il croit absolument *ne pas* être » (81).

Nous voilà prévenus : nous sommes dressés, construits, et ignorants des conditions qui nous structurent ; et de surplus, nous sommes le jeu de pouvoirs qui se moquent de nous. Nous avons pourtant les instruments en main pour défaire méprise, imposture, tromperie, et cheminer vers une prise de conscience – ce but des Lumières et de la modernité –, mais le constat est un échec. Le fonctionnalisme s'est arrangé pour éviter cette émancipation qui mènerait, estime-t-il, au chaos social<sup>4</sup> : « L'État fondé sur la puissance a pour condition des sujets aveugles ; il fait à peu près tout ce qu'il peut pour empêcher que les forces de la réflexion préparées depuis long-temps, en deviennent efficaces » (76).

Qui se soucie de transparence si de surcroît du pain et des jeux sont livrés à la distraction de soi ? L'imposture suppose une fausse conscience éclairée qui veille à une non-Aufklärung voulue à travers « une politique d'anti-réflexion » (117). Les mass-médias s'en chargent, mêlant signifiant et insignifiant dans un bombardement d'informations au degré zéro de l'intelligence. L'être contemporain ne se comprend plus et n'y comprend plus rien, pris lui-même au piège de ce cynisme généralisé, mêlé d'indifférence et d'effroi, où il doit faire face au non-sens, à son propre vide et à la solitude. Et si c'était ce climat délétère qui rendait fou ? Si l'œuvre de Danielle Collobert le reflète, Sophie Podolski s'en moque avec insolence. La première incarne le vide de la modernité dans le sillage de Pierre Reverdy, la seconde se situe dans la veine

<sup>4</sup> Le Fonctionnalisme marxiste s'est adonné à cet aveuglement : « La modernisation du mensonge a son origine dans la subtilité schizoïde : on ment en disant la vérité. On s'exerce à une scission de la conscience jusqu'à ce qu'il apparaisse normal que le socialisme, autrefois discours de l'espérance, soit devenu un mur idéologique, derrière lequel disparaissent espoirs et perspectives » (Sloterdijk, 1987 : 67).

d'une satire digne de Thyl Ulenspiegel<sup>5</sup> qui se moque du cynisme des maîtres et, frondeur, le dénonce.

L'architecture de la société actuelle nous met dans un jeu métaphorique de la marionnette et du marionnettiste. Elle semble avoir déplacé les pôles de l'intérêt de la raison. *L'Aufklärer* des Lumières assurait le primat des idées et le progrès de la société. Depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le balancier de la bourse régit l'équilibre du monde. Le capitalisme acharné est la raison absolue de l'économie et de la société occidentale qui s'est reconstruite autour de lui. Centre magnétique du monde, le capital cristallise les intérêts, et l'évaluation de la raison s'opère autour de lui. Qui sont les fous ? Sont-ce ceux qui décrient le pouvoir du capital où ceux qui mettent le savoir au service du capital ? La folie se trouve en conséquence dans le regard et les valeurs de celui qui perçoit. La société actuelle est celle de fous qui se toisent. Danielle Collobert et Sophie Podolski sont prises dans le vertige de ce monde d'étourderie où l'héritage des Lumières atterre ceux qui ouvrent les yeux trop grand.

## 2. Danielle Collobert : Schize dans la Modernité

### 2.1. Cynisme et déréliction

Nous savons, à travers les quelques indices bio-bibliographiques repris dans ses *Oeuvres*, que Danielle Collobert naît en 1940 dans une famille engagée : son père entre dans l'armée secrète, sa mère et sa tante, dans la résistance ; arrêtée par la Gestapo, cette dernière sera déportée ; Danielle ne la reverra qu'à la Libération, ainsi que son père. Elle hérite de ce courage et de cette lucidité et, à 21 ans, marque son opposition à la guerre d'Algérie en rejoignant le FLN, ce pourquoi elle devra quitter la France et se réfugier en Italie en 1962. Il est aussi signalé qu'en 1968, elle adhère à l'Union des Écrivains, qu'elle voyage beaucoup et écrit plusieurs recueils de poésie, avant de se donner la mort le 23 juillet 1978, jour de son anniversaire (Morvan, 2004 : 423-430). Les textes – qu'elle veille à publier – témoignent étonnamment de son époque, non par le récit de faits historiquement repérables, mais à travers une ambiance révélatrice d'un malaise personnel, reflet du malaise dans la société à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ses *Cahiers* (1956-1978), elle note, le 12 juillet 1976, que c'est bien de ce côté-là qu'elle situe l'écriture, et non dans ses instants d'apaisement et de sérénité ; si elle le pouvait, elle dirait ces moments idéaux, mais l'écriture livre la violence de l'être :

12/7 Paris

« réduite » à l'état de sagesse – réduire – simplifier

Comme si passée l'angoisse – l'écriture pas de ce côté-là

<sup>5</sup> « Depuis des siècles, toujours jeune, le vagabond Thyl friponnait sur les routes de toute l'Europe. [...] vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, un compilateur [...] avait eu l'idée de réunir les farces dirigées contre les prêtres, les nobles, les bourgeois et les femmes et de les attribuer à cet effronté croquant » (Trousson, 1990 : 151).

Du côté du malaise – violence – agression – oppression de l'être (Collobert, 2005 : 341)

L'écriture est sa propre manière d'agir. Elle témoigne – à partir de la prise de conscience des dimensions de sa propre conscience – de la perception aiguisée de sa déréalisation progressive face à un réel lui-même en porte-à-faux :

Où j'en suis [...]

Action sur le monde nécessaire dans l'immédiat –au même titre que d'autres nécessités. Mais pas de justification d'ensemble, globale. Il y a toujours moi – seule –ma vie –ma mort. Et pas de recherche de trace (357).

De *Meurtre* (1964) à *Survie* (1978), en passant par *Dire I et II* (1972) et *Il donc* (1976), on assiste à la lente dislocation d'une écriture marquée par la difficulté de se trouver soi-même, d'entrer en rapport avec les êtres et les choses et de leur attribuer un sens ; une écriture qui métaphorise cette séparation dans de courts récits en prose poétique (*Meurtre*) pour l'entériner ensuite dans la syntaxe des énoncés poétiques (*Dire I et II, Il donc*) jusqu'à l'incohérence grammaticale (*Survie*). C'est l'échec de la Modernité et de la parole qui s'inscrit dans cette traversée : le retrait de la raison logique devant le bilan du non-sens, face auquel la lutte pour la survie semble d'abord encore possible – assez importante pour être relatée dans des récits –, pour ensuite s'épuiser autour de quelques mots, soigneusement choisis et délimités, les seuls auxquels on puisse envisager de se raccrocher encore. De cette poésie qui circonscrit le vide sous la forme d'une séparation radicale de soi à soi et de soi à l'autre et au monde émane une forme d'angoisse de l'isolement, de la perte des repères et de la chute. Elle reconduit ce qui s'inscrivait déjà, à partir de 1918, dans la poésie de Pierre Reverdy et avait trouvé son aboutissement dans le tableau de Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, peint en 1915 : une géométrisation de l'espace ramené à sa plus simple abstraction où se heurte et se perd l'être dans une sorte d'abîme.

