

**Divergences et convergences des voix et des régimes discursifs : un « Art Poétique » insolite
de Tristan Derème (1889-1941).**

Amandine CYPRES
(Centre BABEL EA 2649
Université du Sud Toulon-Var, France).

A la fois poète et théoricien de la poésie, le cas de Tristan Derème¹ pourrait être une parfaite illustration des rapports, parfois complexes, souvent féconds, qu'entretiennent la pratique d'un artiste et sa théorie. Pour lui, comme pour tous ceux qui ont mené une réflexion un peu approfondie sur leur art, l'on pourrait s'interroger en ces termes : ces deux aspects de son œuvre convergent-ils, et jusqu'à quel point (ou, pour le dire autrement, les conceptions, voire les revendications, exprimées dans ses écrits théoriques se retrouvent-elles dans sa propre poésie) ? Mais l'intérêt des écrits de Derème se situe en réalité bien au-delà de cette dialectique : en parallèle de sa production poétique et des articles théoriques qu'il publie dans certaines revues littéraires de l'époque, notre écrivain se démarque avec toute une série de livres fonctionnant sur un principe identique, où le *faire* et la réflexion sur ce *faire* sont amenés à être envisagés d'un seul tenant. Auteur d'ouvrages en prose aux titres aussi évocateurs que, entre autres, *Le quatorze juillet, ou Petit art de rimer quand on manque de rimes* (1925), *Le Violon des Muses* (1935), *Tourments, caprices et délices, ou les poètes et les mots* (1941), Tristan Derème est en effet l'inventeur d'un salon littéraire où des personnages, tous plus fantaisistes les uns que les autres, sont amenés à théoriser les règles de versification, débattre sur les sujets de poétique les plus épineux, mais également citer des vers, les transformer, les parodier, ou en faire des centons. Sous le prétexte de l'amour des belles-lettres, et dans un univers toujours plaisant, ces personnages récurrents (le poète Polyphème Durand, la candide Mme Baramel, mais aussi M. Théodore Decalandre à qui Tristan Derème

¹ Il est une des figures de proue du groupe des « fantaisistes » qui vit le jour en France dans les années 1910. Pour une présentation de la mouvance, voir Michel DECAUDIN, *Les poètes fantaisistes*, Paris, Seghers, 1982.

prête ses initiales, etc.), tout droit sortis de son imagination, argumentent, discutent, et parfois, se disputent. L'étonnant salon littéraire fait même l'objet, vers la fin de la carrière de notre écrivain, d'une *série* d'ouvrages : de 1934 à sa mort, en 1941, sont publiés un *Poisson rouge*, un *Escargot bleu*, une *Tortue indigo*, un *Onagre orangé*, et une *Libellule violette*, qui à eux tous composent à travers quantité d'articles, de dialogues ou de récits, un « Art Poétique » aussi surprenant que novateur.

L'on se propose ici de donner quelques exemples de ce que peut être une telle écriture, à travers des extraits qui permettront de (re)découvrir cette bibliothèque aussi vaste qu'oubliée, et d'analyser quelles tensions (mais aussi quelles créations) se dégagent des forces en présence. Car le systématisme du procédé² et la part constante de ces ouvrages dans la production de l'écrivain, au fil de sa carrière (au détriment, semble-t-il, de son œuvre poétique) doivent nous faire relativiser le semblant de frivolité de ces « causeries », et reconsidérer la portée des problématiques abordées dans le domaine de la réflexion littéraire. Derème, en déléguant toujours davantage sa voix à une galerie de personnages, dévoile à quel point l'entreprise théorique gagne du terrain au fur et à mesure de son activité littéraire, comme si la poésie seule ne suffisait plus, comme si, plutôt, elle ne pouvait se passer de réflexion critique, s'envisager sans le recours à une lecture informée et experte. Plus qu'une dialectique pratique / théorie, donc, qui assignerait à chaque domaine ses objets et ses formes, il a créé un lieu où la poésie et sa critique se rencontrent, s'entremêlent, une forme hybride, qui traverse les genres : à la fois ouvrages théoriques *et* narrativisés *et* parlant de poésie (voire parlant *la* poésie), ces essais originaux³ interrogent les notions de convergence et de divergence à plusieurs titres.

D'abord se pose la question du mélange des voix. Elle se décline sous plusieurs aspects avec, d'une

² L'on aurait tort de se laisser aveugler par le ton volontiers badin adopté par Derème : l'écrivain, dès *Le Poisson rouge*, construit un *système*, et ne conçoit pas ces ouvrages autrement que comme un ensemble clos qu'il intitule « La vie quotidienne au prisme de la poésie ». La mort ne lui aura pas laissé le temps d'achever la série, qu'auraient dû compléter un *Lapin Jaune* et une *Poule Verte*. Toujours est-il que cet ensemble est pensé comme un ensemble fini, cet « arc-en-ciel » sur la poésie que les tranches de couleur des ouvrages, mises côte à côte, font apparaître.

³ Parmi les œuvres évoquées plus haut, qui suivent toutes le même principe, l'on prendra des exemples dans : *Le Poisson rouge*, Paris, Grasset, 1934, *Le Violon des Muses*, Paris, Grasset, 1935, *L'escargot bleu*, Paris, Grasset, 1936, *La Tortue indigo*, Paris, Grasset, 1937, et *La Libellule violette*, Paris, Grasset, 1942.

part, les interrogations que pose la forme « polyloguée » (convergences et divergences des personnages entre eux, des personnages avec l'auteur, du narrateur avec l'auteur, etc.), d'autre part la question, récurrente chez Derème, de l'intervention du discours de l'Autre à l'intérieur du récit (citations, reprises et transformations de textes d'auteurs divers). Ce premier point conduit à l'interrogation suivante : l'auteur délègue-t-il sa propre voix à un personnage en particulier ou à plusieurs, et dans ce cas le discours parvient-il à aboutir ? Quelle est la place de l'altérité dans la poétique derémienne, et dans le discours théorique en général ?

Ensuite vient le problème plus général de la mise ensemble de formes discursives divergentes, qui sont, *a priori*, opposées dans leurs visées et dans leurs modalités : la théorie et la narration. Quelles sont les manifestations de ce discours hybride ? Le discours théorique peut-il se construire à travers la fiction et quelle est la part réelle de chacune de ces voies (la voie théorique, la voie narrative) ? A ce problème de la mise en fiction d'un discours théorique s'ajoute celui d'une critique qui en vient parfois à *mimer* son objet, donc à s'écrire en arborant certains traits du texte poétique. La théorie peut-elle emprunter d'autres voies que celles du texte argumentatif ?

