

Hétéronymes et pseudonymes dans quelques recueils de Jean-Claude Pinson : *Fado, Free Jazz, Drapeau rouge*

Lancée à la poursuite des noms propres dans l'œuvre poétique de Jean-Claude Pinson, cette communication pourrait sembler prendre, dès son titre, un virage dangereux : car si ce titre annonce une étude des hétéronymes et pseudonymes chez Pinson, on aura beau jeu de répondre aussitôt que tous les recueils, comme tous les essais théoriques, de ce dernier sont bel et bien signés de sa *plume*. Place, donc, aux noms d'oiseaux pour l'auteur de ce propos. Ni pseudonymes, ni hétéronymes au sens strict des termes, mais bien une signature orthonyme. On empruntera ici à Fernando Pessoa la distinction entre les deux premiers termes :

L'œuvre pseudonyme est de l'auteur en sa propre personne, sauf par le nom dont il la signe ; l'œuvre hétéronyme est de l'auteur en dehors de sa propre personne : elle est d'une individualité complète, fabriquée par lui, comme le seraient les dires de n'importe lequel de ses drames.¹

Si l'André Walter de Gide et le Monsieur Teste de Valéry relèvent bien de la première catégorie, le Barnabooth de Larbaud – dont l'auteur déploie un mode de vie distinct du sien, mais aussi une écriture qui n'est pas tout à fait la sienne non plus - appartiendrait plutôt au second ensemble. Rien de tout cela chez Pinson. Toutefois ces catégories résistent : Pinson en fait un usage atypique, à la fois enchâssé, décentré et démultiplié. Pratiquant ce que, non sans humour, il appelle le « name dropping », Pinson ouvre dans ses recueils une galerie de personnages fantaisistes relevant de deux ensembles : des doubles manifestes de lui-même dont les patronymes dérivent du « Pinson » ou du « Je » qu'il est ; et une bande d'artistes farfelus dont les patronymes reprennent avec quelques menues variantes les noms de Baudelaire, Mallarmé, Pessoa et Leopardi. Au sein même de chaque recueil, nous découvrons en cela des pseudonymes de Pinson (d'où le principe de l'enchâssement), et des pseudonymes des poètes dont il reprend les figures (d'où le dispositif de décentrement). Cette petite communauté de fantômes agit par ailleurs, à un second niveau, comme un ensemble d'hétéronymes de Pinson lui-même (le dispositif est donc démultiplié). Cette pratique du nom propre semble, en cela, radicaliser l'enjeu même de la pseudonymie : quand le patronyme est *hérité*, qu'il relève de la fixité et que sa fonction est identificatoire, le pseudonyme est quant à

¹Note anonyme de 1928 citée par Manuel Dos Santos Jorge, in *Fernando Pessoa, être pluriel. Les hétéronymes*, L'Harmattan, 2005, p.71.

lui *inventé*, il introduit une marge de liberté et sa fonction est cette fois de dissimulation. Ici la fantaisie, l'irrévérence et le jeu (au double sens du terme) interviennent à la fois dans le rapport de l'auteur à lui-même et dans la relation de l'auteur à ceux dont il hérite, de Leopardi à Baudelaire et Pessoa. On aura compris que cet espace de déviation et de liberté joue, en outre, à l'égard de leurs personnes, mais aussi de leurs enseignements poétiques. Cette poésie « jazzée » jasse dans le même temps sa relation à tout l'héritage lyrique.

Loin de se présenter comme une fantaisie gratuite, ce dispositif des recueils de Jean-Claude Pinson apparaît alors comme une clé de son œuvre à deux visages (théorique et poétique) et au-delà comme un observatoire des interrogations qui travaillent la poésie d'aujourd'hui. Pour l'éclairer, sans doute est-il d'abord nécessaire d'exposer en quelques mots un parcours. Né en 1947, Jean-Claude Pinson s'est engagé corps et âme dans le militantisme politique en 1967, interrompant sa formation en philosophie et littérature. Ce n'est qu'en 1980 qu'il renoue alors avec ses premières attaches et que, après une thèse sur la philosophie de Hegel, il devient maître de conférences en esthétique à l'Université de Nantes. Parallèlement, il bâtit une œuvre poétique qu'un recueil au titre significatif, *J'habite ici*, inaugure en 1991 – titre auquel répond directement son premier essai majeur sur la poésie, publié en 1995, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*². L'héritage hölderlinien explicitement affiché marque ainsi un mouvement de refonte et de refondation de la pensée, comme de l'existence, chez celui qui avait fait l'expérience d'une forme de dépersonnalisation dans l'aventure politique. Suivront *Laius au bord de l'eau* (1993), *Fado, (avec flocons et fantômes)* (2001), *Free Jazz* (2004), *Drapeau rouge* (2008) et plus récemment *Alphabet cyrillique* (2016), tandis que les essais théoriques accompagnent ce premier ensemble - *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (2002) et *Poétique. Une autothéorie* (2013) pour les plus importants -.