C'est ainsi que Pierre Reverdy, poète et théoricien du mouvement cubiste, acte son impuissance à créer des liens à partir de ce constat de vacuité, et le blanc devient dans son écriture un signifiant lourd de ce signifié-là. De toute évidence, Reverdy a marqué de son empreinte le rapport à l'écriture de la poésie contemporaine, dont celle de Danielle Collobert. Mais il est un autre élément non négligeable de l'achèvement de la Modernité qui traverse son œuvre : la perception de l'imposture du réel. La poésie de Danielle Collobert endosse tout à la fois l'irrémédiable césure pressentie par Reverdy et le cynisme du monde contemporain. Sans alibi.

La schize, de soi à soi, se manifeste dès les premières lignes du premier récit de *Meurtre*, dans l'attention portée – à un niveau aigu de la conscience – à la différence entre l'œil intérieur et l'œil extérieur, dans la distance et le doute concernant la fiabi-

lité de ce dernier dans l'appréhension du réel qui, en fin de compte, serait une construction choisie, un point de vue particulier :

C'est étrange cette rencontre de l'œil intérieur, derrière la serrure, qui voit, et qui trouve l'œil extérieur, pris en flagrant délit de vision, de curiosité, d'incertitude. Celui qui regarde au dehors, pour voir hors de lui, ce qui se passe dans le monde, peut-être, ou à l'intérieur de lui-même, mais d'une manière hésitante, tellement imprécise, que lui-même, cet œil, ne sait plus s'il regarde dans le vide, dans l'air, dans l'autre, ou dans un paysage lointain qu'il a fait naître, comme un souvenir, un décor voulu, choisi, une force élémentaire, qui pourrait être la toile de fond de sa vie (Collobert, 2004 : 23).

Étrangeté entre l'intériorité et l'extériorité séparées ici par une porte – ou encore, ailleurs, un mur, une paroi, un écran<sup>6</sup> –, écart suffisant pour engendrer la vision d'un monde flou et fluctuant au gré de l'imaginaire. Rendre les choses plus nettes, plus cohérentes, plus sûres – à la manière d'un décor – ne servirait qu'à augmenter le leurre dans l'appréhension du réel<sup>7</sup>. L'imagination pourrait nous porter vers mille solutions pour combler les multiples failles qui isolent le noyau de l'être, l'aider à survivre à son isolement ontologique ; cette solution de l'illusion est envisagée, mais en vain : un tel recours n'est pas à la portée de la narratrice :

Ces rêves d'espace, inventés par l'œil pour accepter le séjour difficile et diminuer l'écart entre nous et les moyens, entre nous et ce qui arrive, et ce qui emporte, comme un fétu de paille, au centre des luttes révolutionnaires, au centre des nouveaux combats imprévisibles, de l'irréalisable et continual suicide par petits morceaux, cette brûlure à petit feu, tous ces rêves lointains, nous font passer des nuits tragiques (Collobert, 2004 : 24-25).

C'est d'ailleurs avec circonspection qu'elle regarde en 1978, lors de son dernier séjour à New York, au « mur », le tableau d'Érasme écrivant son *Éloge de la folie*, peint par Hans Holbein. Érasme ! Qui incite à maintenir ses illusions pour vivre dans une heureuse dépense dionysiaque les joies insouciantes de la bonne folie – à rebours de l'austérité moquée de son époque en faveur d'une aveugle confiance en un destin

<sup>6</sup> « ce qui est encore vivant ici – entre les murs- dans l'espace vide – vidé [...] devenir une infime paroi – un mince écran où se projette seulement une absence figée » (Collobert, 2004 : 215). Ce mur infranchissable sera présent jusqu'au bout. En juin 1978, à New York, elle note ceci : « toujours le mur d'anti-vision/ne pas être perçue – un [mur]/ ne pas voir –percevoir » (Collobert, 2005 : 349).

<sup>7</sup> « La main distend la paupière, l'œil s'agrandit, il est plus visible, plus cohérent, mais la vision devient plus floue par l'effort. Alors ça ne sert à rien. Nous continuons à ne pas voir [...] » (Collobert, 2004 : 24).

qui ne se questionne ni ne voit sa fin. Ce n'est pas la voie de Danielle Collobert qui va à l'essentiel et affronte d'entrée de jeu l'échéance de la comédie de la vie dans les dernières toiles de Van Gogh et de Rothko<sup>8</sup>.

Si le sentiment d'étrangeté existe déjà envers soi et fracture l'être, comment établir des rapports clairvoyants, qui permettent une compréhension du monde ? La disjonction de l'œil intérieur et extérieur mène à une dépersonnalisation où « l'on ne reconnaît plus ni ses propres mains, ni son propre pas » (Collobert, 2004 : 24)<sup>9</sup>, métonymie d'un trouble plus grave et communément partagé de l'être contemporain : éviter de voir en face sa « petite dose de désespoir quotidien » (24). Car c'est la tranquillité qui prime, n'est-ce pas ? Peut-être vaut-il mieux s'aveugler... c'est dans ce constat que pointe le cynisme, dans ce paradoxe soulevé de l'ignorance voulue, de l'indifférence où l'on se réfugie, de la commodité du quotidien routinier, médiocre et rassurant, « l'épais sommeil, la tranquillité » (25). Qu'elle ne peut accepter car, en elle, s'ouvre à tout instant un abîme en des gouffres mentaux qu'on voudrait fuir et dont on ne peut s'échapper : « Nous perdons pied dans l'espace, vide parfois, et sans limite » (26). Et si l'être se soutient de structures imposées par la société – façades, contraintes, obligations, gestes commandités –, dans le cadre de ce qui est politiquement correct et construit pour se saisir de lui<sup>10</sup>, le piège se referme sur l'inconscience qui conduit la vie. Les prothèses qui maintiennent l'être debout ne colmatent pas la distance, les brèches intérieures, l'absence dramatique de liens :

Tant de distance. Comment sommes-nous arrivés là, après cette étrange vie que nous avons menée, sans étonnement, même dans les situations les plus insolites, les plus imprévisibles. Nous avons accepté tout comme une chose nécessaire.

[...] Comment nous retrouver, au milieu de quel chemin.  
(Collobert, 2004 : 27)

Cette clairvoyance de départ est celle du dernier regard acculé au mur avant de quitter la scène ; il dévoile les montages absurdes de la condition humaine, dé-

<sup>8</sup> « chaleur lourde // Holbein/ Érasme –sur le mur- écrit son éloge à la folie – pas l'air d'avoir chaud //dernières toiles Van Gogh –vers la lumière / dernières toiles Rothko –vers l'obscurité » (Collobert, 2005 : 351).