L'analyse sera donc conduite en deux temps, pour étudier en premier lieu la divergence des VOIX (sont-elles amenées, au cours du polylogue, à finalement converger entre elles -entre personnages, entre personnage et narrateur, voire avec la voix de l'auteur- ?), puis la divergence des VOIES -celles qu'emprunte le discours- (formes narrative, argumentative et poétique peuvent-elles converger et, quelles sont les manifestations de la tension permanente entre ces formes opposables et si souvent opposées ?)⁴.

⁴ Derrière ces deux interrogations, se dégage une seule et même problématique, qui restera à l'horizon de cet exposé : le discours théorique peut-il se construire dans une *diversité discursive* ?

I. VOIX.

Voix intratextuelles⁵ : les personnages.

S'agissant de divergences de voix entre les personnages derémiens, intéressons-nous au cas qui semble être le plus manifeste : celui où nos « êtres de papier » s'affrontent, se disputent. La situation n'est pas si fréquente dans l'univers charmant et bon enfant inventé par Derème (en réalité, on imagine mal toute forme de violence dans les propos ou de polémique venant d'un écrivain qui lui-même affirmait, dès son jeune âge, vouloir « construire plutôt que détruire »). Il arrive pourtant qu'au sein des réunions amicales organisées le plus souvent chez Théodore Decalandre, les avis divergent, les tempéraments s'échauffent, que l'on se coupe la parole ou que l'on se moque de la perspective adoptée par l'un ou par l'autre. Ainsi en est-il lorsque M. Decalandre joue un tour à un certain M. Trabyssinde, en lisant un mystérieux manuscrit que lui aurait confié un jeune poète. M. Trabyssinde (d'emblée présenté comme répandant « des idées fort violentes touchant les Muses ») se prend alors à louer la forme novatrice de ce petit texte, où la versification est des plus libres :

Je trouve là-dedans, de grandes promesses. Le premier vers est banal, puisque c'est un alexandrin.

-Puisque ? osa murmurer M. Philippe Lalouette ?

-Puisque ! affirma M. Trabyssinde ; et il mit son monocle dans la poche de son gilet. Mais voyez, ensuite, rompant avec le rythme pair, un vers de neuf pieds et puis un vers de cinq (...), au quatrième vers, quelle bonne, quelle heureuse surprise ! Un alexandrin qui se casse au milieu d'un mot ! (...) Voilà bien la rébellion contre les dogmes dont un homme libre ne saurait plus, en aucune manière, accepter le harnais... Et les rimes, ou plutôt cette absence de rimes ! Comme on sent là le poète qui veut enfin s'évader⁶ !

Or, après ces commentaires élogieux, le facétieux Théodore Decalandre, riant dans sa barbe, avoue à son hôte que le poème, signé Philippe Chabaneix, est en vers tout ce qu'il y a de réguliers, et qu'il l'a simplement recopié en en modifiant la mise en forme ! Le débat est lancé. Alors que M. Trabyssinde défend « les dernières manifestations de l'art », M. Decalandre s'applique à montrer les vertus de la règle en poésie. Les deux personnages argumentent donc l'un contre l'autre sur cette question de la nouveauté, le ton de la discussion se faisant de plus en plus aigre, alliant attaques personnelles, moqueries, insinuations et ironie. Paradoxalement, il semble que dans ce texte où les positions des

⁵ Il s'agit de circonscrire, dans un premier temps, les voix spécifiques au texte derémien, par opposition à celles empruntées à d'autres écrits. Sur l'intratexte (« texte pris dans une relation duelle : intratexte/intertexte, intratexte/extratexte »), voir A. GERVAIS et R. BÉRUBÉ, *Le tour du texte*, Ottawa, *Urgences* n°19, 1988, p29.

⁶ « Guirlande pour deux vers de Gérard de Nerval », *Le Violon des Muses*, *op. cit.*, p. 130.

protagonistes divergent le plus, la lecture de la thèse portée par Derème se distingue plus facilement. Ici, il est aisé de retrouver derrière les affirmations de M. Decalandre les positions de Derème, ardent défenseur du vers mesuré, non pas tant par respect de la tradition que par intérêt pour une contrainte productive, et détracteur du surréalisme que le jeune Trabyssinde semble représenter. La divergence des deux personnages est mise en scène de façon assez artificielle, puisque le discours de l'un couvre littéralement celui de l'autre. En effet, Trabyssinde est progressivement réduit au silence et le lecteur amené à adhérer, sinon à la critique acerbe du surréalisme naissant, du moins à la position qui refuse l'idée de nouveauté radicale en littérature (en jugeant sur pièces puisque Decalandre cite plusieurs audaces surréalistes en montrant qu'elles se trouvent déjà présentes dans les vers d'auteurs du passé⁷) ! Le polylogue (d'autres personnages sont présents, comme Mme Baramel ou M. Lalouette qui interviennent parfois dans la conversation) se réduit finalement à un dialogue, et n'est qu'un prétexte pour exposer une thèse préexistante. Le procédé lui-même est loin d'être inédit et nombreux sont les écrivains, philosophes, ou théoriciens qui l'ont expérimenté, de l'Antiquité à nos jours. Sans remonter aux dialogues platoniciens, pensons, parmi une multitude d'autres exemples, à Stendhal qui l'avait exploité dans son *Racine et Shakespeare*, en faisant dialoguer un académicien et un romantique. Procédé identique, et, pourrait-on dire, abus (ou facilité) identique, puisqu'à chaque fois, un déséquilibre de la parole se crée, et le discours de l'Autre est numériquement écrasé par celui d'un *alter ego* de l'auteur. Les interventions d'autrui ne sont finalement qu'un moyen de relancer la thèse (préalable) que l'on défend.

Si la mise en dialogue d'un « art poétique », comme sa mise en vers, appartient à un usage fort ancien, la position adoptée ailleurs par Derème à l'égard de ces formes héritées de la tradition, est tout à fait originale : avec l'emploi récurrent de *plusieurs* (plus de deux) voix construisant ensemble le

⁷ Et même dans ceux de... Tristan Derème ! Au sujet de la phrase « Ses cheveux n'étaient qu'une levée de champignon roses », relevée dans les ouvrages neufs et originaux que loue M. Trabyssinde, Decalandre s'exclame en effet : « C'est une folie, sans doute, mais est-elle nouvelle ? (...) Nous déjà avions rencontré, dans les poésies d'un de nos amis, mais qui souriait à la féerie, des oiseaux qui avaient des feuilles en guise de plumes, et il ajoutait : « Des plumes poussent dans les prés » (en note : TD *La Verdure Dorée*). Était-ce nouveau ? Mais non puisque Joachim du Bellay nous avait montré *les ondoyants cheveux du sillon blondissant* et Ronsard la *verte crinière* de la forêt de Gastine ».

