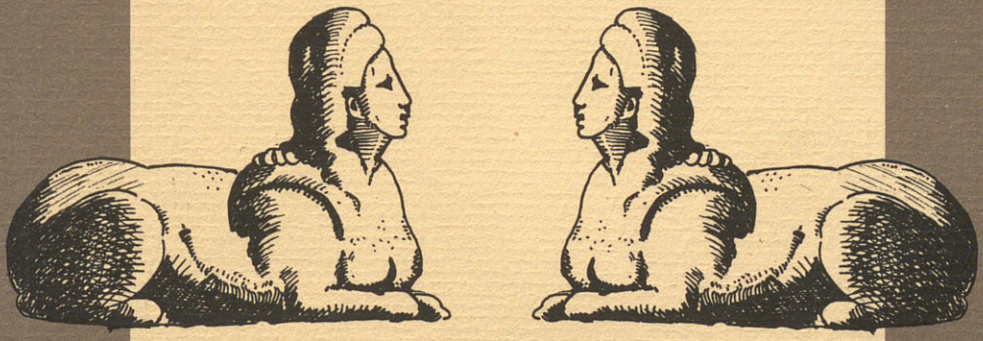
ARCHIVES
DU
FUTUR

Françoise Moulin

JACQUES SOJCHER
NI LA MÉMOIRE
NI L'OUBLI

EDITIONS
LABOR



Jacques Sojcher,
ni la mémoire
ni l'oubli

Dessin de couverture et mise en page:
Mega.L.Una (Stefan Loeckx)

ISBN 2-8040-0513-5
D/1990/258/16
L 906324

Imprimé en Belgique.
Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique.

Françoise Moulin

Jacques Sojcher
ni la mémoire
ni l'oubli

Archives du futur

Editions Labor

A la mémoire de Fernand Demany,
mon grand-père

Pour l'Antoine de toutes les
tentations...

« Entre le surhomme et l'innocent, il reste
une place pour l'homme humain et inhumain,
pour l'homme de l'oublieuse mémoire,
et pour une demi-pensée, un demi-amour,
un demi-courage. C'est peu et c'est beaucoup. »

Jacques Sojcher

Lorsque la musique et le silence, la joie et le désespoir, la poésie et la philosophie, la passion et l'érotisme se rejoignent en un magistral chant d'amour et d'oubli, le lecteur s'incline, séduit, devant le livre ouvert à tout jamais.

Jacques Sojcher est ce magicien du verbe dont le texte tout entier se situe entre un presque et un plus jamais, dans un espace indéterminé, quelque part entre le sol de l'origine et le ciel de la transcendance. La richesse de son œuvre — de sa composition devrions-nous dire pour rester fidèle à sa pensée — tient en effet à une oscillation permanente qui fait sens au moment même où la signification se trouble dans le va-et-vient de la mémoire et de l'oubli, de l'infra et de l'ultra. De cette incertitude en mouvement naît un texte éclaté qui s'ouvre comme un interminable recueil d'histoires, toujours avortées, sans début ni fin, sans sujet ni objet.

Face à une telle absence de centre, même symbolique, le lecteur reste perplexe : que sont donc ces récits qui débutent dans l'euphorie de l'amour fou et se terminent invariablement dans la litanie de l'érotisme pluriel ? Pourquoi prôner l'avènement de la mémoire en choisissant la langue de l'oubli ? Quelle est cette philosophie vibrante d'humanisme qui s'égrène sur le mode de l'ironie et de la défaite du sens ? Comment croire à cet appel pressant au judaïsme alors que tout révèle l'athéisme le plus libre ? Autant de questions sans réponses que pose le livre de l'énigme qui jamais ne se refermera sur quelque certitude que ce soit.

Jacques Sojcher est l'écrivain du doute et de la déroute ; la multiplicité des cultures et des origines dont il a hérité engendre une œuvre au génie confus, à la langue incertaine, au sens bâtard. Son regard poétique, privé de racines, frappe le monde d'un scepticisme à la fois grave et rieur ; de cette mise en cause universelle naît le texte du détachement anxieux, de la désillusion espérante, enfin de la mémoire oublieuse.

Le fragment d'un je estropié à la recherche d'un autre inaccessible constitue la seule réponse possible à la perte d'identité, au défaut d'origine, à la défaite du sujet.

Sojcher fait tout et rien : il commence des livres et ne les finit pas, entame un roman qui devient fragmentaire dès la deuxième page, parle avec fougue de ce qu'il a oublié depuis longtemps et feint une assurance que dément aussitôt la déréliction du langage.

Car Sojcher, homme de toutes les contradictions, accomplit son rêve de linéarité par le bredouillement, le zézaiement et le bégaiement qui deviennent un outil romanesque à part entière, une façon de créer l'œuvre sans avoir l'air d'y toucher.

Le chant du texte sojchérien est ce balbutiement interloqué et émerveillé de l'œuvre à venir ; le poète est un artisan qui construit prudemment la trame de sa propre histoire, faisant et défaisant sans cesse le récit de sa vie, modifiant la configuration de sa géométrie personnelle au fur et à mesure de l'élaboration d'un ensemble qui, quoi qu'il en dise, forme une œuvre superbe, magistrale de sensualité, de gratuité et de fantaisie.

PREMIERE PARTIE

Approche psychanalytique de l'entre-deux

« (...) mon père et ma mère, soit encore le principe de contradiction dans ma vie, entre le principe de mort et le principe de vie, la fin et le commencement, le bas et le haut, le dégénérescent et l'ascendant, etc. Cette contradiction est ma fatalité. Or elle tient à ma généalogie même, à mon père et à ma mère, à ce que, dans la forme de l'énigme, je décline, comme l'identité de mes parents : en un mot mon père mort, ma mère vivante, mon père le mort ou la mort, ma mère la vivante ou la vie. Quant à moi, je suis entre les deux... » [1]

Jacques Derrida

[1] J. Derrida, *Otobiographies*, p. 61.

Chapitre I

La figure maternelle

> « L'angoisse dans votre rêve provient du fait que vous avez quitté la terre. La terre, vous savez ce que c'est : c'est la mère. »
>
> Eugène Ionesco

Au cœur de toute écriture, il y a le rêve brisé d'une continuité perdue, d'un absolu jamais atteint. Le roman, le texte, le fragment (le choix littéraire dépend de l'importance de la brisure) disent l'ampleur de la déchirure, dont le recours à l'écriture constitue l'illusoire remède.

Chez Sojcher, l'alchimie des mots ne parvient pas à accomplir la rédemption de la blessure originelle. Et l'on s'aperçoit, dès les premières lignes, qu'il n'est pas possible de comprendre l'auteur du *Rêve de ne pas parler* sans aborder le substrat biographique, cette préhistoire de l'identité qui constitue à la fois le défaut et le sens de l'œuvre.

Véritable archétype, l'image de la mère hante l'imaginaire de Jacques Sojcher. Elle est en effet à la fois l'origine, la substance et le but du texte.

La dyade originelle caractérise l'unité duelle que l'enfant forme avec sa mère, avant le traumatisme de la naissance. La matrice, cet « utérus onirique » [1], constitue le lieu où la rupture entre le moi et le monde n'a pas encore été consommée. La symbiose est brutalement rompue au terme de la gestation et l'enfant découvre, dans la douleur, le monde extérieur.

La conséquence de la naissance est double : l'être éprouvera de la rancune envers la mère qui l'a abandonné en le mettant au monde et son imaginaire sera hanté par la nostalgie de cet « avant » édenique.

[1] S. Ferenczi, *Thalassa*. Cité par Norman O. Brown, in *Le corps d'amour*, p. 165.

L'œuvre de Sojcher est traversée par l'image de l'androgyne, laquelle n'est qu'une référence poétique à la dyade originelle.

Rappelons l'histoire de l'androgyne, telle qu'elle nous est relatée par Platon dans son célèbre *Banquet*. L'androgyne est un être sphérique et double, à ce point parfait et auto-suffisant qu'il encourut la colère des dieux. Ceux-ci, jaloux de leur complétude, opérèrent une section chez tous les androgynes, de telle sorte qu'ils furent condamnés à errer à la recherche de leur moitié perdue. De cette coupure est née la sexualisation des hommes et des femmes. Alors que l'androgyne n'aimait que lui, tout entier amoureux de sa propre unité, l'amoureux est celui qui, selon Kristeva, tâcherait de donner à l'autre un « symbolon »[1], une signification, une reconnaissance par lesquels il prouverait son amour.

L'androgynéité comporte deux dimensions : elle représente non seulement la mélancolie de la symbiose avec la mère, mais aussi celle de l'entente intersubjective. Elle recouvre d'une part le rapport à la mère et d'autre part le rapport à la femme.

L'androgyne, côté maternel

Manifestations

La vision paradisiaque s'efface à l'aube de l'enfance : la mise au monde est une mise à mort par laquelle le sujet double se voit réduit à un non-sujet proche du néant. La naissance marque le début de l'errance, puisque le sujet « n'est pas n'est plus le chéri de maman »[2] ; le désir de retour à l'unité originelle devient le signe d'une soif d'absence, de négation de soi, voire de mort. L'individu livré à lui-même transforme son angoisse en rancune vis-à-vis de la génitrice et le texte oscille entre désir de la punir et besoin de revivre malgré tout le bonheur perdu. Ceci a une incidence sur l'œuvre qui devient l'espace idéal de la recréation de l'unité primitive ; les références nombreuses à l'enfance, le choix du bredouillement et l'aspiration au silence témoignent de cette nostalgie de l'androgyne initial.

Contentons-nous de retenir la conséquence fondamentale de la scission androgynale qui sépare à tout jamais le sujet de sa mère, à savoir une rancune et un sentiment de culpabilité mêlés. Nous comprendrons par la suite

[1] J. Kristeva, *Histoires d'amour*, p. 90. Kristeva précise la signification du « symbolon » grec : il est l'élément de jonction entre les deux parties disjointes de l'androgyne.

[2] J. Sojcher, *Un roman*, p. 37.

comment cette réaction ambiguë forme la trame du récit maternel dans une constante oscillation de mémoire et d'oubli, d'amour et de détachement.

Sojcher serait en fait entre Eros et Thanatos si, comme l'affirme Brown[1], Eros symbolise le désir de retrouver l'unité et Thanatos l'instinct de mort qui vise à la séparation. Sojcher prendrait tantôt le masque d'Eros quand il privilégie la mémoire de la dyade, tantôt celui de Thanatos lorsqu'il choisit l'oubli, la rupture.

L'oubli est l'ouverture à l'œuvre, la naissance de l'écrivain. L'acte d'écriture symbolise le rite initiatique par lequel l'individu substitue à la mère les mystères de la création et l'autonomie d'une identité poétique. De là, s'impose la nécessité de l'oubli pour satisfaire pleinement aux exigences de l'initiation poétique, dont le terme consiste en un détachement total de l'initié par rapport à ses racines maternelles. Mais le cheminement initiatique ne nous mène finalement que vers le lieu d'où nous venons :

> « Dans un utérus : voilà où notre initiation nous conduit ; et nous y demeurons (pas de sortie). C'est le traumatisme de la naissance : trauma ou séparation que nous n'acceptons pas, et l'esprit régresse au temps qui précédait la séparation. C'est comme si nous n'étions jamais nés. »[2]

Nous observons en effet ce caractère régressif du passage initiatique dans la pensée sojchérienne qui se disperse pour mieux revenir à l'endroit d'où elle a pris son essor : la matrice, lieu silencieux et auto-suffisant par excellence. Tout se passe comme si le poète ressentait le besoin d'affirmer son indépendance par rapport à la mère sans être capable de s'éloigner complètement du cordon ombilical par lequel il reste lié à ses origines :

> « Le sujet des phrases navigue, adroit et démuni, au gré de la mémoire et de l'oubli, androgyne à voix unique. »[3]

Sojcher, dans et par l'œuvre, tente l'expérience du détachement en clamant son refus d'être tributaire de la mère, mais dire le refus, c'est encore nommer et il ne sort pas du cercle vicieux de l'acte qui détruit l'intention. Une lecture approfondie nous montre en effet à quel point l'écriture contribue au remplacement du cordon maternel plus qu'elle ne le rompt. Nous pouvons

[1] Norman O. Brown, *Le corps d'amour*, p. 105.

[2] Norman O. Brown, ibidem, p. 49.