En retenant ici les trois recueils dans lesquels le dispositif de l'hétéronymie est le plus apparent (*Fado*, *Free Jazz* et *Drapeau rouge*), on interrogera d'abord le mouvement de fractionnement du sujet en figures multiples : il s'agira de donner sens au principe même du groupe, et d'éclairer le double modèle, artistique et politique qui l'inspire – ce sera là la condition d'une approche avertie des noms propres. Ensuite, on engagera une étude de l'onomastique autour d'un premier principe, celui de la déviation ou de la différence, avant d'observer tous les phénomènes de re-sémantisation de ces hétéronymes.

²Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

I. Fractionnement et rassemblement : de la « formation fadiste » à la « cellule politique »

Résumée brutalement dans le titre d'un petit essai, *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?* l'œuvre théorique et poétique de Pinson interroge les conditions de possibilités de la poésie contemporaine, et en particulier celles d'un lyrisme « après et à l'écart du pathos post-romantique »³. Le débat recouvre deux domaines.

Le premier a trait à ce qui sous-tend toute écriture lyrique, son enracinement dans une pensée héritant de l'Idéalisme – et en cela son étroite corrélation avec ce que Michel Deguy nomme les « théologèmes ». Sur ce point, Pinson trouve sa voie dans la pensée de Leopardi, à laquelle ses essais théoriques accordent une place essentielle, Leopardi qui devient le personnage le plus actif de la « petite bande » poétique de nos trois recueils. Pinson retient chez Leopardi la conjonction d'une métaphysique du désenchantement et d'un lyrisme redéfini autour d'une ferveur et d'une énergie du sujet : il y a là à la fois une « conscience de la nullité des choses, de l'éternité du monde, de sa radicale contingence », et une « anthropologie de l'existence comme désir infini »⁴. La poésie relèverait en cela d'une « illusion seconde » - donc avertie. Dès lors, le projet consistant à insérer dans les recueils poétiques une galerie de personnages – sosies ou avatars de figures poétiques réelles – correspond d'ores et déjà à une forme de distanciation lucide et critique s'accordant avec la pensée de Leopardi. Le groupe entend du reste fonder, dans *Fado*, une revue très significativement intitulée *Dégrisé* – sous-titrée « organe central du lyrisme critique international »⁵ -, que soutient fortement le double de Pessoa, soucieux de mettre en garde la troupe contre les dangers du *fado* : « Dans le *fado*, écrit Pessoa, le vrai, pas le Pseudo-Psoa, les dieux reviennent, légitimes et lointains »⁶⁷.

Le second domaine recouvert par cette réflexion sur un lyrisme « admissible » est bien celui du statut du sujet lyrique dans l'ère moderne. Quel interstice est encore possible,

³« Jean-Claude Pinson, poéthiquement impur », Entretien, *Nu(e)*, n°61, Jean-Claude Pinson, p.44.

⁴*Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 p.100.

⁵*Fado (avec flocons et fantômes)*, Champ Vallon, 2000, p. 85.