discours théorique⁸, la pluralité des énonciateurs échappe à la confrontation d'une thèse et d'une antithèse, et permet d'ouvrir un espace où peuvent s'immiscer le doute, et l'aporie. C'est par exemple ce qui se passe dans *Le quatorze juillet, ou Petit art de rime quand on manque de rimes*⁹, où les aimables causeurs sont réunis par une chaude journée d'été dans la maison de M. Decalandre. A partir de considérations minimales¹⁰, Mme Baramel, M. Decalandre, M. Lardimentière, etc. en viennent à évoquer la poésie politique, puis à parodier des poètes célèbres, et, peu à peu, à poser les questions primordiales de la liberté du poète et de son rapport à la contrainte, de la prédominance de la forme ou du sens, pour finir par exposer le système de la « contre-assonance ». Tout cela se fait dans un certain désordre (apparent), où le fil du discours se perd parfois au gré des considérations de chacun, comme il le ferait dans une conversation réelle. Souvent chez Derème, l'on imagine que le chapitre va s'orienter sur tel problème évoqué, mais à la faveur d'un exemple, d'une citation, l'intérêt de ces férus de poésie se déplace finalement sur tout autre chose, n'hésitant pas alors à laisser en suspens la question de départ¹¹. Et c'est là toute l'originalité de ces ouvrages, qui se donnent la possibilité de ne pas conclure grâce, justement, à la pluralité des voix. Daniel Bilous, qui voit dans cette production une préfiguration des travaux de l'Oulipo, l'a noté :

A qui regretterait un jeu hétéronymique qui brouille les pistes plus qu'il ne les précise, on répondra que c'est peut-être l'aspect le plus novateur de cet œuvre, quand on le compare aux productions du temps, qui touchent aussi la langue, et accessoirement la poésie, de ton invariablement plus didactique – et dogmatique (rappelons Abel Hermant et ses *Lettres à Xavier*). Le polylogisme est un risque de la pensée, qui donne à l'autre (celui que chacun porte en soi) une chance de dire son mot. Le sujet de la poétique est alors moins un auteur qu'un chercheur polycéphale passionné d'hypothèses étranges ou non, mais toujours stimulantes¹².

L'« art poétique » derémien est donc fait de refus, de revendications fermes, mais aussi parfois de questionnements sans réponse. Au chapitre « Hernani et son H » par exemple, l'auteur n'hésite pas à

⁸ Ou plutôt, *mises en scène* pour donner *l'illusion* qu'elles élaborent un discours théorique...

⁹ Dans *Le Violon des Muses*, *op. cit.*, p. 69-111.

¹⁰ Dans l'exemple précédemment cité, c'est d'un constat sur l'aigrette de Mme Baramel que naissait toute la longue discussion. Ici tout commence avec des considérations sur l'orchestre qui joue alentour, à l'occasion du quatorze juillet.

¹¹ D'ailleurs les titres de nombreux chapitres, à première vue obscurs, sont construits sur le modèle « Du ... au ... » (« Du dormeur antique au chien qui s'enroule », « Du crime au quatrain », « D'Amphitrite au désespéré », etc.) qui révèle le trajet de la pensée entre deux sujets a priori fort éloignés : encore une manière de faire converger des éléments divergents !

¹² Daniel BILOUS, « Tristan Derème, oulipien avant l'heure ? », *Var et Poésie* n°3, *Léon Vérane, Philippe Chabaneix, et l'Ecole Fantaisiste*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p.297.

aborder, à travers l'échange de ses personnages, un problème qu'il sait manifestement insoluble. La question posée peut sembler mineure mais elle a toute son importance pour un versificateur (qui plus est qui, comme Derème, ne supporte guère l'hiatus) :

Il s'éleva grande querelle pour ce que l'un d'entre nous avait déclaré qu'il admirait les vers d'Hernani.

-D'Hernani ? Pensez-vous donc qu'en ce mot la lettre H soit muette ? Quelle erreur ! Il faut dire : de Hernani, comme on dit un coup de hache, et non point d'hache. Rappelez-vous ce qu'a écrit Edmond Rostand (...). Rostand conclut sa période par ce vers : « Le nom de Hernani roula dans l'or du soir ». De Hernani et non d'Hernani !

-Est-ce là tout votre argument, Monsieur ? Il n'était, afin de soutenir votre thèse, que de reprendre le drame de Victor Hugo, pour constater que cette lettre H est aspirée, puisque (...) nous lisons : « Fusses-tu Hernani, fusses-tu cent fois pire »¹³.

Suivent plusieurs citations du drame hugolien accréditant la thèse d'un H aspiré, jusqu'au magnifique et savoureux « Puisqu'il s'agit de hache ici, que Hernani... ». Mais bientôt le locuteur montre que plusieurs occurrences, dans la même oeuvre, accréditent la thèse inverse, à commencer par cette tirade du héros lui-même qui s'écrie au troisième acte : « Voulez-vous savoir si je me nomme / Perez ou Diego ? - Non, je me nomme Hernani. ». Voilà pourquoi, devant choisir une manière, notre aimable personnage propose, à la fin du chapitre :

-Là, dans ce Hernani... Pardon !... dans cet Hernani, la lettre H est muette (...). Disons donc : cet Hernani et les vers d'Hernani.

-Mais les autres vers du même drame où l'on entend, le Hernani, ce Hernani ?

-Sur ce menu propos, je n'irai pas plus loin. Je vous ai dit, Monsieur, ma source et mon témoin¹⁴.

Cette dernière réplique (en alexandrins rimés !) montre bien que la question est sans réponse, mais la discussion a ici permis de faire apparaître le problème, avant d'en explorer les diverses facettes. Pas de dogmatisme, donc, puisque l'on s'autorise des problèmes que l'on refuse de trancher. L'on dresserait avec fruit une typologie des articles derémiens en fonction de l'organisation des voix de la diégèse (résolution des positions antagonistes qui finissent par s'accorder ou au contraire restent divergentes, ou encore, doute et indécision des personnages, aporie) et de celles du discours théorique (convergence ou non des voix de personnages avec les positions de l'auteur ou encore impossibilité d'identifier le discours de Derème). L'on se contentera ici de souligner cette chance de l'indécision aporétique, qui ouvre finalement plus de portes qu'elle n'en ferme, avant d'aborder par quelques

¹³ « Hernani et son H », *Le Poisson Rouge, op.cit.*, p. 217.

¹⁴ *Ibid.*, p. 220.

exemples l'autre face des divergences entre voix intratextuelles, celle qui implique les instances du narrateur et de l'auteur.

Voix intratextuelles : le narrateur...et la voix de son maître.