<sup>9</sup> Cette dissociation de soi éprouvée dans la dépersonnalisation, tout comme la sensation d'une dissociation du monde dans la déréalisation, peut être provoquée par des drogues. Danielle Collobert l'expérimente et prend note de ses sensations dans ses *Cahiers* : « 1976. 24/1. Paris –Buttes/acide-électrochoc/variations du réel – profondes / [...] pas de très violentes angoisses –seulement au moment où tenté d'écrire sensation de dédoublement –« gouvernement » de l'inconscient parlant « en clair »- impression de folie –vertige –gouffre à l'intérieur du cerveau –un autre espace mental / [...] vu un corps essayant de dissimuler sa folie/ pensé qu' « elle » est folle celle-là – « moi » » (Collobert, 2005 : 338).

<sup>10</sup> « Leur piège. Les gestes refaits, qu'il nous est permis de refaire » (28).

masque la duplicité sociétale, le cynisme d'une époque avec lequel la narratrice fait corps ; car, provocatrice, elle expose abruptement – et ni plus ni moins – son désir de meurtre, celui de l'œil extérieur, l'œil d'Autrui qui la regarde par la serrure telle une proie (« je suis à lui je suis vu » (28)), qu'elle projette depuis longtemps d'assassiner<sup>11</sup>, et dont on ne sait s'il s'agit ou non d'une projection d'elle-même, de cette étrangeté qui la divise<sup>12</sup>. La fin du récit nous donne une clé d'interprétation : il annonce, dans ce tout premier jet d'écriture publié, le projet final du suicide dont elle perçoit déjà en elle la lente progression –la mort, comme espérance d'une « nouveauté » dans ce « vieux monde » :

Et la nouvelle mort promise, dans le vieux monde, la chambre, le soleil, cette chaleur qui n'est plus compacte, homogène. La décomposition, peu à peu, à l'intérieur, récente, soudaine ; pas encore l'odeur, que je pressens froide et forte, dans laquelle je vais finir (Collobert, 2004 : 29).

La schize intérieure est l'épiphénomène d'une fragmentation plus globale qui traverse le reste des récits de *Meurtre*. Les espaces imaginés sont des décors marqués eux aussi par la rupture et la division : la ville, fantomatique, irréelle et impersonnelle (« cette ville, soudain jaillie, sans réalité » (70)), lieu de passage sans ancrage ; ou marqué par la multiplication : les milliers de voies ouvertes du labyrinthe, imprévisibles, qui posent la perplexité du choix, le seuil à franchir étant celui de préférence, de la sortie (36). Le climat d'ensemble est celui de l'errance, de la marche mécanique, sans but, de la délocalisation de l'être, de la perte d'un centre, d'une unité : « Je n'ai plus de centre – non qu'il se déplace en moi-même, dans un mouvement continu, perpétuel pour ainsi dire – mais il n'a plus aucune localisation possible. Je n'ai plus d'intégrité, d'unité, d'organisation » (37). Cette perdition va de pair avec l'inutile et insipide répétition d'un quotidien sans surprise où tout est « calme, vide, sans rythme » (34), qui impose une attente kafkaïenne où les gestes et les mots sont commandés, détachés de l'être et d'une expressivité qui lui serait propre : « Je répète leurs mots, à eux. Cette voix, la mienne, il me semble maintenant que c'est la leur » (110) ; où la liberté est sous condition, de dire et de faire ce qui est attendu, ce que le narrateur ne veut accepter<sup>13</sup>. L'imaginaire du piège se déploie, au cours des récits (cf. 48), dans ses dimensions d'enfermement, de torture, d'assassinat collectif, de solution finale. Des situations angoissantes, mettant en scène des exterminations humaines,

<sup>11</sup> « l'homme que depuis quelques jours, j'ai décidé de tuer » (28).

<sup>12</sup> « c'est pour ainsi dire, presque un autre moi-même, en plus doux, plus compréhensif. Nous avons éprouvé ensemble beaucoup de haine que nous n'oubliions pas » (28).

<sup>13</sup> « Ils pensent aussi qu'il est nécessaire que je renie beaucoup de choses que j'ai faites. Je refuse » (108).

sont reconstituées dans l'univers anonyme et atemporel de fantasmes, métaphores d'un savoir diffus sur le réel, qui le symbolisent :

Commence peu à peu l'abandon. On ne meurt pas seul, on se fait tuer, par routine, par impossibilité, suivant leur inspiration. Si tout le temps, j'ai parlé de meurtre, quelque fois à demi camouflé, c'est à cause de cela, cette façon de tuer (110).

Tués par la routine et par l'impuissance, singulière expression de ce que nous offre le spectacle quotidien de la majorité des gens vissés et figés devant un écran qui anesthésie leur conscience en offrant pour divertissement des jeux interrompus par le défilé sordide des pires crimes de la planète, sans explication qui puisse faire sens. Cette exhibition à laquelle nous assistons fait de nous les complices impuissants et indifférents d'un monde en décomposition : « Tu vas te noyer. Et je regarde ça, sans rien faire, sans rien dire, par principe, parce que je dois observer la règle. Et si je ne voulais plus. Je peux encore me jeter avec toi, m'accrocher à toi. Si c'était possible » (104). Dans ces notes, Danielle Collobert résume ce qu'elle pense du monde en ces termes, le 7 juillet 1975 :

Basse besogne – le nez dans le caca quotidien – plus envie d'être – probable – écrire juste pour voir comment ça va finir – pas l'impression que ça va durer encore longtemps. (Collobert, 2005 :335)

## 2.2. Les mots en rempart contre la folie

Bien sûr, il y a chez Danielle Collobert un effort désespéré pour tenir, pour joindre ce qui est séparé, à tout niveau : « mêler ces villes, les relier » (125), « penser au-delà des murs » (230), « se serrer un peu à la foule » (159), et dire la nécessité de se sentir proche d'autrui, faute de mieux, comme un secours face au vide envahissant : « Refus du vide. A moi, reviens –ta mort, mon plein, mon secours » (191) ; retrouver sa propre unité par le souffle, seul point possible d'un contrôle de soi : « seulement respirer –tenir au souffle » (221). Mais la mort est présente dans le décor morne, et le jour à jour d'une infinie insipidité :

Je me réveille à cette mort, docile, rassuré, pris pour toujours dans l'habitude de vivre –mon regard embué sur le quartier de l'Est, ici, d'une immensité grise (200).