⁶*Ibid.*, p.75

⁷On notera que le pseudo Leopardi (souvent nommé Leo) est le personnage porteur d'une énergie et d'un enthousiasme à toute épreuve : « Plus de *stabat mater*, me conseille-t-il, Ecoutez du rock, plutôt. Mieux, tenez, du free jazz, expérimentation bruitiste. Lisez des choses revigorantes ! » (*Fado, op. cit.*, p. 17)

aujourd'hui, pour l'expression d'un lyrisme personnel ? ou/et d'une poésie à ancrage autobiographique ? Rappelons que Jean-Claude Pinson s'est trouvé au plus près, dans les années 60 et 70, de la critique de l'idéologie du sujet, qu'ont nourrie les pensées d'Althusser et de Lacan en particulier. Or le dispositif retenu dans les trois recueils s'offre comme une mise en œuvre, une dramaturgie et une démonstration en acte de ce questionnement. Caelebs, Aïe, Giacomo, Beaudelaire, Mllrm et Psoa viennent ouvrir la voie à un « lyrisme non subjectif »⁸.

A un premier niveau d'analyse, on lira ici un mouvement d'éclatement et de dynamitage d u *moi haïssable*⁹. L'atteste, dès *Fado*, la cohabitation d'une première personne et d'un personnage nommé « Caelebs » (« pinson » en latin), avant que ne surviennent, dans les recueils suivants, une figure nommée « Aïe » et un « JCP », auteur des « arrangements » de la formation jazz. *Drapeau rouge* précise, sur ce point, que le personnage nommé « Aïe » est « l'essai, plutôt, d'un embrayeur pour trouver le bon rapport » entre le moi présent et la figure du militant passé¹⁰.

Le dispositif ne prend alors sens, à un second niveau, qu'au regard de la réflexion engagée par Pinson sur les rapports entre lyrisme et ironie : « Seule la poésie qui fait jusqu'au bout l'épreuve du négatif attaché à l'ironie est capable d'un vrai lyrisme, d'une naïveté qui soit autre que du kitsch »¹¹. Il s'agit donc de conjurer la tentation d'un lyrisme de la dépossession et du transport – l'ironie ouvrant au contraire un espace de maîtrise. Caelebs, JCP, Aïe ou I sont donc autant de distanciations ironiques rendant possible une autobiographie ludique livrée par éclats.

S'ajoute en troisième lieu le projet de fonder un lyrisme de l'altérité, le sujet se pensant non comme entité close mais comme mouvement en direction d'autrui – ce qui alimente au demeurant le projet politique des recueils, celui du maintien et de la survivance, sous une forme certes renouvelée, de l'héritage du « drapeau rouge ».

Enfin, il s'agit bel et bien, dans l'esprit des hétéronymes de Pessoa, de fictionnaliser le biographique, selon un principe de déguisement et de masque qui va étonnamment croiser une

⁸*Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995., p. 214.

⁹Celui-ci s'inscrit du reste dans le prolongement de ce dédoublement de la personne inauguré par Apollinaire dans « Zone » et de cette démultiplication des masques à laquelle la poésie de Michaux a donné toute sa mesure.

¹⁰*Drapeau rouge*, Champ Vallon, 2008, p. 25.

¹¹« Ironie et lyrisme », *Sens et présence du sujet poétique*, Rodopi, 2006, p.292.

recherche d'ordre formel. Car il s'agit d'inventer la forme d'un lyrisme fictionnalisé. C'est le rôle que revêt dans les recueils l'étonnant prosimètre choisi par Pinson. Contre l'héritage mallarméen de la « poésie pure », il s'agit d'oser, une « grande forme prosimétrique *impure*, où entrent en collision les modes d'énonciation les plus divers, du narratif à tous ces types de discours dont la poésie est le terrain d'élection »¹².

Ces quatre orientations donnent sens à la toute première occurrence du pinson *caelebs*. *J'habite ici*, qui entend retrouver une voix personnelle, fait entrer en scène au détour d'une page la figure d'un oiseau, dont seule l'étymologie savante est livrée :

impossible de dire son espèce / même en m'aidant du dictionnaire / où je le cherche sur les planches // à défaut je souris quand je trouve de quoi arbitrairement le baptiser : / *fringillus caelebs* / le nom en latin du pinson / qui signifie célibataire // être le joyeux drille voilà qui est tentant / mais *fringillus* provient d'un verbe qui a le sens de caqueter // de quoi hésiter à choisir cet oiseau pour totem narcissique.¹³

On retrouve là, plus encore que le dédoublement, l'altérité de soi à soi (« impossible de dire son espèce ») rompant avec la transparence lyrique ; on note ensuite la distanciation ironique dans le baptême arbitraire et dans la réticence à retenir « *fringillus* » pour son étymologie, qui fait davantage basculer dans le monde de la basse-cour que dans les cieux du haut-lyrisme ; on remarque enfin la mise en avant d'une pointe « narcissique » soulignant en creux le projet d'un lyrisme de l'altérité. La fictionnalisation prend quant à elle sa pleine mesure dans les trois volumes suivants, *Fado*, *Free Jazz* et *Drapeau rouge*, qui font à présent intervenir une pittoresque troupe de personnages. Chacun donne sens à ce regroupement en convoquant un modèle précis, qui n'est pas pour Jean-Claude Pinson sans résonances autobiographiques.