Un des acteurs récurrents de ce salon se devrait en effet d'attirer particulièrement notre attention : il s'agit du narrateur qui, s'exprimant parfois à la première personne, semble le plus à même de partager les positions de l'auteur, d'être sa voix, son *porte-parole*. Il lui arrive même d'être seul en scène, pour exposer sa vision des choses littéraires ou narrer quelques anecdotes : dans ces chapitres, on pourrait penser cette voix unique (comme l'est celle du locuteur d'un discours théorique) garante des certitudes de l'auteur, mais ce « je » n'est pas non plus à l'abri de l'aporie. Dans *La Libellule violette*, soulevant un problème assez proche de celui du H d' (de ?) Hernani, Derème choisit de faire prendre en charge l'argumentation par un narrateur à la première personne. Pourtant, lui non plus ne saurait trancher toutes les questions, et il le souligne (voire le revendique) même dès l'ouverture du chapitre :

Je sais un problème agréable que M. Léon Treich vient de poser aux lecteurs du *Petit Journal*, et qui est de décider si les mots *blesse* et *faire* ne sont que d'une syllabe ou s'ils en comptent deux. Ne levez point les bras au ciel, car à dire le vrai, la question, qui est bien celle que je viens de vous rapporter, n'est pas posée aussi simplement, ni pour ainsi dire, toute nue ; et si je vous ai dès l'abord confié qu'il s'agissait d'un problème agréable, c'est qu'il convient sans doute de le ranger parmi ces interrogations où l'on démêle assez vite qu'elles nous laisseront muets, sans que pourtant nous renoncions à leur trouver une réponse. Ce sont problèmes qu'on ne résoudra pas, mais comme on ne consentira point à ne leur plus chercher une solution (...) on ne sent point aucune angoisse mais seulement une impatience heureuse et toujours renouvelée à la considérer en toutes ses parties, en même temps et non sans un sourire qu'on désespère d'en démêler jamais le secret¹⁵.

Il s'agit ici d'analyser les vers monosyllabiques, et de déterminer si les mots de deux syllabes dont la deuxième est formée sur un *e* muet (comme dans le vers de Molière « Je vous le dis ma sœur tout ce train-là me *blesse* ») peuvent en faire partie. Le narrateur montre que c'est dans ce cas la versification qui prime : chez Molière, s'agissant d'un alexandrin, la dernière syllabe ne compterait pas. Mais son raisonnement est interrompu : « Tout beau, s'écrira quelque autre personnage (...). Les *e* muets malgré leur nom ne sont pas si muets qu'on ne les entende fort bien ». Et ce « personnage », qu'on invente et invite ici pour l'occasion, de citer sur ce propos Rivarol, Voltaire, et Marcel Hervier à

¹⁵ Au chapitre « Celles qui sont et ne sont point », *La Libellule violette*, *op. cit.*, p.122.

l'appui de son argumentaire¹⁶ ! A nouveau, la question n'est pas tranchée, et le fait qu'elle soit portée par le narrateur n'y change rien : le chapitre se clôt... en restant ouvert (« Etre ou ne pas être »... telle est la question, nous souffle le facétieux Derème).

L'auteur joue beaucoup de la sorte sur les « discussions » du narrateur en « je » (on devrait plutôt dans ce cas parler, adoptant le vocabulaire de l'analyse de l'argumentation, de *locuteur*) avec son narrataire (voire avec le lecteur). On relève de très nombreux exemples de discours du « je » interrompus par un personnage jailli de nulle part, de phrases du type « pendant que je vous écris » ou « vous levez les yeux de ce texte, vous me répondrez ». Le ton est parfois celui de la chronique journalistique ou de l'article critique. Il arrive même parfois que le « je » qui prend en charge le discours soit interpellé et clairement identifié comme étant... Tristan Derème ! L'écrivain s'amuse donc constamment à brouiller les cartes et la position de ce narrateur ne semble pas toujours converger avec celle de l'auteur. Dans *La Torture indigo*¹⁷ par exemple, le poète Ausone Laverdurette propose de raccourcir l'alexandrin, qu'il juge démodé, et il déclame donc en octosyllabes un sonnet bien connu de Ronsard, qui devient « Bien vieille, au soir, à la chandelle » etc. La réaction du petit salon ne se fait pas attendre, et le narrateur confie : « Il était environné des cris affreux que nous poussions pour le punir de son crime ». Or, la scène ne s'arrête pas là, puisque, renchérissant, M. Decalandre montre comment lui-même avait raccourci Du Bellay et récite son remarquable « Heureux qui fit un beau voyage » ; enfin, M. Durand propose, « pour expier », de rallonger certains vers, ce qu'il s'empresse de faire en prenant pour cible un quatrain de Gautier ! A nouveau le verdict du public tombe : « On le fit taire ». Derème peut-il réellement être solidaire de ce « nous » (donc du narrateur s'exprimant en « je ») qui condamne sans appel de tels exercices littéraires ? On peut affirmer que non, et observer ici une divergence claire entre l'auteur et son narrateur puisque l'écrivain se plaît au contraire à faire varier

¹⁶ Mais l'indécision est aussi présente dans des chapitres où la voix du narrateur reste seule en scène. Ici l'interruption d'une voix fantôme révèle combien le dialogue, même virtuel, la *controverse incarnée*, paraissent toujours plus vivants que le raisonnement monologique. On notera au passage l'appui, dans la fiction, sur des textes théoriques de référence : un procédé proche, quoique contenu dans l'espace textuel, de l'utilisation de notes de bas de page, que l'on analyse plus loin.

¹⁷ Au chapitre « Petit art dangereux de composer les vers, et, notamment, de raccourcir les mots ou de les allonger », *La Torture indigo*, *op. cit.*, p.248-251.

cette contrainte de longueur dans la réécriture : à la fois, on l'a vu, au sein de cet article (avec, malgré les cris, les essais renouvelés des différents personnages), mais aussi dans son œuvre en général avec de nombreux autres exemples de ce qu'on baptiserait aujourd'hui, suivant en cela les recherches de Gérard Genette sur les réécritures, « translongations » ou « transmétrisations »¹⁸. Ce refus affiché d'une contrainte productive a donc besoin de passer par une autre voix, quand bien même celle-ci serait celle d'un « je », car, comme on l'a lu plus haut, il y a un plaisir intense à considérer un problème « en toutes ses parties, en même temps et non sans un sourire ». Dans ce cas, le « je » est un Autre, et il est alors malaisé d'identifier la position de l'auteur.

En effet, est-ce vraiment un discours théorique si une voix ne s'élève pas au-dessus des autres pour nous montrer son chemin ? Malgré les diversités et les divergences, la *récurrence* de certaines questions et positions théoriques peut être interprétée comme un indice qui permet d'identifier certains éléments de « l'art poétique » derémien (comme la certitude du caractère intertextuel de toute littérature, le refus du vers libre et du surréalisme, la nécessité de conserver certaines contraintes comme la rime, etc). Mais encore une fois, il importe moins de suivre le raisonnement d'un théoricien (à la voix supposément unique et unifiée) que de réfléchir aux questions qu'il amène à se poser, avec une curiosité intellectuelle aux antipodes de tout dogmatisme. A travers ces quelques exemples des façons dont se gèrent divergences et convergences des diverses altérités chez Derème, se dessine la figure un écrivain qui s'amuse manifestement à construire une oeuvre de part en part traversée de toutes sortes de voix, et à faire entrer systématiquement l'Autre dans son propre discours.