De *Dire I* à *Dire II*, l'écriture se délite pour dire le morcellement de l'être, du corps et de sa parole et leur lente déliquescence. Au sein des fragments de *Dire I* peu à peu s'installe la séparation sous forme de tirets, un cloisonnement généralisé dans *Dire II*, qui désintègre toute tentative de discours. L'effort d'exister est un combat de chaque instant pour tenir, supporter, justifier le fait –fatigant– d'être là, dans une lutte contre soi-même jusqu'à l'épuisement pour se persuader qu'il faut vivre malgré l'évidence du non-sens : « une apparence de nécessité – à laquelle on tient ferme –

solidement – se persuader chaque matin – comme un rempart au sommeil – ou bien au suicide–à la folie » (221) ; « tracer quelque chose –quelque part– pour rien– sans nécessité sûrement– être là– pourtant–encore–à essayer » (232).

Le langage semble l'ultime recours face à la dislocation du sens et de soi ; les mots sont appelés pour parer au délire : « Conjurer mes délires sombres par des signes » (182), pour désigner l'être et ainsi recréer son unité, le rassurer sur sa propre existence, lui qui se sent parcellé, disséminé et flou : « –dire c'est moi –et ne rien recouvrir de ces deux mots –deux sons –à peine prononcés –à peine saisis –et plus rien– pas même une fraction de seconde –le temps d'une évidence » (223). La dissociation touche l'intégrité de l'être et en tout premier lieu le feedback de la pensée. Le langage ne trouve plus d'écho chez le narrateur, l'isolement en devient total, glacial : « Plus d'écho – un cri, muet peut-être, ou impossible à entendre par l'oreille. Je ne m'entends plus. Je suis sourd au délire, au rêve. Demeure le froid » (200-201). Un effort surhumain est à fournir pour trouver le mot qui permettra l'assemblage du moi épars ; bégayé, ânonné, il ne parvient à s'énoncer qu'avec une extrême violence : « – comme un arrachement– une amputation profonde– sortir de cette désagrégation par un mot – un mot écorché– un refus » (218). Des recours physiques sont appelés pour pallier à cette carence langagière. Une position méditative du corps est soigneusement décrite et prescrite, « monolithique », « immobile », pour favoriser la venue des mots avec une certaine cohérence (218) ; le langage est un guide du corps, un rempart au silence et à la fermeture, symbolisés par le mur, par la main fermée : « un mot pour ouvrir–pour s'éloigner du mur » (227) ; le narrateur garde précieusement ce mot comme viatique : « rester là avec un mot–longtemps–chercher autour–attendre » (227). Face à l'effort harassant, fastidieux, torturant, de la recherche des mots et devant les multiples possibilités du langage, une liste essentielle est établie pour faire face au pire :

–les mêmes mots – en faire l'inventaire – « le souffle – essayer – se restreindre –l'attention – se défendre – le cri – le temps – des signes – continuer – sans doute – avec du mal – peut-être » – voilà pour l'inventaire – une famille de mots –suffisant (236)

Les vieux mots sont retrouvés avec reconnaissance, ce sont eux qui offrent une aire de sérénité : « autour des vieux mots – l'espace de la calme reconnaissance » (246). L'espoir se place donc dans le mot comme planche de salut, salvation du corps et de l'esprit en perdition dans la menace sous-jacente du vide, pour faire front à la peur qu'il suscite, la non-existence, la désertion du corps et de l'esprit, leur annulation : « la peur du vide en dessous –tout le temps – de plus en plus loin – s'enfuir dans le mot – comme un vertige » (228). La tentation est là, très présente, de mutiler le corps pour s'unifier à ce néant intérieur, de le représenter physiquement pour le rejoindre : « pouvoir s'amputer des mains –des yeux – d'autres mutilations aussi »

(239). Ou tout au contraire, de blesser le corps pour lui prouver qu'il existe, pour se reconnaître dans la douleur et sortir un mot, le cri de la souffrance : « pour être là à tout prix –se jeter contre le mur –de toutes ses forces –s'écorcher –s'écraser le visage dans les angles – pour s'arracher du vide – s'arracher un mot – au moins un mot – assez –assez » (241-242).

Mais l'écriture avance vers une nouvelle prise de conscience. Pourquoi rechercher les mots s'ils sont destinés à créer du sens ? Le sens n'existe pas, il est faussé dès le départ : la vocation fondamentale du mot est donc un non-sens. Le narrateur comprend que le langage n'est qu'apparence et fait le jeu des apparences, contre le vide et le silence :

les mots inventant le sens – absurdité habituelle  
 encore  
 perdre – perdre le sens des mots – perdre [...]  
 les mots –apparence de lieu –apparence de temps  
 descendre dans leur flot  
 submergé  
 leur continuité contre le silence  
 la voix contre la mort (254).

Cette déréalisation progressive du monde aboutit dans l'écriture à la perception d'un seuil, celui de la folie. Les fragments font alors place à l'isolement de chaque mot sur une ligne; ceux-ci s'égrènent sur la page pour calligraphier la représentation d'un corps suspendu aux mots, pendu, perdant pied, hors de la réalité. Les mots ne disent plus le démembrément du corps, le corps fait corps avec les mots, il n'existe plus qu'à travers eux, c'est pourquoi ils ont une telle importance : la vie du narrateur est en jeu. Elle est elle-même suspendue à l'écriture :

Corps là  
 noué  
 noué aux mots  
 l'étranglement du souffle  
 perte du sol  
 pendu  
 balancement à l'intérieur des mots –trouées–  
 vide  
 approche de la folie (256).

La poésie devient alors le lieu d'une lutte douloureuse entre les mots et le corps, autour des termes essentiels –ceux de la liste– pour se frayer un chemin dans la peur d'une totale absence à soi, qui serait sans reconnaissance ni du corps ni des mots. Ceux-ci se détachent sur la page, tombent les uns à la suite des autres, laconiquement, au rythme du souffle. La restriction annoncée, portée par l'angoisse –toute attention tendue sur l'émission–, prolonge un instant encore l'existence ; le vide est le vide de la

page, l'absence de mots devient l'absence du corps, la mort le blanc de la page – signifiant semblable au blanc de la poésie de Reverdy –, absence définitive et terrifiante d'un narrateur qui s'achève en achevant son récit. Cette longue litanie démontre cependant qu'il n'est pas simple d'en finir : l'être veut respirer encore, tient à la vie, la prolonge au-delà de sa volonté dans un « épuisement sans issue » (272) :

ténacité du souffle  
accumule  
poursuit  
avide  
sans cesse  
du souffle à la parole (271).

Enfin, le corps retrouve un centre lorsque le souffle s'éteint. C'est l'annulation de la tension vers le monde qui procure l'unité tant recherchée, dans la mort qui abolit la séparation. La fin des mots est une délivrance. Le passage de la parole au silence fait place au repos, dont le mot est répété, comme un soulagement :

le souffle éteint  
ne passe plus  
retourné au centre  
lèvres refermées  
le corps calme [...]  
se tait enfin  
arrive à se taire [...]  
à l'intérieur du silence  
enfin  
repos  
repos (288-289).