[3] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 21.

radicaliser en disant que le texte de Sojcher est le prolongement corporel du corps maternel. L'écriture est le fruit de la distance :

> « De toute manière, celui qui écrit rapporte, déporte, ne rejoint pas. Cette distance est la passion d'écrire, l'autre passion. »[1]

Et cette distance est maternelle :

> « Ne crois pas que je coupe aussi facilement le cordon ombilical ô mère »[2].

L'androgyne comme matière poétique constitue donc l'entre-deux mythique de cette oscillation entre mémoire de la dyade et oubli de la mère. L'utopie androgynale en est la tentative de résolution.

Le fantasme[3] de l'androgyne s'énonce, dans le texte de Sojcher, sous la forme d'une gémellité trouble. L'image récurrente des jumelles constitue en effet l'un des éléments les plus hermétiques de l'imaginaire sojchérien, car si nous connaissons l'origine de ce fantasme, nous n'en percevons que difficilement la signification symbolique ultérieure. Les jumelles sont, de l'aveu même de notre auteur, les filles du ferrailleur ardennais qui hébergea le petit Sojcher au moment de la guerre. Les deux sœurs de Marche-en-Famenne avaient en effet pris l'habitude de serrer l'enfant au milieu d'elles, dans un grand lit réconfortant. Nous comprenons bien ce que cet asile de tendresse pouvait signifier de lumineux dans le tumulte de la guerre, mais qu'en est-il du souvenir transfiguré par l'adulte ? Nous avons tenté de démêler le sens de cette gémellité protéiforme sans toutefois pouvoir fournir de réponse satisfaisante.

Les références à la jumelle symbolique sont en effet à ce point fugaces et vagues qu'il est difficile, voire impossible, d'en déterminer la composition exacte. Est-ce le double féminin de Sojcher, la femme complémentaire grâce à laquelle le poète pourrait réaliser son rêve de fusion amoureuse ? S'agit-il d'un amalgame de mère et de sœur ? Ou de mère et d'amante ? Une telle composante maternelle de la jumelle soulignerait davantage la persistance du

[1] J. Sojcher, « Tu écriras », in *Ecrire dit-elle,* p. 143.

[2] J. Sojcher, *Un roman,* p. 25.

[3] Nous préférons parler de fantasme androgynal, dans la mesure où nous avons affaire à une obsession personnelle plus qu'à un mythe proprement dit.

souvenir dyadique, tandis que notre première hypothèse en accentuerait l'oubli.

Qui est cette « désirée », cette « irréelle »[1] ? Peut-être représente-t-elle de façon plus symbolique le couple idéal de la musique et du silence poétiques ? Elle est « la possibilité de son amour, la promesse confuse de sa venue, la musique toujours rêvée »[2]. La jumelle transfigurée serait donc cet alliage de musique et de silence alternés grâce auquel le poète pourrait enfin se taire, renoncer à la séduction du récit et au mensonge du discours pour enfin se livrer au silence musical, cette répétition du silence dyadique. Il est malaisé de prendre position, car la jumelle, parfois sublimée, redevient parfois pure féminité, symbole de tous les possibles, incarnation multiforme des facettes de la femme : lesbienne, jumelle ou sœur qui « n'existe pas qui est dans la tête de ma mère dans le sexe brûlé de père »[3]. Elle serait alors peut-être tout simplement l'impossible, le double idéal annihilé par la mort du père ?

Significations

Une première tentative d'explication nous est fournie par Mélanie Klein, qui soutient la thèse selon laquelle le désir d'avoir un jumeau correspond au désir de se comprendre soi-même. Mélanie Klein reprend le propos de Bion, pour qui « l'image gémellaire représente (...) toutes les parties du moi, séparées par clivage et in-comprises que le sujet désire fortement retrouver dans l'espoir de réaliser son unité et d'aboutir à une totale compréhension. »[4] Ce fantasme de la gémellité, lié au besoin de faire du jumeau un « objet interne idéalisé »[5] en qui le sujet aurait toute confiance s'inscrit dans notre problématique de l'androgyne comme réponse à la perte d'identité.

Rappelons-en brièvement les fondements : le sujet, privé d'identité par la mort du père et le détachement de la mère, se voit acculé à la nécessité de se forger une identité poétique par l'écriture. Divers moyens sont mis en œuvre pour combler la faille ontologique et l'un d'entre eux est la figure de l'androgyne, considérée comme compensation mythique de la perte du sujet.

Le fantasme gémellaire, tributaire de la perte d'identité en général, est surtout lié à la perte de la bisexualité originelle. Il s'agit ici, plus précisément, d'une identité sexuelle qui se cherche dans la gémellité.

[1] J. Sojcher, *Un roman*, p. 14.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 14.

[3] J. Sojcher, ibidem, p. 18.

[4] M. Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, cité p. 124.

[5] M. Klein, ibidem, p. 124.

Partons du texte de Sojcher, qui souvent nous conte comment le poète enfant mettait « son sexe entre ses jambes pour être comme une femme »[1], afin de « n'avoir pas de fixité, pour naviguer entre ciel et mer, entre nuage et liquide »[2]. D'où vient ce désir d'être « la femme refoulée de l'inceste »[3] ? Quelle est l'origine de cette féminité perdue invoquée par la figure androgynale ?

La naissance provoque, cette scission par laquelle l'enfant développe sa masculinité, définitivement privé de son univers féminin. La recherche d'une identité propre passe alors par la négation de sa composante féminine initiale. Le détachement de la mère en constitue la première étape : « Il doit se désidentifier de sa mère pour enlever la part de femellité et de féminité de celle-ci. »[4] Mais la quête de soi est d'autant plus difficile pour un homme qu'il est conscient de son altérité physique par rapport à la mère. La fillette éprouve plus de facilité à assumer sa féminité puisqu'elle entretient avec cette dernière un rapport du même au même. Le garçon doit affirmer son identité sexuelle en se détachant du lien maternel initial. E. Badinter nous explique comment, pour remédier à l'angoisse née de l'altérité, les hommes ont inventé des rites destinés à assurer leur masculinité[5].

Sojcher, lui, a recours au mythe de la gémellité. Il contourne le problème de l'altérité par la mise en place d'un double féminin complémentaire et indissociable. L'image de la jumelle serait donc une manière de reconnaître sa bisexualité, sa part féminine cachée. Ce symbole littéraire d'une réalité psychologique représenterait le moyen détourné de crier son désir parfois féminin dans une société où il est encore mal admis pour un homme, d'avouer semblable ambiguïté. En effet, même si le XXe siècle, en ne prônant plus la complémentarité des sexes mais bien leur ressemblance[6], a contribué

[1] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 41.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 41.

[3] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 53.

[4] R. Stoller, « Faits et hypothèses : un examen du concept freudien de bisexualité », cité par E. Badinter, *L'un et l'autre*, p. 297.

[5] J. Molino évoque à cet égard certains rites préliminaires au mariage par lesquels chaque sexe se travestit en personne du sexe opposé. De cette manière, le couple fait l'expérience de la totalité originelle, expérience qui assure une union matrimoniale heureuse. E. Badinter, quant à elle, cite Groddeck pour qui la circoncision marque la fin de la sexualité duelle (le prépuce étant assimilé à l'élément femelle). Ce rite est en quelque sorte l'emblème de l'unisexualité qui symbolise la séparation avec la mère et la naissance d'un nouveau mâle dans le cercle des hommes.

[6] A ce sujet, voir E. Badinter, *L'un et l'autre*, chapitre III.

à ce que l'individu accepte cette ambivalence naturelle[1], il est encore rare qu'un écrivain en fasse état dans ses œuvres.

L'indistinction du « je » serait alors une façon de pouvoir être femme, de posséder une identité féminine doublée d'un sujet masculin ; de cet amalgame androgyne naîtrait la séduction :

> « La ruse de se dire femme
> pour entrer dans leur multitude
> pour être le caressé. »[2]

Il nous reste à envisager une dernière interprétation de l'androgyne comme expression idéale du silence poétique. Sojcher aspire donc au retour matriciel. Il s'agit d'« écrire comme si j'allais vers la mère, vers la naissance irréversible, à contre-voie du cadavre que je serai »[3].

Ce retour à la mère doit aussi être mis en rapport avec le travail littéraire, dans la mesure où l'instant de la réunion à la mère coïnciderait avec la perfection de l'œuvre, c'est-à-dire avec le silence, idéal créateur par excellence de la démarche poétique sojchérienne. Le poète atteindrait alors cette absence qui, selon Peignot, est l'aspiration première du rêve d'androgynie. La perfection originelle atteinte, il n'y aurait plus besoin de parler. Ecrire est, pour Sojcher, l'expression de la souffrance, l'exutoire à la faille irrémédiable causée par la naissance, qui est « non seulement le signal de la fragmentation de l'être parfait que nous formions avec notre mère, mais aussi témoigne que les êtres que nous sommes ne sont jamais que des créatures parcellaires »[4].

Il n'y a pas chez notre auteur l'idée d'une quelconque gratification par la création ni d'un enrichissement par l'écriture. La vision qui se dégage est définie négativement comme un « faute de mieux ». Dans une telle optique, il est normal que la conception du livre soit fragmentée, morcelée, en autant d'éclats de pensée qu'il y a de blessures provoquées par la mise au monde.

Le désir de rejoindre la mère jouxte le désir sous-jacent de linéarité littéraire. Le choix de l'enfance, en l'occurrence du borborygme inarticulé, montre bien à quel point l'adulte a besoin de se rapprocher le plus possible

[1] Freud jugeait l'ambivalence sexuelle comme normale au stade prégénital, mais la considérait comme pathologique au-delà. Aujourd'hui, la sexualité duelle est une réalité communément admise par les psychanalystes (entre autres, par C. David et R. Stoller).

[2] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 53.

[3] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 38.

[4] G. Groddeck, *Le livre du Ça*, cité par J. Peignot, in *Les jeux de l'amour et du langage*, p. 15.

de la dyade originelle. L'étape suivante serait le silence absolu, univers blanc du nourrisson que seule la communion tacite avec la mère satisfait pleinement.

Pourquoi ne pas se taire alors ? Est-ce par besoin d'être entendu malgré la perpétuelle revendication de silence ou dans une volonté de rester dans les limites minimales de la communication ?

Il s'agit avant tout d'une expérimentation dont le but serait l'adéquation du sujet à la mère, l'anéantissement définitif dans le silence du ventre maternel. Sojcher n'arrête pas d'essayer de se taire mais il ne pourra y arriver qu'une fois sûr d'avoir atteint l'objet de son désir et de ne plus avoir à parler pour exprimer son manque. La multiplication des essais infructueux[1] passe obligatoirement par le cri de dépit, la clameur de l'échec et le bruit du ratage. La musique cacophonique de l'œuvre sojchérienne est le prélude à la grande symphonie maternelle silencieuse.

Dans l'intervalle, Sojcher parle pour dire le manque car « (...) la parole est le signe d'une blessure. D'une blessure ou d'une chute, celle consécutive à notre séparation d'avec cet autre nous-même sans lequel nous ne sommes pas au plein sens du terme. »[2]

Le silence serait alors le signe de l'harmonie retrouvée, l'espace blanc de la jouissance auto-suffisante. Selon Peignot toujours, le silence dit l'essentiel alors que la parole témoigne de notre contingence. La répétition muette de l'androgyne se fait, de façon apparemment contradictoire, sur le mode bruyant de la parole mais il s'agit en fait d'un écho dérivé qui nous renvoie à un même absolu : celui de la mère. Il existe deux sortes de silence, celui, essentiel du ventre maternel et l'autre, succédané du premier, qui s'exprime par des cris et dont la seule fonction est de précipiter à nouveau le silence opaque originel. L'œuvre de Sojcher s'inscrit dans cette seconde catégorie qui fait du silence l'idéal poétique absolu, cet impossible défi.

Une façon d'atteindre l'androgyne est d'aimer. L'amour provoque l'effacement de soi jusqu'à la confusion en l'autre et cet abandon confine à l'androgyne dans l'anéantissement qu'il implique. Mais, nous le verrons, Sojcher ne peut y accéder par ce biais, car son fétichisme le ferme à la confusion passionnelle. Il choisit donc le seul moyen qui lui reste, le plus difficile et le plus invraisemblable : le retour à la dyade par le rejet de la mère et grâce au livre. Entreprise nihiliste par excellence et au terme de laquelle

[1] Voir le titre significatif, *Le rêve de ne pas parler*, qui témoigne de ce paradoxe de dire le silence alors que l'on voudrait taire la parole.

[2] J. Peignot, op. cit., p. 22.

la destruction du sujet signifierait sa véritable naissance.