Voix intertextuelles.

La polyphonie se manifeste donc de différentes manières, et l'auteur, mais aussi le narrateur, délèguent leurs voix aux personnages, qui peuvent à leur tour devenir narrateurs. Dans la diégèse la parole revient donc tour à tour à un monstre qui s'exprime en vers et fait des pastiches, à des muses, à

¹⁸ C'est-à-dire transformation quantitative d'un écrit, ou plus précisément, de son mètre. Voir *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, p.311 et suivantes.

des animaux ou encore à des écrivains disparus, etc., révélant l'esprit fantaisiste, au sens large, omniprésent chez notre auteur. Certains chapitres consistent entièrement en un récit fait par un autre personnage, au style direct, mais rapporté par un narrateur autodiégétique et il arrive que l'on retrouve un même récit narré tantôt par ce « je », tantôt par un autre. Chez Derème, *je* est toujours un *autre* et cet adage rimbaldien se voit confirmé par la polyphonie narrative, par l'emploi récurrent, et abondant, de pseudonymes et d'avatars, mais aussi par le contenu du discours lui-même qui se nourrit de la littérature préexistante : partout dans ces ouvrages, il s'agit de parler par les autres, et donc de penser par les autres. Les écrits derémiens n'ont de cesse de revendiquer l'importance de l'intertexte littéraire. En témoignent les très nombreuses citations de vers plus ou moins célèbres, qui construisent peu à peu la myriade d'anthologies qui parsement ces livres. En regroupant des citations autour d'un thème, d'un élément de versification, d'une contrainte d'écriture¹⁹, ces micro-anthologies montrent que telle idée, tel vers, tels contrainte, rime ou structure se trouvait déjà chez tel autre écrivain, et qu'en littérature, rien n'est jamais vraiment neuf, que tout se répond d'un poète, d'un courant, d'un siècle à l'autre.

Le mélange des voix se réalise également quand ces auteurs ne sont plus seulement cités, mais aussi pastichés, parodiés ou que leurs vers servent de matériaux à la construction d'autres poèmes. Une métaphore revient d'ailleurs souvent chez Derème, celle de l'artisan (ébéniste, maçon...) qui crée de nouvelles pièces à partir des beaux matériaux préexistants. De même, dit un personnage derémien, le pêcheur ne fabrique pas les poissons qui font la réussite de son activité : tout poète est donc autorisé à prendre dans ses filets les vers d'un autre (ou à construire un mur à partir de belles pierres qu'il n'a pas faites, etc.). Le cas le plus explicite au cœur de l'éventail intertextuel décliné dans nos ouvrages est celui du centon, que le théoricien remet au goût du jour. On renverra ici à l'étude que leur a consacré Alain Chevrier dans son article « Les centons de Tristan Derème revisités » ; l'auteur relève l'aspect systématique du traitement de cette forme chez Derème (celui-ci exploite toutes les possibilités, ou presque, de pareils collages : en fonction des unités empruntées et de la façon de les associer) et

¹⁹ Parmi d'innombrables exemples, citons des regroupements aussi divers que ceux construits autour de la chevelure féminine évoquée comme un casque, des couleurs employées par les poètes, des nombres mis à la rime, de la répétition d'un mot au sein du vers, etc.

conclut :

Le prélèvement (« copier » et « couper-coller ») du centon est indissociable chez lui d'autres manipulations formelles qu'il a pratiquées de façon ludique sur les mêmes poèmes ou ceux de ses auteurs favoris : les abréger, réduire la longueur de leurs vers, ou au contraire l'augmenter, modifier leurs rimes (« remplacer » une ou plusieurs rimes, les déplacer dans le vers, modifier leur disposition en permutant les vers, inverser leur alternance en genre, etc.). On trouve dans son oeuvre toute sorte de plagats par anticipation de l'Oulipo²⁰.

L'on peut se demander si, finalement, le recours à l'altérité, à la polyphonie et, avec elle, à la divergence, n'est pas aussi le moyen d'instaurer une sorte de laboratoire d'idées qui permette d'expérimenter, d'oser ce que Derème ne fait pas dans sa production poétique. En passant par la voix de l'autre, et souvent en jugeant ridicules des vers qui exemplifient telle contrainte ou font varier telle structure, Derème ne se permet-il pas des audaces qui, si elles lui paraissent relever d'une littérature mineure, l'intéressent au plus haut point pour leur vertu exploratoire ? Suivant en cela les excellentes analyses de Daniel Bilous et d'Alain Chevrier, il convient de souligner l'aspect pré-oulipien de nombreuses réalisations derémiennes. Preuve en sont ces innombrables exemples refusés par les personnages, mais bel et bien écrits par Derème ! Placer la rime à gauche du poème par exemple, ou le réduire en évidant le centre des vers, leur apparaît comme une hérésie, mais cela n'enlève en rien la recherche tentée sur ce point par notre écrivain fantaisiste... dont la plume ose procéder à de telles expériences, seulement en ce lieu étrange, situé à mi-chemin deux « voies », entre essai et récit fantaisiste.

II. VOIES.

Divergences des voix donc, mais surtout divergence des formes (ou, plus généralement, des régimes discursifs qui induisent ces formes) sont à l'œuvre chez notre fantaisiste. Nous allons tenter de voir quels peuvent être les *effets* d'une telle mise ensemble d'éléments opposés (dans leurs visées et dans leurs modalités) sur l'écrit derémien.

²⁰ Alain CHEVRIER, « Les centons de Tristan Derème revisités », *Formules* n°5, *Pastiches, collages, et autres réécritures*, Paris, Noésis, 2001, p.183-197.

Théorie ou narration ?

La question des rapports entre théorie ou, plus généralement, argumentation et narration n'est pas nouvelle. Réfléchissant aux modalités de l'inscription de l'argumentatif au sein des textes romanesques, Gilles Philippe note, au seuil des actes du colloque « Récits de la pensée »:

Il est *mutatis mutandis* deux façons pour le texte romanesque d'être argumentatif, c'est-à-dire de contraindre le lecteur à un transfert d'adhésion : le mode allégorique (...) et le mode digressif (...). Les techniques digressives offertes sont globalement les mêmes que celles dont disposait le grand roman encyclopédique, celui de Melville ou de Verne, pour ses développements didactiques : la lettre, le discours, la méditation, *le dialogue*²¹...