### 3. Sophie Podolski : la contre-culture moqueuse

Sophie Podolski réagit autrement à cette déchéance de la Modernité. Sa vie et son écriture s'inscrivent dans la grande tradition kunique de l'humanité depuis Diogène qui se moquait de l'idéalisme athénien et provoquait son monde sur la place publique. Un parallélisme a été établi entre « le kunisme antique et le mouvement moderne hippie et alternatif » (Hochkeppel, 1980 : 89, cité par Sloterdijk, 1987 : 145). Face au cynisme contemporain, voici l'hilarant délire d'une écriture proche du dadaïsme et du surréalisme, et qui s'inscrit bien dans la tradition belge des *Irréguliers du langage*<sup>14</sup> inaugurée par le *Thyl Ulenspiegel* de Charles de Coster. Elle tient surtout en deux recueils publiés, l'un de son vivant, *Le Pays où tout est permis* (1972), par le Montfaucon Research Center, du nom d'un groupe d'artistes sis à Bruxelles, avec qui

<sup>14</sup> Sophie Podolski est la seule femme présente dans l'anthologie *Un pays d'irréguliers* (Quaghebeur, Verheggen, Jago-Antoine, 1990 : 90).

elle a partagé un moment de sa vie, l'autre posthume, *Snow Queen*, édité par les soins de Marc Dachy dans le numéro 6 de sa revue *Luna Park* des éditions Transédition qu'il dirigeait. Dachy fera reparaître le premier ouvrage de Sophie Podolski à Transédition dans sa facture originale après la version typographiée du texte aux éditions Belfond qu'il considère comme falsifiée et censurée<sup>15</sup>. Cette version sera néanmoins précédée d'une préface de Philippe Sollers qui se montre averti du contexte dans lequel paraît l'ouvrage, en reprenant des mots clés de Sophie Podolski elle-même : « cynisme absolu un système d'auto-régulation crache ton venin » :

chaque phrase aiguisee courbe tranchée la méthode consiste à ne jamais être d'un seul coup lucide oui exactement comme si on avait plusieurs vies d'un cynisme absolu un système d'auto-régulation crache ton venin et autres conseils d'urgence parce que voyez-vous il est temps drôlement temps dans le temps de sauter à côté mais oui juste à côté de vous-même (Sollers, 1973 : 12)

Il n'est pas sûr que Sophie Podolski saute à côté d'elle-même dans cet ouvrage ; elle s'y tient dans une petite écriture manuscrite serrée et linéaire qui trace au départ quelques lignes en pointillé afin de soutenir ses phrases, pour suivre ensuite plus librement les ondulations de la main, « courbe tranchée », sans hésitation, et qui maintient sa course au-delà de rares minuscules ratures qui se transforment en boules de poils –fleurs, araignées, mini-monstres, pâtés. La prose se parsème aussi de dessins plus sophistiqués – elle était étudiante à l'Académie de Boisfort – qu'elle contourne adroitelement de ses mots. Nous savons, par un commentaire de Marc Dachy dans le premier numéro de *Luna Park*<sup>16</sup>, que ses manuscrits étaient « tantôt rédigés au crayon léger sur papier froissé, tantôt d'une petite écriture sur une grande feuille au point que leur reproduction ou leur réduction en devienne techniquement impossible » (Dachy, 1974 : 107).

Sophie Podolski avait été diagnostiquée comme schizophrène et fut, par ailleurs, patiente de la clinique de La Borde. Elle parle bien sûr de sa maladie dans son

<sup>15</sup> Marc Dachy publie une bibliographie détaillée des textes et dessins de Sophie Podolski dans différentes revues et relate la polémique – lettres à l'appui – qui a surgi à propos de l'édition entre S. Podolski et les éditions Belfond, en fin de volume dans *Luna Park*, n°6, 1980, s.p. C'est l'édition du *Pays où tout est permis* de Marc Dachy que nous utilisons. Or il s'agit du fac-similé des originaux de Sophie Podolski et toutes les pages ne sont pas numérotées. Une première série de textes va des pages 1 à 111. Les textes des pages 112 à 205 ne sont pas numérotés mais nous avons pris la liberté de le faire pour pouvoir référencer nos citations. La numérotation des pages reprend ensuite après la page 205 sous des chiffres qui vont de 1 à 59. Pour éviter toute confusion avec les premières pages, nous indiquerons une apostrophe après les chiffres des pages de fin de volume.

<sup>16</sup> Avant son décès, car le numéro 1 date de l'hiver 1974 et Sophie Podolski s'est suicidée le 29 décembre.

livre, mais la relativise : « Je suis dingue—mais pas fou » (11), la raisonne : « Je délire comme un dingue donc je suis fou—ouf ! » (56), et remet les pendules à l'heure : « la reine—la princesse—l'impératrice—une petite folle comme les autres—mais quelqu'un qui voit loin et haut—est [sic] est géniale—et est infantile—etc [...] elle est schizo—[...] Alice au pays des merveilles était entre nous—folle » (88). Prenons Sophie Podolski sérieusement au pied de la lettre en considérant son discours comme un délire qui est aussi une voyance (« loin et haut ») parsemée de critiques de la société bourgeoise et d'injonctions à faire la révolution dans la voie ouverte par la génération beat (elle a lu A. Ginsberg et W. Burroughs (31)), les situationnistes (avec l'exposé des idées du *Traité à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, largement reprises (90)), les hippies et la culture underground, avec une préférence pour le rock de Jimi Hendrix<sup>17</sup> (30). Mais son discours n'est un contre-discours que parce qu'il est autobiographique : ce qu'elle oppose aux idéaux de la société n'est pas une théorie, mais un contre-mode de vie, basé sur la jouissance du sexe et de la drogue, et sur leur apologie dans l'écriture. Il faut une grande liberté pour exposer ses dépenses orgasmiques et du courage pour dire la vérité et dévoiler le cynisme d'un monde vivant d'impostures :

Depuis que la philosophie ne peut plus vivre ce qu'elle dit qu'avec hypocrisie, il faut de l'insolence pour dire ce qu'on vit.

Dans une civilisation où des idéalismes endurcis font du mensonge la forme de vie, le processus de vérité dépend de l'existence de gens suffisamment agressifs et libres (« éhontés ») pour dire la vérité (Sloterdijk, 1987 : 141).