La symbiose de la mère et du fils est donc à ce point un rêve d'absolu que les moyens mis en œuvre pour le concrétiser sont définis d'emblée comme inefficaces. Car le choix du livre pour rejoindre la mère est déjà en soi une démission ; dès le départ, l'idée d'échec inévitable origine le choix des moyens et conditionne la quête en la situant dans l'univers de l'impossible.

S'agit-il d'un tour de force poétique ou d'un défi purement littéraire et abstrait qui ne touche en rien l'homme ? Il y a un peu des deux dans l'appel de Sojcher. L'œuvre réalise en effet la symbiose rêvée, dans la mesure où elle constitue un bloc monolithique avec l'écrivain qui, au fur et à mesure qu'il écrit, n'est plus capable de prendre ses distances. Il n'y a aucune neutralité dans ces livres, qui pourtant clament la nécessité de la distanciation, aucune objectivité dans ces textes, qui ressassent l'absence de rapports intersubjectifs.

Le détachement voulu a l'effet inverse de donner naissance à une œuvre infiniment engagée, ancrée au plus profond de la subjectivité. Le désir d'abstraction ne parvient pas à cacher la blessure, au contraire, il en est le faire-valoir le plus expressif. Ce paradoxe de la volonté de détachement constitue l'un des grands attraits des livres de Sojcher et nous ne pouvons en aucun cas le considérer comme une contradiction maladroite[1]. C'est en cela que nous avons parlé de tour de force, car, même si l'objet de la quête est inaccessible (la dyade), les moyens déployés sont gigantesques. La difficulté de la recherche ne brise jamais l'enthousiasme et l'ampleur des désirs. Le poète veut accéder à ce que l'homme ne connaîtra jamais. La symbiose avec la mère est surtout la fusion avec l'écriture, l'adéquation au silence et cette androgynie est sans doute beaucoup plus malaisée à atteindre, car étroitement liée à la puissance de l'écrivain plus qu'à sa faiblesse de vouloir redevenir enfant.

Sojcher fait partie de ces écrivains contemporains[2] qui ont conscience de la vanité de leur tâche mais ne tentent pas moins la vertigineuse expérience de l'écriture, sans pour autant abandonner l'espoir d'une réconciliation avec la linéarité du monde. L'androgyne est donc bien plus qu'un désir enfantin de réconfort maternel ; il est aussi et surtout le suprême défi que lance le poète à la face du monde.

[1] Cette contradiction se manifeste par la fragmentation, laquelle devient le symbole de l'hésitation entre détachement et engagement. L'oscillation ne peut être que morcelée.

[2] Au même titre que Jabès, Laporte, Blanchot ou Barthes.

Toute l'œuvre de Sojcher s'érige à partir d'un postulat de base : la perte du sujet consécutive à la mort du père et au détachement de la mère.

De cette absence de racines paternelle et maternelle naît la nécessité, pour le sujet atrophié, de se forger une nouvelle identité. Deux possibilités s'offrent à lui : l'identité poétique conférée par l'œuvre ou celle accordée par le regard féminin, deux lieux « où je où jeje retrouve la matrice saccagée la ruine et *la promesse* (y croire y croire) *de moi autre tout à fait* »[1].

L'œuvre ne répond que partiellement à cette attente de renaissance, puisque le fragment, le borborygme et le silence musical conservent la trace d'une mémoire déchirée.

Nous verrons que la figure féminine essuie le même échec à nommer[2] le sujet, au point de lui faire acquérir cette nouvelle identité par l'oubli de la dyade. Le narcissisme, la multiplicité et le fétichisme en sont la preuve.

L'androgyne éclaté ou la litanie narcissique

Le rêve de ne pas parler s'ouvre sur une petite phrase qui résume bien le projet littéraire de Sojcher : « Je parle. Je veux parler. »[3]

L'incipit est révélateur d'une modernité qui, dans le contexte tragique de la crise du sujet, tient un discours narcissique (pourquoi est-ce que j'écris ?) qui se substitue au propos narratif (qu'est-ce que j'écris ?). La perspective traditionnelle de l'écriture comme message fictionnel est renversée. L'écrivain de la modernité n'essaie même plus d'en faire accroire en faisant mine de « raconter une histoire ». Dans de telles conditions, il est inévitable que la littérature se teinte d'un narcissisme parfois démesuré : c'est le cas de l'œuvre sojchérienne qui traite, sur le mode de la litanie narcissique[4], de l'angoisse du sujet fragmenté devant la béance du livre ouvert. Le vertige de l'acte d'écriture devient le seul objet du texte, la panique de l'écrivain son unique préoccupation.

La problématique de cette modernité narcissique pourrait se résumer en une seule interrogation : pourquoi parler d'autre chose que de moi puisque la question de mon identité n'est même pas réglée ? Le débat ouvert par Pascal est bien loin d'être clos et le texte sojchérien marque l'apport d'une

[1] J. Sojcher, *Un roman*, p. 94. C'est nous qui soulignons.

[2] « Je n'existe que si tu me nommes » caractérise la demande d'amour chez Sojcher.

[3] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 9.

[4] Les exemples existent à foison : « je mais à peine ce mot prononcé que solitude », « je mais à peine ce mot prononcé » (le blanc souligne la perte) ; « je mais à peine ce mot prononcé qu'inexistence que malheur », in « *Un roman* », pp. 23, 24 et 31.

nouvelle question dénuée de réponse.

«Je parle. Je veux parler»: d'emblée et sans détours fallacieux, Sojcher nous plonge au cœur même de sa démarche poétique. L'auteur, avant d'annoncer ce qu'il veut raconter, affirme qu'il désire parler, quel que soit l'objet de son discours. Le tout est de faire advenir la parole pour rompre la dyade et retarder la mort.

Comment se définit le narcissisme de ce «Je, le personnage de la confession pour personne»[1], le *«Narcisse sans ego»*[2]?

> «Je, point vide, voix impersonnelle, venue d'ailleurs, d'on ne sait quelle mémoire ou quel oubli?»[3]

Il naît de la réminiscence prénatale d'une existence atemporelle (le temps ne signifie encore rien) et mégalomaniaque (le foetus est l'unique habitant de ce lieu); le dialogue tacite qui s'établit entre la mère et son enfant est défini comme un «pur redoublement narcissique»[4]. Nous pouvons comprendre le discours narcissique de Sojcher comme un prolongement de ce rapport antérieur à la parole, rapport par lequel l'enfant sublimé voit son ego sans cesse loué par le discours maternel. Dès lors, répéter cette parole louangeuse de la mère en la reprenant à son propre compte représente peut-être une façon pour l'auteur de se débarrasser de la mère. Sojcher semble s'être approprié sa parole narcissique, mais dans un rapport d'inversion totale des données originelles; il récupère le discours de la louange, non pas dans un esprit de réconfort, mais bien d'auto-ironie. La parole narcissique, alors privée de sens puisque coupée de la mère, acquiert une dimension litanique proche du grotesque. Et c'est cet éloignement par le biais du discours narcissique parodié qui consomme la rupture définitive avec la mère. Sojcher entretient donc la mémoire maternelle, mais en la pervertissant.

Il s'agit de «(...) taire le mot mère, enfouir l'origine, pour être le récit, le défaut de la filiation, la voix de circoncis»[5] par «l'immense voix narcissique de moi»[6]. Cette déformation mémorielle, même si elle se rapproche de l'oubli, n'en constitue pas moins une persistance du souvenir. La parodie,

[1] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 9.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 57.

[3] B. Slama, «Le silence et la voix», in *Corps écrit. Le silence*, p. 187.

[4] D. Anzieu, «Pour une psycholinguistique psychanalytique: bref bilan et questions préliminaires», in *Psychanalyse et langage*, pp. 1-24.

[5] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 81.

[6] J. Sojcher, ibidem, p. 90.

avec ce qu'elle comporte de parti pris de distanciation, témoigne cependant d'un rattachement, même dégradé, à la figure maternelle. Sojcher confirme son asservissement plus qu'il ne le contre par le procédé qui extrait le discours narcissique de son lieu originel pour le projeter dans le sien, univers de la parole adulte où un tel langage détonne forcément. Le grotesque naît de cette profération différée de la parole narcissique originelle et c'est là la manière littéraire de Sojcher de marquer son autonomie vis-à-vis de ses origines.

La pratique poétique de l'écholalie, « reproduction intentionnelle en miroir »[1] stigmatise cette mise à distance de la mère par une reprise déformée de sa parole laudative ; sa réitération excessive trouve avec le procédé écholalique le moyen idéal de subversion du langage adopté par notre auteur. L'écholalie narcissique serait donc une preuve supplémentaire de l'oscillation entre mémoire et oubli qui sous-tend la production sojchérienne. Elle marquerait l'hésitation entre le souvenir un peu nostalgique de la parole louangeuse (d'où la reprise) et l'amnésie de ce qu'elle représente (d'où la dégradation).

Anzieu corrobore par ailleurs cette hypothèse lorsqu'il dit que c'est le dysfonctionnement du miroir maternel qui est à la source des troubles du langage, de telle sorte que le bégaiement narcissique propre à Sojcher résulterait de cette perversion de l'image originelle de la mère. La fonction phatique définie par Roman Jakobson comme le maintien du contact entre les deux interlocuteurs s'en trouve fortement altérée : la pratique du discours narcissique, par grossissement du miroir maternel, annihile toute vélléité de dialogue en instaurant un soliloque réflexif. Sojcher se parle et se répond à lui-même dans un monologue narcissique où la référence maternelle se voit réduite à sa plus simple expression, à savoir un canevas prétexte à partir duquel s'élabore l'œuvre poétique douloureusement privée de son support. Tout est mis en œuvre pour signifier la seule fonction expressive (centrée sur l'émetteur) ; les modalités discursives importent plus que les éventuels destinataires de ce discours narcissique. La subjectivité est développée au détriment de la communication[2] dans une parole où le *je* se nourrit de l'autre qu'il anéantit par sa litanie dévorante.

[1] D. Anzieu, *op. cit.*, p. 4.

[2] Roland Gori, dans son article « Entre cri et langage : l'acte de parole », in *Psychanalyse et langage*, pp. 70-102, démontre cette incompatibilité de la subjectivité et de la communication, lesquelles opèrent selon un rapport inversement proportionnel.

Ce choix d'une langue archaïque maternelle, d'une infralangue jubilatoire et narcissique se doit d'être rattaché à la dichotomie langue paternelle du savoir/langue maternelle orale[1]. Sojcher privilégie l'objet maternel au détriment de l'apport du père, ce qui a pour conséquence le recours à une langue archaïque pré-œdipienne, d'avant le langage paternel. Dans une perspective toute nietzschéenne, il abandonne l'abstraction pour la destruction de l'idéalité. Le retour vers une simplicité langagière est tout à la fois une réaction philosophique et instinctive contre l'esprit de sérieux de l'idéalisme et ses catégories duelles (Bien/mal, Beau/laid) insupportablement réductrices.

Sojcher est bien un Narcisse, au sens où l'entend Julia Kristeva, c'est-à-dire qu'il survit comme « une hypostase de la jouissance au travers de la vérité, une glorification de l'incantation au-delà du savoir »[2]. La litanie narcissique est le chant victorieux de l'éphémère sur tout savoir établi et digne de sérieux :

> « Je. Je ne suis capable que de ça : des mots, des petits morceaux de légendes. Je. Au fond, pas de personnage, pas d'histoire, pas de roman, pas de psychologique, pas de mythique, pas de métaphysique. Pas un monde, pas le monde, mais la chambre, la petite musique de chambre, la doublure du double de la matrice de toujours. Que ça, que moi et mwamwa. »[3]

Le narcissisme sojchérien s'inscrit donc dans une problématique bien plus vaste que celle d'un amour excessif de soi ; il met en cause la langue et le père et nous invite à nous interroger sur la position, explicite ou implicite, que ceux-ci occupent dans la litanie du « moi automate »[4].

Le narcissisme, aux dires de l'ensemble des spécialistes[5], disparaît à condition que la mère introduise un tiers dans sa relation avec l'enfant. Il convient que celui-ci soit aimé en présence d'un témoin et qu'il partage avec le tiers présent l'amour maternel. Le problème qui se pose à Sojcher est la mort de l'élément modérateur paternel ; la disparition du père maintient le

[1] Opérée notamment par J. Kristeva, *Histoires d'amour*, p. 159.

[2] J. Kristeva, ibidem, p. 168.

[3] J. Sojcher, *Petite musique de chambre*, p. 53.

[4] L'expression est de Sojcher lui-même.