Poursuivant, l'auteur cite en exemples la vogue des dialogues d'idées dans l'Italie du XVI^e siècle, comme « fondement archéologique aux dialogues autonomes de nos siècles classiques mais aussi au dialogue romanesque » : les écrits de Sade, Melle de Scudéry, ou encore André Malraux en sont autant d'illustrations variées. Chez Derème, il est clair que les rapports entre régimes narratif et discursif sont inversés : le dialogue – ou le polylogue – prend souvent le pas sur la narration, et c'est la réflexion théorique qui gouverne et englobe le récit ; le texte romanesque n'est donc pas à proprement parler notre objet puisque celui-ci n'existe presque jamais de façon autonome, mais plutôt en touches isolées, pour ses vertus illustratives ou de mise en scène des idées. Peu de relation d'évènements, minimum d'informations sur les personnages : plus proche du dialogue d'idées, donc, l'écrit derémien s'en distingue pourtant par le dispositif polylogal qu'il instaure, et le refus du dogmatisme qui en découle. Tenter de déterminer dans quel type de texte ou dans quel genre littéraire s'inscrivent ces ouvrages, à notre connaissance sans précédents, dépasserait le cadre de cet exposé, mais l'on peut observer quelles sont les conséquences sur le texte d'un tel « métissage » générique.

Chez Derème, tel discours hybride²² entraîne un univers où la fiction n'apparaît souvent que comme un

²¹ Gilles PHILIPPE, « Note sur le statut argumentatif des textes romanesques », *Récits de la pensée, Etudes sur le roman et l'essai*, Paris, SEDES, 2000, p 14-15 (je souligne).

²² D'où d'ailleurs, la difficulté à le définir génériquement : doit on parler d'articles, d'essais, de récits ? On retrouve la difficulté, entièrement liée à ce statut génétique ambigu, à nommer le « je » qui prend en charge ces « récits argumentatifs » : narrateur, locuteur, voire (puisque parfois on retrouve le style journalistique et que certains de ces textes ont été publiés comme des chroniques dans des revues littéraires)... auteur ?

prétexte et s'en retrouve comme déréalisée. L'onomastique des causeurs peut-être un des indices de cette annexion de la fiction au discours argumentatif : toute une série de noms varie autour du même suffixe (MM. Lalouette, Lachevrette, Laverdurette, Lalyrette, Larbalète, Labriquette, Labridette, et enfin Philippe Lamounette), et l'on dénombre par ailleurs une profusion de créatures prénommées Philippe, qui est aussi le prénom de Derème à l'état civil. De même, les sympathiques « êtres de papier » sont souvent pris comme tels, et peuvent par exemple apparaître comme par magie au cours du polylogue, comme lorsqu'un écrivain contemporain de Derème se retrouve subitement dans le cercle : « C'est à ce moment que M. Abel Bonnard, qui se trouvait tout à coup, et je ne sais par quel prodige, assis au milieu de nous, dit à demi-voix ce quatrain... »²³.

Mais cette fusion d'éléments divergents entraîne surtout une discordance au sein même de l'écriture. Loin d'être stérile, cette discordance permet au contraire bien des innovations : la superposition d'un discours et d'un récit, d'un théoricien (donc, d'une entité qui se pose comme auteur) et d'un narrateur (qui, lui, appartient à la sphère du récit) est à la base, semble-t-il, de nombreux effets de *métalepse* et d'autoréflexivité (dont nous donnerons plus bas certains exemples) qui donnent un certain relief, un piquant moderne à cet oeuvre.

Enfin, et pour préciser ce dernier point, le mélange de théorie et de fiction permet d'investir un espace lui-même hybride dans le texte (Gérard Genette a consacré son livre *Seuils*, à cette « zone entre texte et hors-texte ») : le paratexte. Et c'est précisément là que se ressentent le mieux les tensions entre ces deux formes, ou plutôt c'est là que Derème semble instaurer un véritable jeu.

Le je(u) des préfaces.

Traditionnellement, la préface est un espace où « l'auteur présente, et parfois commente son oeuvre »²⁴. Or, Derème ne se prive pas de s'amuser de l'intrusion d'un univers fictif à l'intérieur de cet univers a priori « réel ». En effet, ce sont bien souvent les personnages eux-mêmes qui écrivent les

²³ *L'Escargot bleu*, *op.cit.*, p. 246.

²⁴ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 152.

préfaces des textes derémiens ! Si cette pratique n'est pas isolée (Genette évoque ce type de préfaces qu'il nomme « allographes fictives »), on relèvera quels effets surprenants Derème en tire dans ses divers écrits (les recueils poétiques, ne sont, à ce titre, pas épargnés).

Dès 1925, M. Decalandre « signe » l'avant-propos de *L'Enlèvement sans clair de lune*²⁵... et s'applique à montrer que certaines anecdotes et paroles que lui attribue Derème dans le livre sont fausses ! L'écrivain ne se contente pas de se faire contredire par une de ses créatures, et de mettre en doute ses propres écrits : deux ans plus tard, dans *Le Zodiaque ou les étoiles sur Paris*²⁶ (un recueil de poèmes de Derème avec « Introduction et notes par Théodore Decalandre »), il imagine le discours de son préfacier, Decalandre, expliquant comment et pourquoi Derème a composé cet ouvrage, et le faisant parler au discours direct, si bien que l'écrivain finit par devenir un personnage dans le récit de son propre personnage. Decalandre en vient même à corriger son auteur (créateur) en récrivant certains de ses vers qu'il juge médiocres ! Dans *Le poème des griffons*²⁷, le jeu s'inverse, et c'est cette fois Derème qui devient préfacier d'un de ses personnages, le poète Polyphème Durand. Cet ouvrage regroupe, avant ledit poème, plusieurs courts chapitres polylogaux, dont la narration est prise en charge par M. Durand : ce dernier y explique, devant ses amis, la genèse de son oeuvre et la leur présente ainsi : « Peut-être voudrez-vous entendre ce petit ouvrage et je crois qu'au point précis où nous en sommes, il vous suffirait de tourner un feuillet pour que les vers dont je vous parle se rencontrassent sous vos yeux²⁸ ». Et effectivement, à la page suivante, c'est bien *Le poème des griffons* qui est donné à lire ! Enfin, Derème utilise parfois la préface de façon plus coutumière, et s'applique alors à revendiquer cette mise en fiction de la théorie. Dans *Le violon des Muses*, après avoir remercié son public pour l'accueil fait à son *Poisson rouge* quelques temps auparavant, il déclare :

On devine qu'il est dans ce livre traité de poésie – et même de « Poésie Pure » et du secret aussi de la composition de vers (...). J'aurais pu sans doute essayer de composer quelque pompeux Traité de la Poésie et des poètes, mais aucune entreprise, je pense, n'aurait été plus éloignée de mes goûts et j'ai mieux aimé vous rapporter les propos de quelques honnêtes gens, qui brûlent pour la plupart de l'amour des beaux livres, mais qui ne laissent pourtant point de passer leurs journées dans les tribulations, complications, allégresses, sourires

²⁵ *L'Enlèvement sans clair de lune*, Paris, Paul-Emile Frères, 1925.