Sloterdijk nomme « dialectique de la désinhibition » le processus de renversement moral provoqué par le *kunique* qui expose son corps dans toutes ses dépenses : « le *Kunique* pète, chie, pisse, se masturbe sur la place publique, devant les yeux de tout le monde. Il ne parle pas contre l'idéalisme, il vit contre lui » (Sloterdijk, 1987 : 142). Sous couvert de dérives langagières qui aboutissent de préférence à la démultiplication de ses sources de plaisir préférées : la drogue et le sexe dans leurs multiples variations, Sophie Podolski glisse ses petites critiques pointues. Mais vanter la jouissance et dénoncer son inhibition est sans doute la première et la plus importante des visées du texte :

Nous ne voulons en aucun cas accepter de nous taire—accepter—il faut en sortir—c'est long la vie—surtout après la mort ça commence à devenir vachement long Mais alors qu'est-ce qui est donc si court dans la vie —ce qui est donc si court dans la vie — cette tension peut-être—nous nous retenons de jouir—donc la vie est castrante et la mort décastrante—après la mort la vie n'est

<sup>17</sup> Même si Neil Young est lui aussi cité (11).

qu'un orgasme—c'est de la parallèle-culture-paradis (Podolski, 1979 : 36).

Outre qu'elle ne « pense qu'à fumer des joints » (12), à être « saoule de came—de bonne merde Et en plus je marche sous alcool—speed—acid—opium—mescaline—cocaïne—shilum oblige » (10) et qu'elle admire celui qui les « roule comme personne » (15), la jouissance à coup sûr se trouve aussi dans la langue qui la parle et la décline par homonymie pour arriver aux mots interdits, de « crème glacée » à « acid-crimez nous » (8), de « translucides » à « transes-lucide » (7), de « poulailler » à « poule à lier—pull antrance—poule en transe—fiente de l'esprit les jeux de mots » (12). Bien que l'accumulation d'allitérations noie l'allusion au joint et au sexe dans des listes anodines : « pleuvinette—devinette—fumette—grimpette—violette—chaussette » (15), à chaque page, sa défonce : même les dessins représentent des pétards et des voyages hallucinatoires. Une obsession que la narratrice pousse jusqu'à les faire à la seringue (« Je vais faire ton portrait à la seringue » (121)). Désirs et plaisirs sexuels traversent le texte (« Ce qui m'obsède en ce moment c'est la lèchette—elle doit adorer se faire lécher » (12) ; « viens voir—c'est fantastique— cette planète érotique en...odeurs de couleurs » (14)) ; le sexe est parfois juste mentionné, associé aux réalités les plus plates : « sexe—boire—bouffer les asperges de Marie-Rose » (14), dans un langage cru, voire obscène (« Alors qu'on m'encule !—qu'on m'encule » (23)) ou se décline dans quelques proses pornographiques :

moi ce qui m'obsède, c'est la lèchette —c'est pour ça que j'ai toujours envie de crème glacée—de joins—de bonbons—Et que ça me repose de faire des pompiers aux messieurs qui ont des couilles pas trop traumatisées—ni conditionnées de façon à ce que—à peine le travail commencé tout le foutre ne se répande partout—ou alors ça ne bande pas et alors il faut faire de beaux joins<sup>18</sup> tout le temps (23)

Des symboles de la syllabe *om* en sanskrit, de *peace and love*, des dessins de mandala viennent illustrer l'ambiance beatnik des années 1970. Mais cette liberté de parole, souverainement indépendante (« je m'en fous ! mon cul ! liberté» (204)) est aussi une critique acerbe du cynisme de son époque dont elle dénonce le capitalisme, l'hypocrisie bourgeoise, son art du spectacle et des apparences bienséantes et bien sûr la société de consommation. Tout est passé au peigne fin du sarcasme.

Le « trip de l'église » (16), elle n'y croit pas. À l'amour, encore moins. Ce beau détournement de son premier précepte en détruit l'idéalisme : « Défoncez-vous les uns les autres » (6). À moins d'inventer une nouvelle religion, mais associée au cirque, avec des clowns (23). Son aspect poussif actuel, conservateur et conservé, est obsolète, ne résout plus la condition humaine : « il admettait que nos actes et nos

<sup>18</sup> Certaines erreurs d'orthographe dans les extraits de Sophie Podolski procèdent du texte original.

croyances ont encore en ce temps un côté fossile –comme un appendice pétrifié, dépourvu de sens comme accroché à notre art de vivre» (23). Les valeurs ne sont pas épargnées ; le bien par exemple qui a trouvé son apothéose dans Dieu, or « Go is in the speed » : le trip de la came nous en rapproche bien mieux que l'église (24). La duperie des prétentions idéalistes est mise à bas par l'association des valeurs à un champ d'application qui ne leur correspond pas : « l'espace n'a plus de valeurs – pourtant on m'a enseigné tant de valeurs que j'ai dû en retenir qui avait un rapport avec l'espace... » (8).

Podolski ne sauve rien de l'idéalisme bourgeois. La culture ? Elle ne rejoint pas l'essentiel à ses yeux : « Ne me dites plus que la culture est un orgasme continu » (53). La télévision ? Il vaut mieux prendre avec humour le complexe de catastrophie<sup>19</sup> qu'elle incarne : « la guerre d'Israël vous souhaite la bonne année » (7). Les journaux ? Même l'Observateur, pourtant de gauche, est un « bête journal » (31). L'enseignement ? Focalisé sur l'histoire de la « Haute » que Podolski réduit à sa juste mesure dans la dérision, en livrant la version industrielle de la poule-au-pot : « Encore Henri IV– [...] j'accepte de raconter le règne prépondérant de ce bon roi sans lequel le bouillon kub n'aurait peut-être jamais existé » (65-66) ; elle milite plutôt pour une défense de la défoncée dans l'instruction publique (81). Et puis, il faut révéler la vérité. L'enfance ? Enfermée, elle jouit au moins du paradis de la masturbation : « Les petites filles se branlent » (4) avec les barreaux de leur parc. La relation parent-enfant ? Dépravée : « il aime qu'on l'encule souvent–ça lui rappelle son père » (8). Les systèmes de répression mis en place pour garder l'ordre établi sont bien entendu les premières cibles de sa raillerie. L'armée ? « Tous sont crétins » (9). La police ? Elle est associée aux curés : « ne renforcez pas trop vite les rangs des CRS ou des curés » (18). Le travail ? Ça « fatigue ou bien ou bien on en meurs [sic] » (13). Au moment où les ouvriers réclament leurs droits et les femmes un salaire égal, Sophie Podolski arbore des slogans revendiquant : « Droit à la paresse » (132). Le capitalisme et l'organisation sociale hiérarchisée sont critiqués, dans des propos qui reprennent les théories de Raoul Vaneigem (90) ou dans des micro-récits où elle rêve de trouver dans une boîte d'allumettes un message caché d'un ouvrier qui raconterait son histoire (9). Tout est organisé – comme elle le démontre – pour adapter l'individu aux nécessités du système, sans tenir compte de ses besoins (44). Exposer ses mécanismes, c'est permettre un éveil des consciences ; Podolski a parfaitement conscience de la formation de ce que Pierre Bourdieu avait caractérisé comme un « habitus » :