Fado, inspiré dans sa construction de la *Vita nova* de Dante, une section de « cansos » lyriques étant encadrée par des parties narratives intitulées « vidas », offre une déambulation mélancolique entre Bruxelles et Lisbonne à la poursuite d'une fantomatique chanteuse de *fado*. L'ensemble mène à travers la voix de chacun des six personnages la quête d'une expression élégiaque juste, conjurant les écueils du pathos. Or la réponse se cherche précisément dans les tentatives successives de monter « un opéra de chambre », une « formation fadiste », une « chorale *a sei voci* » et finalement une « fanfare » pour entrer en

¹²*ibid.*, p. 41.

¹³*J'habite ici*, Champ Vallon, 1991, p. 25.

« guerre contre le spleen ». La fiction narrative justifie ainsi parfaitement la mise en œuvre d'une polyphonie énonciative qui soit l'expression d'un lyrisme « en mineur »¹⁴.

L'ensemble gagne ensuite en complexité dans *Free Jazz*, qui ajoute des figures (parmi lesquelles Ornette Coleman et John Coltrane - incarnations d'un lyrisme ironique pour le premier, et d'un lyrisme plus assumé pour le second -, et replace l'ensemble dans l'horizon historique du free jazz du tout début des années 60. On sait que celui-ci s'est distingué par son sens de l'improvisation collective – dont Pinson reprend précisément le projet. Le recueil se clôt alors non sur un index des noms propres mais sur un « personnel », qui mêle les figures historiques du free jazz escortées de leurs instruments et la « petite bande » des Leopardi (« scratch, sampels, voix »), Charlie Beaudelaire (« voix ») et Fernando Psoa (« voix, guitare portugaise »). De l'Histoire à la fiction, le passage se fait donc insensiblement.

Drapeau rouge change quant à lui à première vue de paradigme, mais choisit là aussi d'offrir un modèle justifiant le regroupement des personnages. Revenant avec une distance tout à la fois tendre et amusée sur ses années d'engagement dans les jeunesses maoïstes, Pinson met en scène la « cellule » militante dans sa période de bilan et de rupture avec la ligne politique. Le recueil se plaît alors à filer la métaphore : la cellule est « poético-politique »¹⁵, et les noms farfelus des Beaudelaire et autres Psoa sont quant à eux justifiés par la « vieille habitude des pseudos, des initiales et des noms codés »¹⁶. La prise de distance à l'égard du militantisme politique recoupe donc la recherche d'une voix lyrique « juste » et dégrisée.

Le principe du rassemblement de ces figures en quête d'auteur étant ainsi éclairé, il est à présent possible de donner sens aux choix onomastiques de Pinson.

II. L'interstice du jeu

Beaudelaire, Psoa, Mllrm, Leo : les noms propres de quatre personnages de la troupe jouent d'abord avec un effet de reconnaissance ; ils déplacent humoristiquement un horizon d'attente en introduisant une légère déviation dans les patronymes des figures historiques. Entre le nom hérité et le nom recomposé se loge ici un interstice auquel il s'agit d'accorder sa

¹⁴« Cahin-caha, le livre a donc tâché de trouver sa forme, celle, polyphonique, d'une sorte d'« opéra de chambre » où la voix du sujet-narrateur, se démultiplie en autant de personnages qu'il y a d'interlocuteurs. » (« Jean-Claude Pinson, poétiquement impur. Entretien », *Nu (e)*, *op. cit.*, p.44.