²⁶ *Le Zodiaque ou les étoiles sur Paris*, Paris, Emile-Paul Frères, 1927.

²⁷ *Le poème des griffons*, Paris, Grasset, 1935.

²⁸ *Ibid.*, p.111.

et mélancolies de la vie quotidienne ; et vous ne serez pas non plus étonnés que s'il est dans ces pages parlé du secret des rimes, on y puisse trouver pourtant des hérissons, des hirondelles, des cigognes, une puce, des œufs d'ange, des cannibales et le mystère d'un chien jaune²⁹ ...

Rien de plus normal, en somme, pour un poète qui, avec ses camarades, refusera toujours de former une « école » poétique (lui préférant, au mieux, le mots de « petite troupe ») et honnissant le « verbiage des faiseurs de manifestes », selon la formule de son ami Chabaneix. Derème se souvient d'ailleurs du groupe fantaisiste en ces termes : « Nous voulions faire notre musique plutôt que de rédiger des manifestes que des œuvres ne suivent pas toujours³⁰ » et, partout, affirme le plaisir (et, bien souvent, le ludisme) qu'il y a à fréquenter les textes plutôt qu'à s'engager dans des luttes « pompeuses » et sans fin. Cela ne veut pas dire qu'il ne prend pas position, mais plutôt, comme on l'a déjà montré, qu'il fait tout pour faire reculer le dogmatisme au profit du débat.

Enfin, la fantaisie de l'écrivain, qui consiste à faire éclater la frontière entre les divers niveaux narratifs, dépasse parfois le cadre du paratexte pour s'insérer dans la fiction. Ainsi, dans *Guirlande pour deux vers de Gérard de Nerval*, au beau milieu des discours des personnages (discutant et argumentant, comme à leur habitude, sur divers problèmes de poétique), lit-on ce chapitre fort bref, qui interrompt la fiction, et résonne comme une préface placée à l'intérieur même du récit :

Vous vous demandez, mon cher ami qui me lisez, où je vous conduis aux pages de ce livre. A la vérité, je vous convie seulement, depuis que j'écris, à rêver doucement au mystère des vers. J'avais pensé à composer une manière de traité De la Poésie, de ses sources et de ses méthodes ; mais j'ai craint que le public ne s'amusât guère à tourner les feuillets doctoraux de ce manuel, et j'en suis venu à rêver d'un petit ouvrage dont la couverture se fût trouvée de ces mots ornée :

La page suivante montre la reproduction d'une première de couverture, avec seulement ce titre :

Gérard de Nerval,

Un distique,

Avec une introduction par Tristan Derème³¹.

Puis le retour à l'univers diégétique du salon se fait par l'image de la parole qui traverse les pages (comme le narrateur franchit les barrières du texte) : « Mais j'entends M. Théodore

²⁹ *Le Violon des Muses*, op. cit., p. 9.

³⁰ Cité par Michel DECAUDIN, « Y a-t-il une Ecole Fantaisiste ? », *Léon Vérane, Philippe Chabaneix et l'Ecole Fantaisiste*, Var et Poésie n°3 (sous la direction de Daniel ARANJO), Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p. 31.

³¹ « Guirlande pour deux vers de Gérard de Nerval », *Le violon des Muses*, op. cit., p.151.

Decalandre ». A ce moment s'ouvre un nouveau chapitre, qui prend place dans l'univers bien connu de nos causeurs. Cet extrait donne à lire combien dans la poésie derémienne, le ludisme prime, et s'affirme *dans et par* l'écrit.

Comme on l'avait déjà remarqué à propos du mélange des voix, celle de Derème n'hésite pas à outrepasser les cadres du texte : l'auteur joue constamment, à l'intérieur même de la fiction, à apparaître parmi ses créatures, à dialoguer avec son lecteur (qui parfois, lui répond !), à faire référence au livre que l'on tient dans ses mains, ou encore, accentuant le vertige provoqué par ces manipulations, à faire exister M. Philippe Huc, ou encore un certain Deran Tristème, parmi les personnages, avec Derème et Decalandre. Finalement, l'espace hybride du paratexte contamine l'espace de la fiction, entraînant une totale remise en cause de l'univers diégétique.

Quand les notes détonnent.

Outre le jeu préfaciel, Derème introduit fréquemment des notes dans son récit, rompant ainsi totalement l'illusion représentative. Ces notes³², qui relèvent de l'appareil paratextuel, participent également à brouiller les pistes, en faisant surgir, dans le discours des personnages, l'univers réel du livre. Du hors-texte se mêle alors au texte, au récit. Dans *La tortue indigo*, au chapitre « Petit art dangereux de composer les vers et, notamment, de raccourcir les mots ou de les allonger », l'un des personnages s'applique à montrer que nous composons des alexandrins sans y penser (en revanche que de labeur pour trouver la rime !), à longueur de temps, et en donne une longue liste, avec par exemple : « Le journal des Débats coûte trente centimes ». Ici, un renvoi en bas de page vient nous indiquer que le temps passe, que les prix augmentent, et qu'il faut maintenant corriger ce vers : « Le journal des débats vaut quarante centimes ». Ailleurs, l'auteur peut s'exprimer dans une note pour confirmer les propos de son personnage, M. Decalandre (« L'auteur tient à déclarer que... ») ! N'ayant que faire, là encore, des frontières génériques (ou plutôt prenant un malin plaisir à les outrepasser), les notes

³² Souvent une référence à un ouvrage de Derème où la question dont on parle a été évoquée, mais aussi des notes explicatives sur des sujets allant de la vie des insectes, par exemple, à la conception de tel écrivain sur telle question de poésie.

surgissent aussi bien au sein de l'univers fictionnel qu'au beau milieu d'un poème.

Prose théorique ou dire poétique ?