Etre c'est posséder des représentations de pouvoir pour être quelque-un–l'individu doit, comme on dit–faire la part des choses– entretenir ses rôles–les polir–les remettre sur le métier–

<sup>19</sup> Conséquence, selon P. Sloterdijk, de « l'alourdissement de l'atmosphère sociale qui se charge jusqu'à l'insupportable de tensions schizoides et d'ambivalence » (Sloterdijk, 1987 : 162).

s'initier progressivement jusqu'à mériter la promotion spectaculaire—les usines scolaires—la publicité—le conditionnement de tout Ordre aide avec sollicitude l'enfant l'adolescent—l'adulte à gagner leur place dans la grande famille des consommateurs (91)

Le projet général de l'écriture est un dévoilement, dans l'humour, du climat délétère d'une programmation où l'être est perdu, ne s'y retrouve plus : « Nom de dieu il faudra bien qu'un jour on se demande une fois pour toute ce qu'on fout ici maintenant » (184). Cette affirmation, sous la litanie : « over-dose Hospital over-dose/over-dose Hospital over-dose », peut sembler se référer d'abord au contexte d'une hospitalisation, mais on ne peut s'en tenir à ce premier degré. C'est son époque qui la rend malade, sa modernité corrompue, sa duplicité : « je suis malade plus d'intoxication à la civilisation qu'à l'opium et à l'acide » (29) ; « on est tous d'accord sur un seul point : c'est qu'on en a marre marre marre\_[névrose]<sup>20</sup> d'habiter sur quelque chose de pourri et non seulement archi-pourri mais en plus sphérique-rond quoi » (32'). Il faut faire la révolution, « quelque chose de chevaleresque » (37'). Elle va donc tout dire ! Le contrepoison est dans l'humour (90) et la réponse, surtout, dans « l'expérience totale de la vie », proposition qu'elle affiche sur un prospectus visant le ralliement au « Nouvel Âge » (95). C'est par l'exemple que le mouvement pourra essaimer, la révolution gagner du terrain, prendre son pied « permettant aux autres d'apprendre à se laisser être » (98). Deux pages de rire (« ha ha ha ha hi hi hi ho ho ho ho hi hi... » (14'-15') invitent à nous y essayer.

Sophie Podolski sait que ce mode de vie est provocateur, que son livre est dérangeant, « du chantage à l'état » (17) et qu'elle prend des risques en s'exposant ainsi sur la place publique comme Diogène ou Thyl Ulenspiegel : « Ma petite un jour tu vas te la faire casser ta...petite gueule » (23).

Mais l'écriture danse, moqueuse, et nous défie dans ses entrelacs qu'il faut pouvoir saisir. Elle échappe à la prétention littéraire et se rit de ses institutions, mettant sur le même pied ses références, grande littérature ou paralittérature – dont la bande dessinée – : Gabriele d'Annunzio (59) et Pirlouit (151) qui incarne sans doute cet idéal du bien-vivre, paresseux et réticent à toute aventure qui le tire de son lit ; mais aussi Pieyre de Mandiargues (96) et San Antonio (65) dont elle aura savouré les jeux de mots truculents et licencieux. Mais surtout qu'on ne croie pas qu'elle est dans le trafic de drogues ! Elle n'est dans aucun secret, sauf celui de la presse féminine : « Bonne soirée » et « Marie-Claire » (32'). Sa mère trouve qu'elle écrit mieux que Rabelais et que son livre est une prolongation d'*Une saison en enfer* (38'), mais pour elle, le livre doit transmettre la vibration d'une personne, et d'ailleurs, elle « encule Rimbaud—Rabelais—et toute la clique—le fascisme ne passera pas—maman ! » (45'), dénon-

<sup>20</sup> Le mot « névrose » apparaît au-dessus de la répétition « marre marre marre ».

çant par là tout ce que recouvre comme pouvoir et domination la simple citation de ces références littéraires.

Le peuple est malade et ce livre œuvre à sa guérison !

Il ne faut surtout pas se demander pourquoi j'écris ce que j'écris car j'écris en dormant comme la belle au bois—quand on en aura fini avec la science-fiction—le kit et kat—les jeux—les concours—les nombres binaires ça ira mieux à mon avis (33')

La catharsis va bien au-delà d'une dépense personnelle, elle attaque au troisième degré une société dessinée sous forme de cafard, auquel elle montre son cul : « —d'un cynisme absolu...,—un système d'auto-régulation...,—crache ton venin (Voix) » (55). Au final, c'est la société qui est droguée, schizoïde, hors de la réalité des nécessités fondamentales de l'être humain. Elle fait passer pour naturel un système qui l'utilise comme moyen et le détruit pour le plus grand profit d'un pouvoir cynique. C'est avec une effronterie kunique, démontrant la duplicité du pouvoir, qu'elle fait donc la demande suivante :

monsieur le roi—monsieur le président  
vous me faites  
mal au ventre  
donnez-nous  
notre drogue ! (50').

#### 4. Conclusion

Au total, l'espoir porté par les Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle reposait sur l'idée d'un progrès possible de l'être humain à travers un échange d'idées soutenu par la raison, ce qui supposait la capacité de changer d'opinion au cours du dialogue pour reconnaître ses erreurs à partir d'une argumentation raisonnée. Il s'agit d'une interaction pacifique où la bienveillance avait pour horizon la réconciliation. Les Lumières ont ainsi démonté les préjugés, les œillères véhiculées par les traditions, mais elles ont surtout affronté le pouvoir. Discuter avec des hégémonies de valeurs telles que les droits de l'homme, c'était évidemment prendre le risque d'être réduit au silence. Si l'erreur est facile à surmonter à partir d'une démonstration, le refus de la reconnaître indique une cause camouflée qu'il est nécessaire de débusquer ; il n'y en a guère d'autre que la mauvaise foi, et même, la malveillance. L'esprit des Lumières a alors développé une attitude combative sous forme de démasquage et de dénonciation des ressorts occultes du rejet du discernement : « La critique de l'idéologie est la continuation polémique du dialogue avorté, par d'autres moyens » (39). La fausse conscience est percluse d'idéologie et de mensonge, mais aussi la conscience servile !

La Modernité a certes rendu à l'être humain sa souveraineté et permis une invention et une expérimentation de soi l'engageant à s'illimiter... jusqu'à l'auto-annulation ; les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle sont le produit de ces recherches

et modes de vie radicalisés qui ont fait table rase du passé et de tout héritage, et l'ultime conséquence de l'analyse menée par l'esprit des Lumières<sup>21</sup> est le constat que la création de soi à partir du néant aboutit à cet écran vide que visualise Malevitch, reflet de la béance de la psyché :

L'âme qui mène des expériences sur elle-même, qui se décompose en ses ultimes particules, se découvre elle-même comme un néant réel ; elle est une sorte de monochrome, une surface indifférente –la surface en soi, la page vide dans le livre intérieur (Sloterdijk, 2001 : 25).