¹⁵*Drapeau rouge*, *op. cit.*, p. 8

¹⁶*Ibid.*, p. 11

pleine valeur de sens. Il y a là, assurément, une façon de faire dévier la norme, qui, pour Pinson inspiré sur ce point par Richard Rorty, caractérise le « poète ironique » : « plutôt que de chercher un fondement pour pallier la contingence de son existence, [le poète ironique] s'emploie à se défaire des langues héritées et de leurs métaphores fatiguées, pour la redécrire dans un langage nouveau »¹⁷. Le principe ironique est ici radicalisé puisque appliqué au nom propre, en principe sans variation. Cet interstice de déviation, qui laisse passer du jeu – aux deux sens du terme –, correspond alors très exactement, dans chacun des trois recueils, à l'espace ménagé entre réalité référentielle et reprise fictionnelle, espace dans lequel s'immiscent de multiples variations autour des thèmes de l'usurpation, de la doublure ou encore de l'identité fantomatique. On lit ainsi que « Beaudelaire *se prend pour* le vrai Baudelaire »¹⁸ ; Leo est quant à lui un « sosie » de Leopardi, Lermontov un « avatar » du personnage historique ; ailleurs on évoque des « revenants »¹⁹. *Fado* introduit quant à lui les sous-sols d'une « sorte de théâtre », où errent des « fantômes aux allures de marionnettes », qualifiés plus loin d'« étrange armée de figurants »²⁰. En vidant ainsi de leur substance ontologique les figures référentielles, Pinson s'autorise assurément toutes les prises de liberté possibles avec la vérité historique, mais il jette surtout les bases d'un lyrisme délesté de toute gravité, et plus encore de toute relation à l'authenticité. C'est dans le jeu avec soi, dans le tourbillon de l'être et du paraître, du vrai et du faux, que le lyrisme peut encore trouver l'espace d'un déploiement possible.

Beaudelaire, Psoa et Mllrm offrent alors trois variations distinctes autour de ce principe de déviation. Chez Beaudelaire, cette déviation passe par la présence de ce « e muet » qui devient un leitmotiv des trois recueils et fédère autour de lui les reprises fantaisistes d'éléments attachés à la vie et à la poétique de Baudelaire. L'étrange fantôme de Baudelaire apparaît pour la première fois dans *Fado*, au cœur d'un Bruxelles *underground*, où il demeurerait seul, oublié, dans une loge excentrée du théâtre. On découvre ainsi un être étrange, « devenu lui aussi nuage de particules », « u n e muet coincé dans la gorge. Devenu éternellement Beaudelaire »²¹ :

17 « Ironie et lyrisme », *Sens et présence du sujet poétique*, op. cit., p.301.

18 *Alphabet Cyrillique*, Champ Vallon, 2015, p.7. Dans *Fado*, « Beaudelaire (si c'est bien lui) », p. 28.

19 *Free Jazz*, Joca Seria, 2004, p. 77.

20 *Fado*, op. cit., p.45

21 *Ibid.*, p.49.

(...) il affirmait dormir dans l'au-delà et tenir son *e* muet de Perec qui en avait, paraît-il, là-haut, tout un stock qu'il aurait bien aimé rendre à la vie.²²

L'aphasie bien connue des derniers mois de Baudelaire donne donc naissance à cette figure d'outre-tombe, l'*e* muet du patronyme se faisant l'indice du mutisme forcé du poète. Par-delà le biographème, l'*e* muet est ensuite décliné en multiples variations thématiques, lui qui se fait l'expression d'un lyrisme désormais en sourdine, que l'auteur glose dans son essai *Sentimentale et naïve* : « La figure de Baudelaire devenue à Bruxelles aphasique serait emblématique du destin obligé de la poésie (et plus généralement de l'art) (...) », et de « l'aphonie » de la poésie moderne²³. C'est pourquoi Beaudelaire incarne systématiquement, dans l'ensemble du groupe, la position critique à l'égard de tout excès d'épanchement sentimental. Dans le contexte politique burlesque de *Drapeau rouge*, Beaudelaire est ainsi celui qui « passe chaque énoncé au détecteur de mensonges » : « la vérité lyrique, qui n'a rien à voir avec l'entrée en transe, est à ce prix selon lui »²⁴ ; il est par ailleurs celui qui « maugrée » régulièrement, « l'*e* muet comme coincé dans la gorge »²⁵, celui qui lâche des « Crénom » pour contester les dérives sentimentales de l'un ou l'autre. L'*e* muet est donc bien ce qui étouffe, sans l'annuler pour autant, l'expression lyrique du sujet. La nostalgie de l'identité réelle demeure toutefois ; tandis que, dans *Fado*, un avatar d'Ornette Coleman se saisit d'une clarinette, on lit :