[5] Aldo Naouri, Bela Grundberger, S. Freud, L. Andreas-Salomé, J. Kristeva, Louis Corman et Nicolas Duruz s'accordent sur ce point.

sujet dans un rapport de dépendance absolue à la mère, le privant de tout modèle identificatoire. Le moi narcissique originel, privé du père-miroir[1] ne peut se structurer en objet et développer son moi œdipien. Si, comme l'affirme Julia Kristeva, le narcissisme est lié à la « modalité archaïque de la fonction paternelle (...) qu'on peut appeler celle du Père Imaginaire »[2], alors la question du narcissisme sojchérien reste définitivement liée à la question du père.

Sojcher doit faire en sorte que l'identité mutilée du moi œdipien occupe tout l'espace, le désert du père. D'où la litanie, la clameur prolongée, l'infinie répétition du je pour rompre le silence de l'absence de moi. Kristeva appelle ce no man's land, où vide et narcissisme se conjugent, le « degré zéro de l'imaginaire »[3] et « ce qui maintient ce vide à la fois de non-sens et de création est l'identification, synonyme de perte du sujet »[4] nous dit-elle encore.

La poésie narcissique naît en effet, chez l'auteur du *Rêve de ne pas parler*, de cet espace douloureux du manque paternel et de l'insuffisance maternelle :

> « Et père ? Père calciné. Et mère ? Mère putréfactrice. Et moi ? »[5]

Sojcher cherche l'identification à cause de la perte du sujet. Le manque d'identité est chronologiquement antérieur au procédé d'identification narcissique ; celui-ci n'existe que comme réponse à la perte. C'est parce que le père est mort que Sojcher se cherche une identité laissée vacante par le décès prématuré de celui qui devait présider à l'avènement du moi œdipien. C'est là que se forme le cercle vicieux propre à l'ensemble de l'œuvre sojchérienne, car, s'il n'y a pas d'identité, il ne peut y avoir non plus d'identification, même symbolique, dans la mesure où cette dernière ne se conçoit qu'en fonction d'un moi préalablement constitué. Le non-*je* s'identifie au *je* et le passage au *il* narratif n'est que cette identification fictive du *je* avec lui-même, que ce jeu où le sujet feint d'être un objet autonome dont on peut parler[6].

Le sujet doit rompre avec la mère pour accueillir celui que Kristeva nomme le Père Imaginaire ; il doit substituer au borborygme fragmenté le discours

[1] Nous faisons allusion ici au stade lacanien du miroir par lequel le sujet acquiert une identité œdipienne basée sur la reconnaissance objective de soi.

[2] J. Kristeva, op. cit., p. 33.

[3] J. Kristeva, op. cit., p. 35.

[4] J. Kristeva, op. cit., p. 35.

[5] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 91.

[6] Nous approfondissons cette question dans le chapitre consacré au jeu.

linéaire, opter pour l'instance paternelle du savoir au détriment de la langue maternelle et archaïque. Mais, nous le montrerons dans notre chapitre consacré au judaïsme, l'héritage paternel est insuffisant. Toute l'œuvre de Sojcher est alors une conjuration de cette béance occasionnée par le rejet de la mère et le deuil du père.

L'écriture narcissique est la seule réponse possible au vide de cette double absence. L'option littéraire de la litanie du je-je-je s'explique par l'impossibilité, pour le poète, de se constituer une identité dans l'espace blanc duquel n'adviendra jamais le moi œdipien, la reconnaissance du *je* par le père.

De ce double narcissisme, maternel et paternel, naît le fétichisme car « la dénégation œdipienne du père se lie ici à la plainte contre un enveloppement maternel adhésif et conduit le sujet à la douleur psychique que domine l'incapacité d'aimer »[1].

L'androgyne, côté féminin

> « UNITE unité perdue. »[2]

Le rêve de totalité est à la base du discours amoureux dans le texte sojchérien, mais, étrangement, il se dit sur le mode de la fragmentation et de la multiplicité. Le désir d'unité s'énonce par la pluralité des figures féminines, l'androgyne mène au narcissisme et au fétichisme :

> « Pas d'amour puisque pas de je. Que des morceaux d'élans, que du défaut de durée. »[3]

> « N., M.-C., V., B., E., M.-L., R., J., P. »[4]

Qu'advient-il de l'amour dans un récit à ce point hanté par les figures paternelle et maternelle ? Quel est le sort de la passion dans cet entre-deux de mémoire et d'oubli ? Quel rôle échoit à la femme dans le théâtre narcissique de Sojcher ?

[1] J. Kristeva, op. cit., p. 49.

[2] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 24.

[3] J. Sojcher, ibidem, p. 19.

[4] J. Sojcher, *Un roman*, p. 73.

Une lecture attentive des textes de Sojcher nous a montré de manière évidente que l'amour ne peut être que narcissique, puisque la naissance marque le début d'une quête à jamais orientée vers l'origine, vers ce lieu idéal d'un amour androgyne fasciné par sa propre globalité. La rencontre féminine s'effectue sous l'égide de cette forme particulière d'amour ; le sujet narcissique ne cesse de fétichiser la femme, car il refuse de voir en elle un tout, une entité globale et auto-suffisante. Seule la symbiose avec la mère peut prétendre à cette prérogative ; hors la dyade mère-fils, il n'est pas de fusion possible. La femme se voit dès lors réduite à quelques-uns de ses aspects les plus extérieurs (un ventre, des seins, une boucle de cheveux, un geste de la main ou des dents très blanches) et le poète peut continuer à rêver de l'idéal amoureux que constitue l'androgyne.

Narcissisme et fétichisme sont intimement liés ; l'amour de soi grâce à la mère rend incompatible toute autre espèce d'amour d'où serait exclue la figure maternelle.

L'alternative qui se posait déjà pour l'écriture en termes de mémoire et d'oubli est aussi valable pour le rapport à la femme. Oublier la mère signifierait être capable d'accéder à une continuité amoureuse dont la femme considérée comme un tout serait le signe, tandis que privilégier la mémoire de l'androgyne originel revient à morceler l'autre féminin, un peu comme une vengeance à l'égard de la séparation castratrice. Sojcher aime les femmes, donc il choisit d'emblée l'oubli, mais, dans la mesure où son amour est perverti par la fragmentation fétichiste qu'il opère à leur égard, il opte pour la mémoire. Priver l'autre féminin de la caractéristique première de l'être humain, à savoir son identité, signifie lui refuser le statut dont on a soi-même été départi par la mise au monde.

Sojcher, privé de son moi, semble perpétuer la distance devenue infranchissable entre l'homme et la femme par un fétichisme dont on ne sait s'il est une destruction inconsciente ou une vengeance lucide.

L'énigme est quasi insoluble, en raison de l'intention ludique qui préside au texte sojchérien. Avec une malice presque démoniaque, Sojcher ne cesse de s'offrir à nous sous les éclairages les plus divers ; tantôt transparent et faible, tantôt fuyant et ricanant, toujours multiple, il éprouve le bonheur jubilatoire de brouiller les pistes qu'il a lui-même tracées pour nous laisser la possibilité de le rejoindre. Cependant, malgré ces détours malicieux, il nous semble désormais clair que le morcellement féminin, qu'il soit envisagé sur le mode tragique (comme conséquence de la perte de sujet) ou libertin (comme émanation de la grande santé nietzschéenne ou de la légèreté

donjuanesque), est l'expression de l'effroi causé par une naissance d'autant plus effroyable qu'elle est irréparable.

Sojcher est, pour reprendre la métaphore de Julia Kristeva, à la fois *Penia* et *Poros*, fils du manque et de l'excédent. L'absence d'identité et l'excès d'amour aboutissent à une œuvre composite, où l'idéal androgyne se décline au féminin pluriel.

Fétichisme et multiplicité

Il est impossible d'étudier le fétichisme sans aborder la multiplicité féminine; le fétichisme passe par la répétition de la conquête amoureuse, la «confusion des visages»[1] et par un érotisme toujours renouvelé. Le pluriel explique la fragmentation des corps.

Chez Sojcher, «le féminin efface la mère juive qui mythifiait l'origine»[2]. Le «sein dévorant» s'est substitué au «sein idéal»[3]. La figure maternelle aurait alors doublé d'importance, pour compenser la perte paternelle, jusqu'à prendre des proportions étouffantes. Mélanie Klein justifie pleinement le parcours de notre auteur, lorsqu'elle affirme que l'envie de retrouver le «bon objet» est à l'origine de l'idéalisation : en effet, dès lors que la mère se mue en un «sein dévorant» susceptible de contrecarrer le développement de son moi (paternel), le sujet s'en éloigne comme d'un danger.

Cependant, le besoin d'amour n'en reste pas moins vivace et l'individu idéalise l'objet qu'il vient de rejeter[4] ; cette mère idéalisée qui s'est substituée au bon objet serait à l'origine de la répétition qui caractérise l'univers amoureux de notre auteur. L'excès d'idéalisation fait de la mère un objet à ce point merveilleux qu'il ne peut être égalé. En bref, le «ventre baudruche de l'Amour Unique»[5], la mère symbolisée par l'idéal androgyne font que «(...) l'objet d'amour doit toujours être remplacé par un autre, aucun ne parvenant à combler pleinement l'espoir placé en lui»[6]. Mais, poursuit

[1] L'expression est de Sojcher lui-même et constitue le titre d'un ouvrage en préparation.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 94.

[3] La théorie kleinienne, développée dans *Envie et gratitude*, démontre que le développement adulte s'effectue de façon satisfaisante si le sujet a pleinement réussi l'introjection de l'objet maternel, du «bon sein» dans le moi. La relation de «mauvais sein» aboutit quant à elle à la nostalgie angoissée de la dyade.

[4] «Certains individus, incapables de posséder un bon objet, doivent faire face à cette incapacité — qui dérive de l'envie excessive en idéalisant l'objet», M. Klein, op. cit., p. 35.

[5] J. Sojcher, *Un roman*, p. 60.

[6] M. Klein, op. cit., p. 36.

Mélanie Klein, de cette idéalisation excessive naît une culpabilité à l'endroit de l'objet d'amour primitif ; le sujet, honteux de cette sublimation maternelle, devient le persécuteur de l'objet qu'il a lui-même porté aux nues.

Et c'est alors, chez Sojcher, l'alternance de l'oubli (il serait fastidieux de répertorier tous les passages où il se plaint d'une tendresse maternelle envahissante) et de la mémoire (la mère, même rejetée, est omniprésente dans le texte).

Le sujet déplace l'ambiguïté de son rapport à la mère par un transfert objectal opéré à l'encontre des femmes. Nous verrons plus loin que le morcellement est le contre-pied de la totalité primitive et maternelle.

L'impossibilité d'accéder à l'origine passe par un rejet brutal de toute effusion maternelle ; la répétition affective de l'étreinte se voit dès lors projetée sur la figure féminine en général. Le rapport à la mère est ainsi différé dans la rencontre toujours multiple de la femme, comme si chaque rapprochement amoureux ramenait le sujet à sa propre origine.

Seul l'érotisme permet le rêve éphémère de la fusion ; la diversité entretient l'illusion de l'unité, que la relation intersubjective ne peut conforter. L'acte charnel accomplit l'androgyne et sa répétition prend l'aspect symbolique d'une tentative toujours réitérée de conserver le désir intact.

L'orgasme amène la séparation des corps et par là même l'effondrement de l'Un ; la multiplicité est donc surtout, chez Sojcher, l'espoir d'une latence infinie du désir grâce à laquelle l'androgyne serait réalisé dans la plénitude du désir jamais assouvi.

La grâce de l'éternel recommencement sert à retarder l'instant où le charme sera rompu par l'intrusion du langage, qui isole les êtres plus qu'il ne les rapproche. Car l'obstacle est le langage :

> « Elle parlait à la limite de son entendement. Il plissait le front pour essayer de la suivre (...) Ses yeux brillaient comme devant l'impossible qu'elle offrait. La frontière était terrible. »[1]

Le langage, opposé au silence maternel idéal, engendre l'impossibilité du dialogue intersubjectif. L'éblouissement de la rencontre s'évanouit dès lors que les mots ont repris leur utilitarisme routinier, aussitôt après que les amants ont dépassé le stade de l'étreinte silencieuse ou simplement musicale :

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 43.