Il estime, d'ailleurs, qu'est moderne celui qui est conscient d'appartenir à un monde monstrueux et « au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type » (Sloterdijk, 2001 : 205), en connivence car participant de ce monde-là en pleine connaissance de sa réalité, sachant qu'il est tel et sans échappatoire possible : « La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi » (206). Toute chose qui revient à montrer que le moderne prend conscience de son état réel dans la société. Et Danielle Collobert et Sophie Podolski étaient résolument modernes car elles ont compris le pouvoir des élites dirigeantes. Le savoir, comme un remora, suit le sillage du requin dévoreur. Ces deux écritures révoltées seront hachurées par ce désordre et cette défiance.

Chez Collobert, les traces d'un narrateur explicite s'effacent assez rapidement dans *Dire II* dans une suite d'actions sans sujet grammatical décrivant au plus près les sensations et l'évolution du corps en rapport avec la possibilité ou non de l'émergence d'une parole. Pourtant, même si l'on s'éloigne de la logique discursive, le fil du sens se maintient et le texte garde la cohérence d'une représentation – quoique télégraphique – du corps. Le dernier texte de Danielle Collobert, *Survie*, en revanche, désarticule la logique grammaticale. Il délivre mieux que jamais le récit de son impuissance à vivre, à entrer dans une logique de la communication ; ce recueil, qui nous livre six poèmes, n'est plus exempt de mots évoquant ce qui aurait pu donner un sens à sa vie : « passion », « lumière », « énergie », ce sont les derniers et c'est la mort qui les lui offre :

je partant voix sans réponse articuler parfois les mots (415)  
 jours de passion  
 lumière des veines qui vient  
 en surface l'articulation

<sup>21</sup> « Les pionniers parmi les expérimentateurs, les membres de la génération expressionniste, de la génération constructiviste, etc..., avaient à cette époque atteint la fin de l'analyse. Le modernisme radical commence effectivement à l'instant où il veut aller au terme de ses possibilités analytiques et constructives ; il a une pensée eschatologique, millénariste, puriste –bref : radicale. Il vise des états finaux au-delà desquels on ne peut plus aller. Depuis les années vingt, on pouvait donc savoir, sur le principe, jusqu'où allait le modernisme » (Sloterdijk, 2001 : 26).

je dit ardent énergie le cri ou comme brûle jamais dit (420)

De même chez Podolski, l'écriture est incorporée au mouvement de la main, elle se fracture de traits d'union –comme chez Danielle Collobert– pour marquer ici les sauts de la pensée, ses ratés, ses glissements vers les jeux de mots. Et il est certain que, dans cette graphie, l'être se donne avec une certaine authenticité, celle de l'écriture brute et nue, extrêmement ludique et provocatrice, directement reproduite sans passer par le filtre de la transcription mécanique et qui éclate parfois en grands caractères, attirant le regard du lecteur<sup>22</sup>. La saveur de l'écriture s'y déguste à rebours des conventions du littéraire : elle offre une matérialité qui est une « résistance contre le coup monté du *discours* » (Sloterdijk, 1987 : 140) et détourne la production industrielle par son attachement à l'artisanat. Ce n'est pas sûr, comme l'affirme Françoise Collin, que « le tranchant de ses phrases, leur entrechoc ne cherche pas à scandaliser ou à surprendre. [...] L'écriture s'expose nue dans une totale innocence et sans mesure du risque. Rien n'y est intentionnel, lourd d'arrière-pensées » (Collin, 1996 : 476). Ce serait n'y voir qu'écriture automatique ou jeu dada guidé par le hasard et la dérive des pensées et ce serait, surtout, ne pas tenir compte des nombreux avertissements de l'auteure sous le couvert de la dérision :

Football et rien je suis folle et c'est fou que ce qui est fou là dedans c'est écrit mais entre les lignes il faut lire (Podolski, 1979 : 32)

Car le rire kunique est railleur et son intention est de provoquer pour faire réfléchir et éveiller les consciences. C'est le fou du roi qui dénonce le pouvoir et qu'on tolère parce que, précisément, il joue sur les apparences de la folie.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COLLECTIF (1982) « Sophie Podolski » in *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 282.
- COLLIN, Françoise (1996) : « Sophie Podolski », in Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Le Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*. Paris, Karthala, 476.
- COLLOBERT, Danielle (2004) : *Œuvres I. Meurtres, Dire I– Dire II, Il donc, Survie*. Paris, P.O.L.
- COLLOBERT, Danielle (2005) : *Œuvres II*. Paris, P.O.L.

<sup>22</sup> « La parution du *Pays où tout est permis* de Sophie Podolski a été reçue par l'avant-garde littéraire avec un soulagement certain. Il s'agissait enfin, dans l'espace de la modernité, d'un texte authentiquement spontané avec effet de non-concerté, non-retravaillé, autobiographique et riche de nombreux niveaux de lecture » (*Alphabet des lettres belges de langue française*, 1982 : 282).

- DACHY, Marc (1974) : « Notes sur Sophie Podolski », *Luna Park*, 1, 107.
- DE COSTER, Charles (1867) : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*. Bruxelles-Paris, La-croix, Verboeckhoven.
- ERASME (1989) : *Éloge de la folie* [1508]. Mayenne, Le Castor Astral.
- HOCHKEPPEL, Willy (1984) : « Mit zynischem Lächeln. Über die Hippies der Antike », in *War Epikur ein Epikureer? Antike Weisheitslehren in der Antike*. Munich, DTV Sachbuch.
- MORVAN, Françoise (2004) : « Notice biographique », in Danielle Collobert. *Oeuvres I. Meurtres, Dire I—Dire II, Il donc, Survie*, Paris, P.O.L., 423-430.
- ONFRAY, Michel (2005) : *Traité d'athéologie*. Paris, Grasset.
- PODOLSKI, Sophie (1973) : *Le pays où tout est permis*. Paris, Belfond.
- PODOLSKI, Sophie (1979) : *Le pays où tout est permis* (1973). Bruxelles, Transédition.
- PODOLSKI, Sophie (1980) : « Snow queen », *Luna Park*, 6.
- QUAGHEBEUR, Marc, Jean-Pierre VERHEGGEN & Véronique JAGO-ANTOINE [éd.] (1990) : *Un pays d'irréguliers*. Bruxelles, Labor.
- SLOTERDIJK, Peter (1987) : *Critique de la raison cynique* [1983]. Paris, Bourgois.
- SLOTERDIJK, Peter (2001) : *Essai d'intoxication volontaire* [1996], suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000], Paris, Hachette.
- SOLLERS, Philippe (1973) : « Biologie ». Préface de *Le Pays où tout est permis*. Paris, Belfond, 11-13.
- TROUSSON, Raymond (1990) : *Charles de Coster ou La vie est un songe*. Bruxelles, Labor.