échappées de bulles, de *e* muets syncopés. Au son desquels Beaudelaire se secoue, se mord comme un chien pour se défaire des siens. Aimerait au moins en perdre un. Ressusciter. Redevenir Baudelaire.²⁶

L'*e* muet offre ainsi la garantie d'un lien encore possible, quoique minimal, avec le Baudelaire réel²⁷. On saisit donc que ce « *e* » logé dans le patronyme de Baudelaire figure à la fois l'espace de liberté pris avec le personnage historique (c'est la déviation dans la relation du texte à sa source), et les possibilités ménagées aujourd'hui au lyrisme, entre défense de celui-ci et choix de la « sourdine » (c'est cette fois l'interstice d'un jeu interne au lyrisme).

²² *Ibid.*, p.53.

²³ *Sentimentale et naïve, op.cit.*, p. 97.

²⁴ *Drapeau rouge, op.cit.*, p. 64.

²⁵ *Fado, op. cit.*, p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 91

²⁷ C'est pourquoi Pinson introduit une variation, là encore tout en humour, autour d'un projet de film lancé par le petit groupe. Beaudelaire est celui qui s'y oppose catégoriquement – et on retrouve d'abord ici, bien entendu, toute la réticence de Baudelaire à l'égard de la photographie - : « Il a horreur des images photographiquement formatées. Trop saturées. Pas le moindre espace où y glisser un *e* muet »

Un second cas, très proche, est offert à travers l'avatar de Pessoa, ici nommé « Psoa ». Là encore, tout se joue dans le choix d'une distance destinée à réactiver le sens premier de l'œuvre du Pessoa historique. Rappelons que « Pessoa » en portugais signifie « personne » au sens de « masque » - ce que le Pessoa historique a bien entendu exploité dans le vertige de ses soixante-dix variations hétéronymiques. Chez Pinson, Pessoa est devenu « Psoa » - le jeu onomastique s'exerçant ici à deux niveaux. On entend bien sûr le début du terme « pseudo », dont Pinson joue du reste (« le pseudo Psoa »), et qu'il glose ensuite d'une variation sur l'initiale du prénom : « F. Psoa » devenant « Fantômas Psoa »²⁸ - pour suggérer la distance irréalisante avec la figure historique. Mais ce « Psoa » correspond aussi, précise-t-il, à la prononciation en portugais de « Pessoa » : « A Lisboa, Psoa »²⁹. La boucle est donc bouclée : l'origine du pseudonyme est référentielle, et le point d'aboutissement de la variation onomastique l'est aussi. Mais dans l'espace ménagé par la différence graphique, tout le jeu sur l'irréalisation, la doublure, le fantôme a eu le loisir de s'immiscer.

Le troisième cas est quant à lui féroce-ment humoristique. On découvre, à partir de *Drapeau rouge*, un « Mllrm » d'évidence imprononçable. Le titre de la section du recueil obscurcit plus encore le patronyme en le faisant suivre des deux initiales « m.l. ». Voilà le lecteur devant une séquence « Mllrm m.l. » dépourvue de sons vocaliques, qui convoque aussitôt à sa mémoire « l'absente de tout bouquet » et peut-être, dans le contexte du débat sur le lyrisme « admissible », l'hypothèse d'une poétique ayant fait son deuil de l'Idéal : bref un Mallarmé passé au bain d'une modernité désenchantée. Mais le texte ne conduit pas sur cette piste. Il plonge bien plutôt son lecteur en pleine séance d'autocritique marxiste-léniniste (c'est bien le sens, comprend-on peu à peu, des initiales m.l.), Mllrm étant sommé de clarifier son positionnement politique. On connaît le privilège donné par Mallarmé à « l'action restreinte », et l'existence d'un poème en prose (« Confrontations ») où affleure toutefois l'élan d'une compassion pour le peuple. La page de *Drapeau rouge* offre alors l'épisode d'un « rabibochage avec Mallarmé, après une longue guéguerre » : voilà que Mallarmé a lu à présent Mao et qu'il a fini par prendre sa carte « m.l. ». Il devient « Mllrm », soit un Mallarmé s'étant en partie amputé de son origine et de son idéologie jugées bourgeoises. « Mllrm » se rapproche en effet beaucoup plus aisément, une fois débarrassé de ses voyelles, du modèle « m.l. ». La page se termine sur un parallèle savoureux avec les pratiques d'autocritique au Népal : « Incisions, coups de couteau sur le corps du coupable et pour agrémenter le tout on

²⁸*Fado, op. cit.*, p. 75.