« La vie avec moi devenait difficile
je chantais tout bas
des choses impossibles et nostalgiques
il fallait changer de cap
ou continuer ensemble
je j'étais dans l'expectative
et elle ne savait pas quoi me dire »[1]

Le besoin de silence et de changement se fait sentir en même temps que la possibilité des rapports subjectifs ne survit pas à l'amour au quotidien. Si la rencontre amoureuse s'effectue souvent sur le mode du discours passionnel et répétitif[2], il en va tout autrement pour l'économie du langage dans l'espace qui succède à l'aveuglement initial. L'autre féminin conserve alors la « mémoire de la jouissance imprévisible »[3] des débuts, tandis que le poète se réduit à « l'oreille de la passivité passée présente et future »[4].

Un lit commun[5] unit alors ironiquement la femme de mémoire et l'homme d'oubli. L'idée de couple est, chez Sojcher, vouée à l'échec dans la mesure où la femme entretient le souvenir de ce qui fut, tandis que lui sombre très vite dans l'oubli, afin de pouvoir reproduire éternellement l'illusion de la rencontre intersubjective.

Nous le voyons : l'acte poétique ne peut se satisfaire du prolongement dégradé d'un moment lumineux mais unique et dont la valeur réside justement dans sa brièveté. La remémoration est stérile ; elle annihile le recommencement incessant nécessaire à la création toujours nouvelle. La force d'oubli exige la table rase ; le retour au célibat s'avère indispensable pour la poursuite libre et légère de la démarche poétique.

Mais cette incompréhension fondamentale des sexes, rendue inévitable par l'oubli poétique, n'en attriste pas moins le poète voué au fétichisme et à la fugacité d'un bonheur sans cesse réitéré :

[1] J. Sojcher, ibidem, p. 47.

[2] Barthes montre bien l'inanité de la parole d'amour dans ses *Fragments d'un discours amoureux :* seule compte la musique des mots et non leur contenu. Il en va par ailleurs de même avec la parole donjuanesque, à l'analyse affreusement banale et répétitive, mais qui séduit par sa simple profération.

[3] J. Sojcher, op. cit., p. 47.

[4] J. Sojcher, op. cit., p. 47.

[5] « rien ne s'est passé d'un lit à l'autre », in J. Sojcher, *Un roman,* p. 34.

«Je marche dans la tristesse
de ne pas te toucher»[1]

Le langage, qui a d'abord uni les amants, devient le signe de leur incommunicabilité. Le silence est impossible et la parole ne fait que souligner le bonheur perdu :

«(...) la parole ne vient
qu'à côté de l'impossible»[2]

Bien plus terrible est l'indifférence qui se substitue soudain à la tristesse de ne pouvoir atteindre l'autre, au-delà des mots, de la mémoire et de l'oubli. La simple sensation de survivre, sans désir ni rancœur, représente la plus monstrueuse des impressions :

«(...) au fond je n'existe pas
ni l'autre ni le monde
mais une sorte d'être là
qui parfois fait mal
et le plus souvent indiffère»[3]

Reste le fétichisme anonyme, préférable à cette solitude à deux ; le récit devient alors le «non-lieu de la rencontre»[4] où le «Je, la relation du moi et de l'anonyme»[5] échappe à la mémoire dans le pluriel des rencontres.

Entre mémoire et oubli

Une réflexion de Jacques de Bourbon Busset nous amène à définir la relation de Sojcher à l'autre féminin comme un choix entre «l'obsession et la dispersion»[6].

La nécessité de ce choix pascalien entre intériorité et mondanité peut aussi s'exprimer en termes de mémoire et d'oubli ; opter pour la mère signifie conserver presque pathologiquement le souvenir obsessionnel du silence

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 49.
[2] J. Sojcher, ibidem, p. 49.
[3] J. Sojcher, ibidem, p. 50.
[4] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 9.
[5] J. Sojcher, ibidem, p. 11.
[6] J. de Bourbon Busset, «Le silence et la joie», in *Corps écrit, Le silence*, p. 15.

originel, tandis que privilégier l'oubli traduit une volonté d'échapper à une telle réminiscence. La femme jouera un rôle forcément ambivalent selon que Sojcher vit sur l'un ou l'autre versant de la mémoire ou de l'oubli.

Du côté de la mémoire est la hantise du silence maternel, l'amour androgyne ; entre la mère et l'enfant, il n'existe pas de relation intersubjective, il n'y a qu'une unité indissociable. L'intrusion d'un tiers féminin introduirait ce que Martin Buber appelle la relation Je-Tu[1], la rencontre et la symbiose mère-fils en serait altérée.

Il semble donc y avoir une impossibilité a priori de l'autre féminin dans l'espace de la mémoire, mais nous retrouvons toutefois chez Sojcher une nostalgie sporadique de la dyade, qui serait devenue triade amoureuse. Sojcher rêve alors d'une amplification de la figure maternelle par la naissance de ramifications diverses susceptibles de le combler en l'entourant de leur multiplicité :

> « Elle pourrait nous prendre tous deux
> dans une trinité nouvelle
> qui pourrait se multiplier
> jusqu'à l'infini de personne »[2]

Nous entrevoyons l'idée d'un poète-enfant, qui ne se séparerait de sa mère que pour se fondre dans la tendresse de bras qui lui rappelleraient sans cesse l'amour maternel plus qu'ils ne le lui feraient oublier. Nous le voyons, la femme est forcément secondaire, aléatoire et fantasmée dans l'espace de la mémoire qui, concrètement, semble impuissant à accueillir une relation amoureuse viable.

Qu'en est-il alors du côté de l'oubli ? L'autre féminin a-t-il plus de chance d'établir une relation intersubjective avec le poète s'il est désireux de rompre le silence maternel ? Oui, s'il est multiple. En effet, le choix de la mémoire maternelle comportait, nous l'avons vu, une exigence d'unité absolue qui éliminait d'emblée quelque femme que ce soit. Il en va autrement si le fils privilégie l'oubli au détriment du souvenir, car ce choix implique au contraire la nécessité de substituer à l'unité une multiplicité amoureuse susceptible de combler la béance de l'absence maternelle :

[1] M. Buber, *Je et Tu*, pp. 19-30.

[2] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 54.

> «Donc le père (l'inventer) la mère (l'enterrer)
> l'aimée (l'oublier) *elles* (les mains qui branlent ce récit)
> moi (l'absent majeur jamais ici)»[1]

Nous soulignons le pluriel du pronom personnel féminin ; ce sont bien les amours plurielles qui succèdent au deuil symbolique de la mère.

Cependant, l'espoir subsiste que de cette diversité se distingue un jour une figure féminine avec laquelle le poète pourra entrer dans une nouvelle communication silencieuse et assouvir son «rêve de ne pas parler». Dans l'expectative de cette union, pure reproduction de la dyade, Sojcher se heurte à un gouffre désertique qu'il peuple tant bien que mal de ses rencontres féminines, réelles ou fantasmées. La volonté d'absolu se traduit paradoxalement par un travail fétichiste, comme si, tout au fond de lui, notre poète savait que cette fusion totale est d'avance vouée à l'échec : «Tu seras toujours seul, avec ta demande de douceur perdue» lui répond cruellement la Sibylle, au terme de sa «Supplique d'un amour angélique»[2].

Dans une telle optique, il est inévitable que la femme occupe une place périlleuse, en porte-à-faux. Pour réussir la difficile entreprise de plaire au poète, elle devrait non seulement le séduire par son charme muet, mais encore garder le silence afin que son discours parasite ne vienne saccager son rêve silencieux.

Ne nous y trompons pas, il ne s'agit en aucune façon d'une manifestation de misogynie ; simplement, le rêve poétique de silence est à ce point originé par un souci d'esthétique musicale qu'il redoute la dysharmonie d'une parole intempestive. Une fois encore, Sojcher glisse du rêve à la réalité et exige concrètement un absolu que seul l'imaginaire peut maintenir vivant.

D'un point de vue strictement réel, son aspiration à la communion tacite échoue invariablement à cause de cette subjectivité féminine autonome et insaisissable qui brise continuellement son idéal de symbiose muette. Le recours au fétichisme s'impose alors dans l'évidence éclatante de son caractère irréel : morceler l'autre qui fait peur revient à en conserver les bribes lumineuses strictement corporelles et à en opacifier les fragments subjectifs.

La maîtrise objectale de l'autre féminin déjoue la frayeur :

[1] J. Sojcher, *Un roman,* p. 73.

[2] J. Sojcher, «Supplique d'amour angélique», in *Litanie et cirqueconférences.* Ce texte est l'un des rares où Sojcher imagine l'amour unique et invoque, de manière explicite, la présence d'une femme-ange qui lui tiendrait lieu de tout.

> « Et moi aussi je multipliais sexe, aisselle, seins, fesses, os iliaque, fourrure, désarticulais pliure, dentelle, précision du trait, artifice de la maîtrise et du monstrueux »[1]

La fragmentation de la figure féminine annihile le risque de sacrilège à l'égard de la mère : des morceaux de femmes ne peuvent en aucun cas rivaliser avec l'unité maternelle.

L'oubli est donc tout relatif, puisque Sojcher préserve malgré tout le caractère unique et irremplaçable du lieu maternel désormais vacant, mais où aucune femme n'a le droit de prendre place. Pas de substitution possible, donc pas d'oubli réel. Dès lors, cet univers de demi-oubli sera celui de la parole à tout prix : il s'agit de dire ce qui, normalement, doit être tu. Il s'y emploie et la logorrhée du discours fétichiste sur les femmes camoufle son impuissance à les aimer.

Du côté de la mémoire comme du côté de l'oubli, le silence amoureux est inaccessible. Que le spectre de la mère soit trop présent ou qu'il soit effacé, aucune femme ne peut apporter à Sojcher la substance poétique et musicale nécessaire à son rêve silencieux. Le souvenir de la dyade muette est à ce point vivace qu'il ne trouve aucun objet susceptible de la reproduire. L'écrivain semble condamné à la solitude du philosophe célibataire aussi longtemps que ses désirs poétiques le couperont du monde mouvant des relations intersubjectives.

Entre réel et fiction

Le fétichisme n'est pas qu'un entre-deux de mémoire et d'oubli, il constitue aussi, dans un contexte plus large, le lieu médian de la confusion du réel et de l'imaginaire. Le fétichisme témoigne de la position problématique de l'écrivain face à ces deux univers également insatisfaisants. Bataille exprime parfaitement à quel point la dissociation opérée à l'encontre de l'univers — et dont résultent les mondes respectifs de la fiction et du réel — est source de déséquilibre :

> « Le plus souvent la destinée humaine ne peut être vécue que dans la fiction. Or l'homme de la fiction souffre de ne pas accomplir lui-même la destinée qu'il décrit ; il souffre de n'échapper à la fiction que dans sa carrière. Il

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 60.

tente alors de faire entrer les fantômes qui le hantent dans le monde réel. Mais dès qu'ils appartiennent au monde que l'action rend vrai, dès que l'auteur les lie à quelque vérité particulière, ils perdent le privilège qu'ils avaient d'accomplir l'existence humaine jusqu'au bout : ils ne sont plus que les reflets ennuyeux d'un monde fragmentaire. »[1]

Cette analyse s'applique très bien à Sojcher qui, impuissant face à la réalité, projette ses espoirs déçus dans une fiction qui a, sinon le mérite de l'assouvissement, du moins celui de l'évasion.

Mais le poète connaît rapidement le désenchantement de sa tentative et les fantasmes projetés prennent très vite une consistance qui dépasse la fiction devenue insuffisante. La nécessité de les transposer à nouveau dans le domaine du vécu s'impose au poète. Le désespoir est alors double, car sur l'échec de ne pouvoir se satisfaire du réel se greffe celui, plus cuisant encore, de n'être pas capable non plus de se contenter de sa projection imaginaire. Et c'est ici qu'entre en jeu le fétichisme : Sojcher rêve de vivre une relation amoureuse absolue, mais son angoisse et sa timidité, eu égard au sentiment de n'être pas même un sujet, le poussent à fantasmer un univers féminin où il n'aurait que l'embarras du choix et des plaisirs. Cette fiction constituée, le besoin se fait sentir d'en concrétiser l'existence dans le seul but de vivre enfin ce qui fut jusqu'alors rêvé.

Hélas, la transposition ne se fait pas aussi facilement que lors du passage du réel à l'abstrait et le poète connaît à nouveau l'amère déception de ne pouvoir aimer sereinement la multitude vivante et concrète des femmes. L'identité illusoirement acquise dans le monde fictionnel éclate une fois confrontée à la pluralité des sujets féminins.