Pour tenir la fiction à distance, l'auteur s'emploie aussi à faire que les protagonistes eux-mêmes, qui n'apparaissent parfois que comme des êtres de papier, « parlent comme un livre ». Je terminerai donc en évoquant une dernière forme de convergence, qui elle aussi met en péril l'illusion romanesque : la multitude de passages versifiés, dissimulés parmi la prose. Bien souvent, en effet, les héros des petites narrations s'expriment en vers, sans que la mise en forme laisse transparaître cette particularité. Il arrive aussi que le discours du narrateur adopte cette allure poétique, et nombreux sont les chapitres qui s'achèvent par un poème. Après une citation en vers par exemple, le discours des personnages se poursuit sur le même rythme, et en rimes, mais dans une mise en forme continue qui garde ainsi l'apparence de la prose. Très nombreux sont les cas où la conversation (ou la narration) se met ainsi subitement à changer de « dire ». Parfois même, le discours des personnages et celui du narrateur sont mis sur le même plan, comme dans ce chapitre de *La Libellule Violette*, intitulé « De celui qui avait fait un roman » où l'on lit : « Monsieur, me dit M. Polyphème Durand, je ne cacherai pas que mon plaisir est grand de vous trouver chez vous à cette heure où nous sommes. Il est si peu de joie au cœur des pauvres hommes »³³. Ce n'est pas seulement M. Durand qui parle en alexandrins, ni seulement le narrateur, mais l'articulation de ces deux discours qui donne à lire une série de vers rimés.

Poésie et prose narrative se rencontrent donc, avec le passage par un intermédiaire : ce vers déguisé, une forme de combinaison des deux formes opposées. On peut aussi se demander si cette fusion n'est pas une façon de réintégrer l'art poétique en vers, en tout cas de parler de poésie en adoptant le dire poétique. De la sorte, dans nos ouvrages, la part de l'affabulation tend à régresser, en particulier lorsqu'un texte entier se trouve construit sur ce principe. C'est le cas par exemple du chapitre « La rime », entièrement rédigé dans ce semblant de prose (rimée) ou du « Quatrain pour un

³³ *La Libellule violette, op. cit.*, p.173.

mariage », dans *Le violon des Muses* : M. Decalandre, devant écrire un quatrain, se plaint d'avoir de la peine à faire des vers..... mais débite ce même discours entièrement en vers « déguisés ». Avec humour et ironie donc, Derème nous incite prendre le contrepied de ce que dit Decalandre (le texte dément le récit !) : « on ne peut dire en vers ce qu'on pense aisément (...). Du moins la prose est bonne : elle court à mon train. Je ne ferai pas mon quatrain³⁴ ». Ce procédé se voit repris assez souvent pour qu'on décèle, derrière un tel systématisme (Derème parle ailleurs de la métaphore en termes métaphoriques, ou encore du théâtre en adoptant la forme dramatique), une position ferme de l'écrivain. Dans nos ouvrages, il s'agit bien de parler des poètes en poète : sur ce point la pratique est un élément qui vient aider à mieux concevoir la théorie, à en connaître les enjeux et les problématiques.

En choisissant la diversité des voix et l'hybridité des genres, Tristan Derème livre donc un Art Poétique qui s'adapte au mieux à son objet, qui se coule en lui et cherche à en retenir la forme. Cette composition nouvelle, qui tente par divers moyens de s'arracher à la prose d'idées, transgresse diverses conventions et contribue à « forcer le mur de l'énonciation » théorique³⁵. Certes, l'on ne saurait négliger le caractère trop peu abouti de ces démarches. La question de l'union du discours théorique et de la narration par exemple, a intéressé de nombreux écrivains et suscité diverses entreprises. Derème ne va pas jusqu'au « mixte » par exemple, que Jean Ricardou a mis en place dans son *Théâtre des Métamorphoses*, en travaillant à l'extrême cette « hybridation d'un ouvrage par l'entrelacs de deux régimes perçus non seulement comme hétérogènes, mais comme antagonistes »³⁶. Telle originalité « mesurée » de Derème, il faut peut-être la mettre en relation avec l'idée de cette littérature « mineure » dans laquelle l'écrivain, y compris dans sa conception poétique, entendait s'inscrire. « Construire plutôt que détruire » est également synonyme de prudence et d'humilité face aux voix vénérées de la littérature. Il n'en reste pas moins que sa production d'un espace troublant ouvre à un espace de liberté,

³⁴ *Le violon des Muses*, op. cit., p. 64.

³⁵ Je renvoie ici à l'article de Leyla PERRONE-MOISES (citant Barthes), « L'intertextualité critique », qui étudie la question du rapport intertextuel entre l'oeuvre et sa critique (à partir des écrits de Barthes, Blanchot et Butor) dans *Poétique* n°27, Paris, Seuil, 1976, p.372-384.

³⁶ Michel SIRVENT, *Jean Ricardou, de Tel Quel au Nouveau Roman Textuel*, Atlanta, Rodopi, 2001, p.22.

qui est bien souvent celle... de la contrainte (d'écriture). Pareille revendication d'une théorie diversement liée à sa pratique permet de rendre à Tristan Derème sa juste place dans l'histoire de notre modernité.

Bibliographie

- ARANJO, Daniel, (dir.), *Léon Vérane, Philippe Chabaneix, et l'Ecole Fantaisiste, Var et Poésie n°3*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003.
- BILOUS, Daniel, « Tristan Derème, oulipien avant l'heure ? », *Léon Vérane, Philippe Chabaneix, et l'Ecole Fantaisiste, Var et Poésie n°3*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p. 291-319.
- CHEVRIER, Alain, « Les centons de Tristan Derème revisités », revues *Formules n°5* et *TEM n°13, Pastiches, collages, et autres réécritures*, Paris, Noésis, 2001.
- DECAUDIN, Michel, *Les poètes fantaisistes*, Paris, Seghers, 1982.
- , « Y a-t-il une Ecole Fantaisiste ? », *Léon Vérane, Philippe Chabaneix, et l'Ecole Fantaisiste, Var et Poésie n°3*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p. 29-39.
- DEREME, Tristan, *L'Enlèvement sans clair de lune*, Paris, Paul-Emile Frères, 1925.
- , *Le Zodiaque ou les étoiles sur Paris*, Paris, Emile-Paul Frères, 1927.
- , *Le Poisson rouge*, Paris, Grasset, 1934.
- , *Le Violon des Muses*, Paris, Grasset, 1935.
- , *L'escargot bleu*, Paris, Grasset, 1936.
- , *La Torture indigo*, Paris, Grasset, 1937.
- , *Le poème des griffons*, Paris, Grasset, 1938.
- , *La Libellule violette*, Paris, Grasset, 1942.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GERVAIS, André et BÉRUBÉ, Ronald, *Le tour du texte*, Ottawa, *Urgences n°19*, 1988.
- PERRONE-MOISES, Leyla, « L'intertextualité critique », *Poétique n°27*, Paris, Seuil, 1976.
- PHILIPPE, Gilles, « Note sur le statut argumentatif des textes romanesques », *Récits de la pensée, Etudes sur le roman et l'essai*, Paris, SEDES, 2000.
- SIRVENT, Michel, *Jean Ricardou, de Tel Quel au Nouveau Roman Textuel*, Atlanta, Rodopi, 2001.