²⁹*Ibid.*

parsème du piment sur les plaies »³⁰. Mllrm a heureusement subi le sort népalais non sur son corps, mais sur son nom. La violence symbolique à l'égard du poète du *Faune* n'en est pas moins réelle.

On mesure donc que ce choix de menues variations graphiques et sonores à l'égard des patronymes historiques ménage l'espace d'une reprise et d'une contestation des poétiques de leurs auteurs. Cet espace est aussi celui où se loge le principe même de l'hétéronymie : Beaudelaire, Psoa et Mllrm sont moins hétéronymes de leurs figures historiques que de celui qui va, par ailleurs, jouer avec le potentiel sémantique de son propre patronyme.

III. Variations autour de/du pinson

Jean-Claude Pinson, sans doute, était amené à s'interroger sur la tradition lyrique : son patronyme l'inscrit dans la longue lignée des volatiles autour desquels le genre même s'est constitué, du rossignol médiéval à l'albatros de Baudelaire, du pélican de Musset au martinet de Char. Que faire d'un nom d'oiseau ? comment porter un nom de volatile ? Assurément en remotivant et détournant tout à la fois le potentiel sémantique du patronyme – tout en se masquant derrière l'étymologie latine.

Il s'agit bien, dans un premier temps, de jouer un rôle et d'entretenir le trouble autour de celui-ci. Quatre vers d'un certain « F. Caelebs » sont en effet insérés en 1995 en épigraphe de l'essai de J.C. Pinson, *Habiter en poète* :

« Seul dans le paysage ennuité / Je frayais un chemin incertain / Protégeant dans le creux de mes mains / La bougie de deux ou trois idées »³¹

Fado revient, avec un sourire distancié et entendu, sur cette insertion : « Caelebs, paraît-il, est un auteur très rare. – Au dire d'un confrère bien informé, il n'aurait consenti à publier qu'un maigre quatrain. Des vers rimés de neuf pieds. De tonalité romantique malgré la facture plutôt classique. Ça commencerait comme ça : « Seul dans un paysage ennuité... »³². Le texte poursuit sur le même ton, en envisageant qu'un jour, la « machine universitaire, en manque d'aliments, tire [ra] du néant cette ombre de Caelebs. » Le personnage de Caelebs assume

³⁰ *Drapeau rouge, op. cit.*, p. 120.

³¹ *Habiter en poète, op. cit.*, p. 11.

³² *Fado, op. cit.*, p. 85

ainsi la part lyrique inavouable de son auteur – ce que le conflit entre un narrateur, ironique et sarcastique, et Caelebs rappelle du reste régulièrement -.

« Caelebs » donne alors lieu à tout un ensemble de variations ornithologiques au travers desquelles se joue et se poursuit le débat des recueils autour des possibilités ménagées aujourd’hui au genre poétique – en ce sens, la fonction sémantique du patronyme alimente la narrativité des recueils. Dans un chapitre de *Free Jazz* titré « Turdidés derechef »³³, on découvre ainsi une volée de merles présentée comme une « bande de pillards » agressifs, la voix narrative rappelant que le « pinson » est une espèce protégée – donc qu’il nous incombe de veiller sur la poésie. *Drapeau rouge* replace quant à lui la question amoureuse (donc lyrique) dans le contexte de l’austère militantisme marxiste-léniniste. Et Caelebs de rappeler la « propension au célibat des pinsons de sexe mâle, qui s’en vont, après la nidification, vivre en confrérie avec des congénères de même sexe. »³⁴ Là encore, c’est le nom propre qui aurait conditionné et l’engagement politique, et les choix amoureux de son auteur.