Ce schéma en quelque sorte dialectique du fétichisme, qui passe par le dépassement du concret et de l'abstrait pour aboutir à une synthèse hybride de vécu et de rêve, est le signe de la perpétuelle oscillation de Sojcher entre les deux univers possibles.

Fétichisme et légitimité

La pensée philosophique et poétique de Sojcher se caractérise par la dépossession, c'est une « pensée qui renonce à posséder l'objet de sa connais-

[1] G. Bataille, « L'apprenti sorcier », in *Œuvres complètes*, tome I, p. 527.

sance»[1] et s'affirme comme pure gratuité dionysiaque. Le fétichisme, qui gomme le visage de l'autre féminin, s'inscrit dans ce parti pris de la distance du sujet par rapport à l'objet de sa quête. Mais, si nous en croyons Mathieu Bénézet, l'utilisation du visage dans la littérature légitime l'œuvre parce qu'il est le reflet transparent de ce qu'elle exprime ; le visage est le signe d'une adéquation de l'œuvre au monde. Dès lors, toujours selon Bénézet, l'absence de visage dans le texte de Jabès, serait le symbole d'une illégitimité littéraire[2] stigmatisée par ce manque systématique. Cette constatation nous pousse à nous interroger sur le sens de la confusion des visages dans le fétichisme propre à Sojcher.

N'y aurait-il pas, dans ce parti pris de l'anonymat, une certaine culpabilité sous-jacente à l'égard d'une légitimité à laquelle notre auteur n'aurait pas droit ?

Contrer une telle mauvaise conscience par l'abolition de l'expressivité des visages semble en effet constituer un des moyens de défense face à la question insoutenable : ai-je ou non le droit de me laisser aller à l'écriture, quand bien même je n'ai rien à dire ? Nous pensons que si Sojcher gomme ainsi le visage de l'autre[3], effaçant de cette manière le danger de son individualité, c'est sans doute parce qu'il est conscient du caractère illicite de son exercice littéraire purement narcissique.

Nous avons relevé quelques extraits qui témoignent de cette incertitude de la légitimité de l'œuvre :

> «Ceci n'est pas un roman *ne me gronde pas* (...)»
>
> «(...) *qui a le droit de parler* aède sans voix de mon père mort ?»
>
> «(...) pas de mémoire de visages pas de mémoire de noms pas de souci du prochain une sorte de *boule égoïste écrivant* (...)»[4]
>
> «*J'attends qu'il crie, qu'il m'interpelle, qu'il me rudoie, qu'il me frappe de sa voix*, victime rêvée, perdue dans son essai d'écrire une ligne»

[1] J. Sojcher, *La démarche poétique*, 2ème édition, p. 194.

[2] M. Bénézet, *Le roman de la langue*, p. 119.

[3] Le fétichisme de Sojcher ne retient que les éléments corporels des femmes, jamais l'expression de leur visage, même s'il prétend parfois : « Image : D'abord le corps, puis la voix, puis le visage, puis l'image (c'est l'ordre de la disparition)», in *Le rêve de ne pas parler*, p. 26.

[4] J. Sojcher, *Un roman*, pp. 10, 19, 88. C'est nous qui soulignons.

> « *De quel droit parler* de la mort des morts que je ne vois, que je n'aime pas, qui reviennent malgré moi ... dans ma langue (...)[1] »

En pratiquant la défiguration systématique de l'autre féminin, Sojcher se libère de la responsabilité de crédibilité qui échoit à l'écrivain mettant en scène des personnages ; il peut dès lors revendiquer une gratuité de l'écriture fondée sur un pur plaisir du texte. L'autre évacué dans l'anonymat des visages ne peut porter sur lui un regard qui juge ; le sujet n'a dès lors plus de compte à régler avec la légitimité. Le fétichisme, qui passe par l'effacement des visages, est donc aussi une manière d'imposer l'œuvre comme stricte jouissance narcissique.

Par-delà le fétichisme

Le fétichisme de Sojcher ne serait-il donc que cette maîtrise objectale de l'autre ? Ne pourrait-il pas être perçu au contraire comme une hypostase de la femme ? Comme un regard esthétique ?

Est-il inconcevable de le considérer comme une décomposition poétique, suite à laquelle le sujet pourrait procéder à une retotalisation du monde selon ses propres critères ? Ne serait-il pas le matériau symbolique d'une alchimie érotique ?

Pour Barthes par exemple, le fétichisme est un « goût de la division », qui est senti comme progressiste dans la mesure où il correspond à un désir d'entretenir des relations privilégiées qui, tout en étant uniques dans leurs différences, n'en sont pas moins plurielles :

« Ce qui était cherché, c'était un pluriel sans égalité, sans in-différence. »[2]

Voyons comment Sojcher envisage la multiplicité des corps :

> « Femme de l'espace, femme tropicale, femme du chanteur des *Tueurs de la lune de miel*, jeune femme à bicyclette, femme *modèle*, femme avec les animaux, femme d'un soir sans lendemain, femme à cause d'un mot, à cause de son prénom, à cause du nom de sa rue, femme parce que l'accent, les yeux, femme sans queue ni tête,

[1] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, pp. 120, 39. C'est nous qui soulignons.

[2] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 70.

femmes jumelles, femme d'un autre âge, femme comme dans la peinture. »[1]

La position fétichiste s'inscrit dans un rapport d'exception que ne contredit pas la multiciplité. Les femmes participent, chacune à leur façon, à un programme esthétique susceptible de faire advenir notre auteur à l'identité poétique.

Sojcher est en cela proche de Don Juan qui, selon Julia Kristeva[2], ne comptabilise pas les femmes comme autant de sujets autonomes à additionner, mais comme des repères de sa propre construction. Il est lui aussi un sujet privé d'intériorité, qui forge son identité par la multitude des femmes qui sont autant d'échos musicaux à son désir esthétique.

L'érotisme musical de son œuvre se dégage de l'absence de sujet ; le chant sensuel se déploie sur le lieu même du manque. « Je n'existe que si tu me nommes » est le leitmotiv de la quête amoureuse du non-je désireux d'échapper au narcissisme morbide par le chant féminin infiniment modelable.

Sojcher se met alors à chanter-babiller, afin que l'autre l'entende et lui prête sa voix dans un merveilleux dialogue musical proche de celui qu'il entretenait avec sa mère. Cet appel prend, dans un premier temps, la forme d'un chant. Ensuite, devant l'absence d'écho, le poète pervertit son chant primitif en une mélopée séductrice.

La musique, qui puisait son origine dans l'amour universel — comme réponse générale à la faille ontologique — se détourne de son objet premier pour ne plus en célébrer que les accents strictement érotiques. Il y a là un passage du général au particulier, de l'universel au fétichisme, de l'amour à l'érotisme. L'objet, au départ global, se morcelle en une infinité de fragments corporels. La passion pour l'univers, généreuse et vaste, se fait goût fétichiste pour des sous-ensembles qui se restreignent à mesure que l'appel incantatoire reste sans écho. La dernière étape, à laquelle échappe fort heureusement Sojcher grâce à l'énergie poétique, consisterait en une accumulation numérique et mécanique de conquêtes strictement charnelles. Son fétichisme n'atteint cependant pas la médiocrité de ce stade ultime où végète l'homme impuissant à donner autant qu'à recevoir ; il relève en fait d'un désir incoercible d'aimer.

Don Juan aime pouvoir tandis que Sojcher désire aimer. Cette dissymétrie

[1] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 59.

[2] J. Kristeva, « Don Juan ou pouvoir aimer », in *Histoires d'amour*, pp. 243-263.

entre les deux séducteurs vient peut-être du fait que le *burlador* a oublié le père en s'opposant farouchement à sa volonté. Le sacrilège opéré à l'égard de la figure paternelle (le fils n'hésite pas à souhaiter que la mort l'en délivre) dispense Don Juan de toute fidélité. Il en va bien autrement pour notre auteur qui ne parvient pas à accomplir l'oubli du père. Cette persistance de la mémoire s'accompagne d'un besoin d'amour éternellement inassouvi qui ne permet pas la réalisation totale de l'insouciance érotique. Désirer aimer connote un effort à accomplir pour donner un sens à la prouesse amoureuse. Aimer pouvoir signifie au contraire que seule la prouesse fait sens, par sa réalisation même.

Sojcher désire faire marche arrière, rompre le cercle infernal du fétichisme pour accéder à l'unité amoureuse. Don Juan, lui, tend à restreindre de plus en plus le cercle de l'érotisme, jusqu'à se fondre en un point orgasmique ultime que constitue la mort.

Le chant de Sojcher est un *crescendo* qui cherche à s'élever dans le but d'englober toute la musicalité du monde. Il est une propension à l'oubli par la disparition du je, qui deviendrait pure musique du cosmos, proche du silence sidéral des origines. Par contre, celui de Don Juan est un *diminuendo* qui vise à la réduction du sujet en un gigantesque organe phallique, qui serait la note finale et asexuée — par excès de sexe — d'une symphonie exclusivement érotique. Le mouvement qui les porte est cependant identique ; il s'agit d'une volonté commune et farouche de dépasser la lourdeur moralisatrice par la légèreté musicale.

Chapitre II

La figure paternelle

> « Etre juif c'est, dans le livre et dans la langue, être dans une position bâtarde, aspirer au livre et donc à être de ceux qui conspirent, qui aspirent à rentrer dans la famille gouvernante. »[1]
>
> Mathieu Bénézet

> « « Juif » n'est jamais une réponse pertinente à la question : « Qui suis-je ? » »[2]
>
> Alain Finkielkraut

Sojcher et Kalisky : culpabilité et diaspora

Après avoir étudié le rôle de la figure paternelle dans l'imaginaire de Sojcher, il nous reste maintenant à définir le rapport qu'entretient notre auteur avec le judaïsme, cet autre père de mémoire et d'oubli.

Le point de départ de cette réflexion provient d'une lecture parallèle d'*Aïda vaincue*, de René Kalisky[3] ; l'œuvre du dramaturge et historien belge possède l'avantage d'exprimer de manière circonscrite ce qui est implicite chez Sojcher, à savoir la culpabilité face au judaïsme paternel.

Aïda revient au Canada, où elle a voulu oublier la touffeur intenable du souvenir et la mauvaise conscience de survivre après la mort du père. Mais

[1] M. Bénézet, *Le roman de la langue*, p. 117.

[2] A. Finkielkraut, *Le juif imaginaire*, p. 45.

[3] On connaît l'amitié qui unissait les deux hommes. Jacques Sojcher n'a-t-il pas dédié sa *Petite musique de chambre* à la mémoire de René Kalisky ?

elle revient, irrésistiblement attirée par un passé morbide dont elle n'a jamais pu, au fond, s'acquitter. Les retrouvailles sont douloureuses : Aïda, d'apparence saine et américaine exorcise son angoisse en attaquant les siens : comme ils se sont laissés aller, comme leur corps sont avachis et leur vie médiocre. Aïda l'avoue : elle parle à tort et à travers pour conjurer, sous le flux de la parole, son propre échec, d'autant plus lamentable qu'il s'est nourri, durant les années d'exil, d'une illusoire réussite. Confrontée aux siens, elle ne peut cependant jouer davantage la comédie de l'oubli et force lui est de reconnaître que toute vie succédant à la mort du père est une existence stagnante et insensée. Pour preuve : l'insistance qu'elle met à farder et travestir toute sa famille, comme si elle voulait ressusciter artificiellement des corps déjà morts. L'entrée de son frère Bob est comme l'irruption d'un spectre : habillé et coiffé à la manière de son père, il a opté pour le mimétisme. Bob n'est plus le fils, mais est devenu le père. L'identification est totale puisqu'il a atteint l'âge auquel son père est mort :

> « J'ai atteint l'âge qu'il avait lorsqu'il est mort. Il est mort à mon âge. Je me suis senti disparaître exactement comme il a disparu. Je me suis senti à Auschwitz. J'y étais. Je me sentais mourir. A Auschwitz. C'était vrai, ce n'était pas un vague cauchemar. »[1]

Aïda l'accuse d'être une pâle doublure et l'on sent dans ses attaques à quel point cette attitude mimétique est ressentie comme une imposture : Bob essaye d'échapper à la mauvaise conscience collective en s'appropriant la mort de son père. Ainsi, de victime passive, il devient martyr.

Lui revient d'Auschwitz, elle de Montréal : la lutte est inévitable entre la mémoire et l'oubli. Mémoire factice et clownesque (Bob ne peut que grimer l'absent) et oubli sporadique (Aïda opère un retour aux sources) ne sont capables, ni l'un ni l'autre, d'évacuer le spectre paternel. Le conflit reste insoluble.