Cette suspicion à l’égard du lyrisme se prolonge dans un autre sobriquet retenu en doublure de la première personne, où affleure là encore un phénomène de re-sémantisation. *Drapeau rouge* fait entrer en scène, après une nouvelle variation ornithologique, un personnage nommé « Aïe », à qui les membres du groupe exigent, sur le ton impérieux de véritables commissaires politiques, d’éclairer sa propre identité :

assumons donc : oui, je soussigné JCP reconnais par la présente qu’Aïe, Mister Aïe, c’est bien lui, bien moi, rien que moi. A Ĩ E les trois voyelles du français plutôt que l’unique I anglais, car on n’est pas trop de trois quand il s’agit de chercher et si possible trouver sa voix au milieu d’un livre-buisson-plein-d’épines³⁵

On retrouve tout à la fois la démultiplication du sujet lyrique à travers le choix de trois lettres préférées au seul « I » anglais, et le chemin épineux réservé au poète lyrique aujourd’hui (d’où l’interjection de douleur, que Pinson qualifie d’ailleurs plus loin de « cri de souris », plus facile à porter que la « croix » de ses initiales, « J.C. »). Ces variations se prolongeront du reste dans *Alphabet cyrillique*, qui ajoutera un « Az » inspiré du « je, en vieux russe » et un « Aũ » quant à lui tiré de l’anglo-cyrillique. Une Babel des langues déploie ainsi de façon jubilatoire les potentialités de la première personne pour atténuer, paradoxalement, la suspicion pesant sur l’expression personnelle.

³³ *Free Jazz*, op. cit., p. 95 et sq.

³⁴ *Drapeau rouge*, op. cit., p. 155.

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

Enfin, « Leopardi », alias « Giacomo », alias « Leo », figure centrale de l'opéra de chambre, de la formation fadiste, du groupe de jazz comme de la cellule militante, porte-parole d'un lyrisme dégrisé, voit évidemment son nom entrer dans une série de variations félines. L'énergie attachée à la poétique de Leopardi se traduit ainsi régulièrement dans ses postures corporelles, et Pinson ne manque donc pas de réactiver, sur ce point, le sémantisme du nom propre : dans *Fado* ainsi, on découvre un Leopardi, qui pour défendre la poétique de Baudelaire, est « prêt à bondir comme un guépard sur ce que je pourrais en dire. »³⁶. *Free Jazz* politise la variation animalière par un savoureux rapprochement avec les « Black Panthers » : « Giacomo », qui porte un béret noir « en solidarité avec les Black Panthers », évoque le point ganté de noir brandi par les deux athlètes américains aux JO de 1968, et insiste pour que la troupe s'exile aux Etats-Unis : « Veut à tout prix, notre léopard, savoir ce qu'il en est advenu des panthères et de leur révolte ».³⁷ On voit ainsi que la réserve d'énergie défendue par la poétique de Leopardi se prolonge ici dans le jeu onomastique qui, tout à la fois réactive le sémantisme du nom propre et actualise ce sémantisme dans ses propres variations ludiques et énergiques.

Cette galerie d'hétéronymes – hétéronymes de Pinson lui-même, et pseudonymes des figures historiques inspirant ses personnages – constitue ainsi la mise en œuvre et l'actualisation des lignes de force de la poétique de Pinson, soucieux de proposer une habitation poétique du monde partagée entre l'héritage sentimental (au sens de Schiller, c'est-à-dire passé au filtre d'une conscience avertie et réflexive) et la pente naïve (donc l'acceptation de la veine lyrique). L'interstice du jeu ménagé par les variations onomastiques, autant que les procédés de re-sémantisation, mènent alors au cœur de la réflexion de Pinson sur la poétique – soit sur une poétique ancrée dans l'*ethos*, qui engage un mode d'être autant qu'un jeu sur le langage. On aura compris que l'invitation à devenir le « poète de sa propre existence » est lancée en direction du lecteur, qui s'immisce dans cette petite « communauté des ombres » par le déchiffrement du jeu onomastique, un lecteur convié à ajouter sa propre variation hétéronymique à celle de la formation fadiste...

Anne Gourio, Université de Caen Normandie, LASLAR, EA 4256

³⁶*Fado*, op. cit., p. 42.

³⁷*Free Jazz*, op. cit., p. 81