On le voit, la pièce de Kalisky charrie les mêmes thèmes que le texte de Sojcher nous distille fragment après fragment. La démarche est identique : il s'agit d'opérer une « descente tragique au cœur de la mémoire brisée »[2], afin de dénoncer les « fausses certitudes de l'identité »[3]. En effet, Aïda est

[1] R. Kalisky, *Aïda vaincue*, pp. 44-45.

[2] M. Quaghebeur, « L'ombre et la voix pique-niquent au bord de mer », postface à *Aïda vaincue*.

[3] M. Quaghebeur, op. cit.

comme Sojcher, son identité n'existe que par filiation :

> « Je suis la langue de mon père. Je suis la vessie de ma mère. Je suis la poitrine de mon frère. Je suis le sexe de ma sœur (...) Je suis incapable d'aimer ailleurs. »[1]

Sojcher lui aussi n'est que l'orphelin balbutiant du père disparu ; son incapacité à aimer est le fruit de cette définition de soi qui n'est que filiale. Le je n'est défini que par référence à la figure paternelle du judaïsme, c'est dire s'il est contingent et dérisoire.

Il convient de souligner la double portée significative de l'image paternelle car, au-delà du rapport au père, se pose le problème du judaïsme et de son statut.

Le père est à la fois porteur du nom et essentiel à la constitution du sujet, mais il est aussi, en ce qui concerne Sojcher, le symbole ancestral du Juif donneur de sens depuis l'ère chrétienne et jusqu'à la constitution d'Israël. Pour schématiser : l'enfant est le fils de son père, mais il est aussi l'héritier d'une tradition, le descendant d'un judaïsme socio-culturel. Comment dès lors s'imposer comme individu et comme membre d'une communauté en diaspora alors qu'on a perdu son père et la foi en même temps ?

Pour Sojcher comme pour Aïda, être juif signifie devoir s'inventer une histoire, faute d'appartenir à l'histoire collective. Seule demeure la solution de la doublure, de l'infinie répétition d'une voix désormais perdue.

Etre juif sans croire en Dieu revient à faire du mensonge le lieu même de cette histoire fictive. Quelques maigres éléments innervent le récit : le nom d'un père sans visage, des photographies jaunies, presques irréelles, d'un autre temps (« Cela a l'air d'un vieux film. »[2]), une langue mal maîtrisée ; des Ecritures à peine connues constituent la toile de fond d'une mémoire juive vidée de son contenu. C'est la table rase, l'amnésie à partir desquelles le sujet ne peut se définir qu'atrophié, incomplet, inachevé.

Le langage même ne signifie plus rien comme entité : héritier du français, de l'hébreu et du yiddish, l'individu est aux prises avec une tour de Babel dont il ne peut faire la synthèse. Reste alors le murmure, ce mélange inaudible de toutes les langues, ce chant de la mémoire à jamais perdue, cette singerie poétique de la prière ancestrale vidée de son sens. Sojcher est un juif sans père et sans Dieu ; doublement orphelin, il est condamné à la solitude

[1] R. Kalisky, *Aïda vaincue*, p. 57.

[2] J. Sojcher, « La mémoire vide », in *Les juifs entre la mémoire et l'oubli*, p. 21.

désespérante des figures de substitution. L'infinie répétition n'est sans doute que le simulacre d'un passé révolu et inconnu, le « théâtre du judaïsme » sur la scène duquel l'acteur joue mal son rôle parce qu'il n'est que le souffleur d'une pièce qui le dépasse.

Jamais à sa place, l'errant doit être partout à la fois pour survivre dans un mouvement sans début ni fin, sans racine et sans but mais qui maintient la mémoire de l'oubli, le souvenir du vide.

Exilé de lui-même, le sujet l'est aussi inévitablement des autres :

> « Le mot qui manque est *autrui*. Comment sortir du narcissisme pathétique et aimer l'autre sans en faire un objet, un objet manquant, une figure d'absence, une image répétée de la perte d'enfance ? »[1].

L'intersubjectivité est rendue impossible par l'absence de racines ; le fétichisme (des autres) et le narcissisme (l'auto-punition[2]) en sont les conséquences inéluctables. Autre point commun entre Aïda et Sojcher : une même rancœur à l'égard de la mère. Pour eux, il s'agit de tuer symboliquement cette mère qui entretient le souvenir du père par sa seule survivance. La mère est un reproche vivant et c'est insupportable pour l'enfant déjà incapable de vivre sans le père.

Aïda a eu la force de quitter le lieu clos étouffant de la mémoire familiale ; Sojcher s'y emploie aussi en se réfugiant dans la multiplicité des femmes, afin que dans un pluriel toujours renouvelé s'évanouisse la figure maternelle centrale. Mais, comme Aïda, il revient... Et la littérature du fragment témoigne de son inaptitude à l'oubli. Ecrire, c'est raviver la mémoire alors qu'on prétend par là conjurer le souvenir par la dislocation formelle. Mais les livres sont impuissants ; Sojcher doit se taire et Aïda retourner au Canada... Il n'y a plus de place pour les vivants au pays des ombres.

Une lecture comparée de Kalisky et de Sojcher nous offre donc, pêle-mêle, une multitude de thèmes communs, de symptômes d'un même « mal juif » dont semblent être frappés ces écrivains en quête d'identité.[3]

Il s'agit à présent d'analyser ce judaïsme lui-même en diaspora, de com-

[1] J. Sojcher, « La mémoire vide », in op. cit., p. 25.

[2] Il s'agit bien d'une auto-punition, puisque le sujet s'enracine dans le désespoir en égrenant la litanie d'un je qu'il ne sera jamais.

[3] Elie Wiesel, Franz Kafka, Sigmund Freud et bien d'autres se débattent eux aussi contre ce fantôme du judaïsme perdu.

prendre pourquoi Sojcher doit répéter la voix du père mort pour exorciser la mauvaise conscience de son peuple, pourquoi il expie, par le biais de la littérature, la faute de vivre après l'holocauste des siens.

Un mutant du judaïsme

Sojcher est juif incroyant : voilà résumée la situation de base à partir de laquelle se développe le motif sojchérien de la culpabilité, qui lui-même s'inscrit dans le contexte plus vaste de la crise intellectuelle des écrivains juifs d'après-guerre. Cette crise se traduit comme une impossibilité de se détacher de la langue du père tout en essayant de s'en affranchir. Kafka, Freud, Wiesel voulaient quitter le judaïsme mais « leurs pattes de derrière collaient au judaïsme du père, et leurs pattes de devant ne trouvaient pas de nouveau terrain. Le désespoir qui s'ensuivit fut leur inspiration »[1].

On retrouve ici cet entre-deux propre à Sojcher, entre-deux où le poète se débat entre mémoire et oubli de ses racines. Et c'est bien là que naît la poésie tragique de l'individu dans un monde où il n'a pas de place.

La génération de Sojcher est celle d'un judaïsme indécis, qui hésite entre l'affranchissement total (l'oubli) et l'acceptation d'une pensée juive (la mémoire), « à mi-chemin entre une rupture logique et une impossible fidélité »[2].

En bref, Sojcher n'est ni assez juif pour construire une vie légitimée par la seule tradition, ni assez impie pour vivre sereinement sans le judaïsme. Nous le voyons, un tel judaïsme de transition est intenable : il annihile toute vélléité, pour l'individu, de se constituer une identité solide, car que signifie « je » quand on ne sait ce que signifie « juif » ?

Le dilemme est cruel pour ceux que Finkielkraut appelle les « transfuges inachevés. »[3] Comment s'y retrouver entre mémoire et oubli, entre judaïsme et athéisme ?

L'oubli serait l'intégration par laquelle le poète acquiert un équilibre par l'assimilation au monde impie. L'effacement de la différence, l'oubli de la diaspora, le renoncement à l'identité juive seraient du côté de la continuité. La linéarité romanesque jaillirait de cette adéquation du juif au monde, dont il aurait gommé le souvenir du génocide.

Le père est d'emblée placé du côté du silence, non seulement par sa mort mais surtout par son rattachement à l'univers des métaphores de l'imagerie

[1] Lettre de Franz Kafka à Max Brod, citée par Marthe Robert dans *D'Œdipe à Moïse*, pp. 15-16.

[2] M. Robert, op. cit., p 29.

[3] A. Finkielkraut, *Le juif imaginaire*, p. 114.

juive, c'est-à-dire à un monde que le poète ressent comme mystérieux, fantastique, presque irréel. Le fils est du côté du savoir impie et appréhende le reproche du père : a-t-il trahi la symbolique du judaïsme en y renonçant pour un savoir philosophique et universel ?

> « Papa tu vas apparaître
> rire de moi le professeur
> le fabulateur
> me rappeler la kaballe
> et le vrai sens du sabbat... »[1]

Le récit de la diaspora et des légendes ancestrales a été relaté au fils par le père, mais « sa langue n'est pas la mienne, son Dieu n'est pas mon Dieu »[2]. Cette mémoire silencieuse du père est dangereuse, car elle risque de faire s'effondrer tout l'édifice intellectuel (et surtout poétique) érigé sur les ruines de l'oubli. Il s'agit donc de tuer le père une seconde fois pour en venir à la poésie :

> « D'oser cela l'oublier lui sourire dans l'oubli dans la mémoire de l'oubli. »[3]

Une restriction est donnée : il ne faut pas oublier l'oubli du père. Le poète doit rester conscient de ce bannissement volontaire. Le fils ne peut feindre un oubli absolu et léger. Il s'agit plutôt de réinventer le père pour lui faire une place dans l'espace du récit, pour lui accorder le statut d'un être poétique parmi d'autres.

En somme, le fils veut banaliser la mort du père par l'oubli du tragique qui entoure cette même mort et ainsi poursuivre le récit sans heurts ni mauvaise conscience.[4] La poésie de l'oubli est alors légère comme dans ces passages où Sojcher décrit l'insouciance de ses jeux enfantins au moment même où la guerre menaçait son père. Le chien Johnny, les sœurs, la maison jaune et les parfums de la campagne suffisaient à créer l'innocence enfantine dans un espace privilégié d'avant la mort du père, temps magique où tout était encore possible.

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 21.

[2] J. Sojcher, *Un roman*, p. 71.

[3] J. Sojcher, ibidem, p. 71.

[4] Le même oubli frappe la mère mais de façon beaucoup plus radicale, comme s'il était vraiment question de se débarrasser d'une mémoire maternelle pesante.

Cependant, le poète sait ce que l'identité poétique a de fragile face à la pesanteur du nom paternel, mais il refuse de s'incliner devant la loi généalogique et préfère l'oubli total à une mémoire vacillante, quitte à se contenter d'une identité fragile et fallacieuse, voire usurpée. Ayant renoncé à cette identité paternelle, le voilà délibérément orphelin et libre de se livrer à la quête de sa reconnaissance poétique. Le père ainsi évacué, le poète devient en quelque sorte le renégat de sa race tout entière :

> « Orphelin de pa
> de nom biblique
> ayant perdu si vite
> la naissance
> la terre promise. »[1]

Le voilà donc « en perte de sol » et « aphasique de père » jusqu'à ce que la mémoire ressurgisse et exige à nouveau la répétition du parricide par l'oubli : la mort symbolique du père n'est jamais définitive, sans cesse à la merci d'une vengeance de la mémoire collective d'un judaïsme incontournable.

Si le monde de l'oubli peut être caractérisé par la continuité, celui de la mémoire se distingue par la discontinuité, le fragment. Le maintien de l'affirmation juive dans un univers social désagrégé par les particularismes entre juifs et non-juifs aboutit inévitablement à une distanciation de la part de celui qui refuse d'être englobé dans la foule indistincte. Et un tel recul engendre le fragment comme la représentation brisée d'un univers morcelé. Le discours fragmenté de la mémoire serait dès lors le reflet mental d'une réalité concrète, en l'occurrence l'effritement d'une société dans laquelle il devient impossible d'imposer son individualité autrement que sur le mode fragmenté.

En somme, si l'homme juif opte pour la mémoire de ses origines, il doit alors procéder à une entreprise de désapprentissage de la culture qui n'est pas la sienne pour recréer celle de ses ancêtres. Et cette tâche est ardue, car le juif de l'après-guerre est totalement intégré à la vie culturelle de son pays d'adoption. Sojcher ne va pas jusqu'à cet extrême : il ne démolit pas en bloc l'apport extérieur mais se contente d'en saper les fondements. Il opte dès lors pour le fragment, forme opposée à la linéarité de la culture occidentale traditionnelle. La langue de ses aïeux lui a été inculquée de façon parcellaire,

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 22.

donc l'instrument linguistique dont il se sert pour renouer avec cette même origine sera tout autant morcelé, à l'image de son bagage culturel juif.

Sojcher privilégie alors la mémoire de son peuple comme une façon d'échapper à la banale individualité du *je*, de briser « la continuité du moi-moi-moi »[1]. Il s'agit avant tout de sortir du marasme narcissique dans lequel l'oubli l'a plongé, mais ce désir de souvenir, cette volonté d'appartenir à un ensemble communautaire plus vaste ne résiste pas à la jouissance du moi.

D'autre part, outre cette obsession narcissique qui contre la globalité du judaïsme, il y a l'impossibilité d'unifier un peuple en diaspora, de dépasser le « je » pour se confondre avec le « nous » juif, puisque le sujet n'est pas constitué.

Le cercle vicieux dans lequel il se débat est insoluble : l'oubli le voue à la fatigante recherche de l'identité et la mémoire ne peut constituer un remède à cette quête harassante, puisque le « nous » dont elle est le porte-parole n'existe plus, éclaté par la diaspora.

Sojcher illustre parfaitement le tragique de la condition des intellectuels juifs d'après-guerre qui désirent sortir des frontières étriquées de leur pathos pour s'intégrer à l'univers d'un judaïsme dont le sens fait défaut.

Une telle extension du savoir nécessite en effet un apprentissage à rebours difficile et laborieux, puisque ce que l'on a reçu comme héritage ancestral se réduit à des débris de langue et aux fragments d'un univers symbolique et culturel. L'affirmation de la judéité est vite étouffée, car elle ne recouvre qu'une absence. La mémoire ne peut qu'approfondir l'exil, puisqu'elle donne la conscience de l'impossibilité qu'il y a de renouer avec ses racines.

Dès lors, la mémoire oriente définitivement l'écrivain vers le passé, vers ce qui est révolu, mort et inapprochable :

> « Si l'avenir doit être la mesure et la référence de toutes choses, la mémoire est injustifiable : car celui qui cherche à rassembler les matériaux du souvenir se met au service des morts, et non l'inverse »[2].

Si Sojcher choisit la mémoire juive du père et de la mère, alors il se sclérose

[1] A. Finkielkraut, op. cit., p. 116. Etre juif est, pour Finkielkraut, la faculté de pouvoir « échapper à l'anonymat d'une existence interchangeable et à la platitude d'une vie sans événement ». (p. 14), c'est donc la capacité de dramatiser la biographie sans pour autant se poser en victime.

[2] *Le juif imaginaire*, op. cit., p. 70.

et son œuvre cesse d'être vivante, fragmentée en autant d'éléments mémoriels, ponctuels et répétitifs, qui ne peuvent être oubliés. Le fragment qui répète le manque est à l'image de ce passé auquel on ne peut accéder que par d'infimes bribes.

L'oubli et la mémoire sont dès lors intenables ; l'entre-deux constitue le seul lieu viable d'un judaïsme écartelé.

« Vrai visage » et « visage » : un judaïsme athée

Dans *La sagesse de l'amour*, Alain Finkelkraut distingue, avec Lévinas, « vrai visage » et « visage ». Le « vrai visage » est ethnique ou historique, il désigne le membre d'une communauté sociale, tandis que le « visage » désobéit à toute définition, absout de toute appartenance sociale ou politique.

Le judaïsme de Sojcher peut se définir dans le passage du « vrai visage » au « visage », dans la mesure où il se situe dans cet intervalle à partir duquel se développe une pensée athée dégagée de l'idolâtrie du « vrai visage ».

Ce judaïsme contemporain est un univers déserté par Dieu et qui ne prétend plus parler à partir de l'homme mais vers lui :

> « En substituant la révélation (Dieu parle à l'homme) à la possession (Dieu parle en l'homme) le judaïsme fait entrer l'athéisme dans la vie spirituelle. »[1]

Sojcher est à la fois heureux de cette délivrance — la destruction des idoles annoncée par Nietzsche concerne aussi l'idole du judaïsme — mais, en même temps, surgit l'angoisse d'être coupé de l'origine, sans plus de référence.

Le monde de Sojcher est un monde sans Dieu et sans père. Doublement déraciné, l'acte d'exister se charge d'une valeur d'autant plus difficile à assumer qu'aucune existence paternelle au sens large n'est là pour attester de sa légitimité.

Cette autonomie de l'individu par rapport à la totalité dont il est issu constitue l'athéisme défini par Lévinas et applicable à Sojcher :

> « On peut appeler athéisme cette séparation si complète que l'être séparé se maintient seul dans l'existence sans participer à l'être dont il est séparé »[2].

[1] A. Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, p. 116.

[2] E. Lévinas, *Totalité et infini*, p. 29.

C'est ici qu'intervient la culpabilité, issue de l'idée que la parole est trahison. En effet, Sojcher éprouve le sentiment de ne pas avoir le droit de parler à l'endroit du discours laissé vacant par le retrait de Dieu. De là naît la mauvaise conscience d'une parole qui ne peut être que fragmentée, puisque coupable de vouloir exorciser, malgré tout, la double désertion paternelle de Dieu et du père.

Le fragment serait en quelque sorte une façon de s'éclipser en même temps qu'on s'impose : j'ose écrire malgré l'interdiction mais ma faute n'est pas très grave puisque je me retire aussitôt.

Nous voyons donc que la culpabilité de l'écriture s'inscrit dans une problématique où le simple deuil paternel se voit dépassé par le contexte, plus universel, de la mort de Dieu. En définitive, l'écriture est aussi une quête de l'identité juive à rebours, une marche régressive vers l'origine au bout de laquelle aurait lieu la réconciliation de l'écrivain avec le judaïsme paternel et symbolique.

Nous pouvons conclure de cette analyse que le recouvrement de l'identité, même s'il passe par la confrontation d'avec la question juive, ne peut s'effectuer qu'une fois ce stade dépassé. Le problème de se considérer juif ou non constitue une étape d'un cheminement beaucoup plus large, mais, chez notre auteur, la mort du père et le reproche de la mère représentent un obstacle quasi insurmontable au dépassement du judaïsme.

Ceci dit, nous pouvons comprendre plus facilement l'un des paradoxes de Sojcher, à savoir son refus du conformisme, qui s'accompagne néanmoins d'une demande de légitimation culturelle. Il existe en effet une antinomie entre la position sociale et le souffle juif qui tend à déconstruire ce même édifice auquel il aspire.

Sojcher récuse l'embourgeoisement au nom de l'héritage éthique culturel et intellectuel de son peuple. D'où, une fois de plus, sa position inconfortable : il est professeur mais sa pédagogie doit être négative ; il veut bien être publié mais à un nombre restreint d'exemplaires et par des maisons d'édition marginales ; enfin, il est conférencier mais prône le balbutiement comme mode de communication. De tels paradoxes doivent être envisagés à la lumière de cet entre-deux dans lequel le juif assimilé se débat, partagé entre mémoire et oubli.

L'insoumission ancestrale se heurte au credo social : Sojcher sera donc à la fois le poète de l'exil et l'un des porte-parole les plus représentatifs de ce que l'on a coutume d'appeler belgitude.

Cette double appartenance traduit, plus profondément, une non-appartenance : ni vraiment juif ni tout à fait belge pourrions-nous dire pour

simplifier. Sojcher avoue que le mot « Etterbeek » et les termes yiddish prononcés en cachette par sa mère lui semblent tout aussi étrangers ; le poète devient l'exilé à l'intérieur même de sa patrie[1], il est l'« apatride dans la patrie »[2] puisque « Etre juif, c'est être parti très tôt de son lieu et n'avoir abouti nulle part »[3].

[1] Nous pensons au passage très amusant où Sojcher décrit l'académicien qui le regarde comme une potiche, le président « à vie » des Biennales de Knokke qui l'ignore et la directrice des Midis de la Poésie qui le décrète illisible, in *Le rêve de ne pas parler*, p. 63.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 63.

[3] E. Jabès, *El, ou le dernier livre*, p. 118.

DEUXIEME PARTIE

Approche formelle de l'entre-deux

« Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.

Or c'est un sujet anachronique, celui qui tient les deux textes dans son champ et dans ses mains les rênes du plaisir et de la jouissance, car il participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d'un art de vivre dont font partie les livres anciens) et à la destruction de cette culture : il jouit de la consistance de son moi (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est sa jouissance). C'est un sujet deux fois clivé, deux fois pervers. » [1]

Roland Barthes

[1] R. Barthes, *Le plaisir du texte*, pp. 25, 26.

Chapitre I

Le questionnement

> « Rien n'est plus fort que le pourquoi, rien n'est au-dessus du pourquoi, parce qu'il y a à la fin un pourquoi sans réponse possible. En effet, de pourquoi en pourquoi, d'échelon en échelon on arrive au bout des choses (...) Dans le silence éclate la question sans réponse. »
>
> Eugène Ionesco

Une anti-dialectique

Le texte de Sojcher repose sur une anti-dialectique du questionnement, qui s'énonce d'emblée par la formule : « Hypothèses, thèses, indéfinitions »[1].

Le schéma traditionnel hégélien — thèse, antithèse, synthèse — se voit donc renversé au profit d'un bouleversement total de la logique ; lequel ouvre l'infini du questionnement. Dans un tel ordre d'idées, il est normal que rien de définitif (aucune synthèse) ne soit posé comme point final d'une réflexion dont l'interrogation est la base.

L'exemple de *La démarche poétique* est à cet égard significatif. La première édition date de 1969, alors que la seconde, absolument remaniée, date de 1976. Le fait que le texte le plus récent n'offre presque plus aucune similitude avec l'ancien témoigne de ce parti pris du questionnement comme seule démarche intellectuelle concevable.

Le remaniement total correspond à une volonté d'ouverture qu'une première et unique version rendait caduque en raison de son caractère définitif. Retravailler un texte jusqu'à en écrire un autre revient à briser, ni plus ni

[1] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 9. Nos renvois à cet ouvrage concernent tous la seconde édition de 1976.

moins, les limites de l'œuvre achevée et, tout en les détruisant par une reprise vengeresse, à les rouvrir au sens.

Et c'est l'impossibilité de la poésie, le vertige de sa fuite en avant, enfin son caractère insaisissable qui exigent que le texte soit toujours ouvert à la multiplicité des significations.

La poésie est irréductible ; Sojcher, comme Mallarmé, Bataille ou Blanchot, en a conscience et c'est pourquoi leurs œuvres se donnent à lire comme autant d'énigmes qu'une rationalité ne peut résoudre. Restent l'interprétation et le déchiffrement, qui ont le mérite d'éclairer l'œuvre, faute de pouvoir l'expliquer.

En ce qui concerne le texte de la modernité, c'est l'indécision qui fait sens ; il faut donc lire Sojcher dans cette optique qui conserve à l'hermétisme son obscurité afin de saisir le questionnement dans ce qu'il a de vivant et dans son indécente candeur.

Questionnement et identité

« La question ouvre un chemin, chemin que je dois parcourir, où je risque le statut même du sujet, l'assurance de ma personnalité. »[1] L'interrogation sur l'identité constitue le présupposé de l'œuvre poétique. L'écriture passe par le questionnement et la première des interrogations porte sur la légitimité du sujet : qui suis-je ? A partir de cette question biographique appelée à demeurer sans écho, se constitue le texte de l'errance infinie :

> « Comment habiter le je est l'histoire de ce récit comment poursuivre le récit de ma pauvreté »[2].

La question du sujet peut se résumer sous la forme suivante : comment être sujet depuis la perte du père, l'abandon de la mère, la mort de Dieu et l'oubli du judaïsme ? Comment parler encore lorsqu'on n'est plus qu'une « bouche sans père ni mère parole sans patrie ? »[3].

« *Questionner* (interroger et supplicier) »[4] : la définition qu'offre Roland Barthes du questionnement souligne parfaitement le lien de la question et de la souffrance. Sojcher s'interroge en même temps qu'il endure le calvaire de sa propre démarche du questionnement : la torture est inévitable pour le

[1] J. Sojcher, *La question et le sens. Esthétique de Nietzsche*, p. 13.

[2] J. Sojcher, *Un roman*, p. 21.

[3] J. Sojcher, ibidem, p. 21.

[4] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 77.

sujet qui ne peut se constituer que par la mise à l'épreuve de ses fondements mêmes. « Le sens de la question est donc, à ce point où le sens dérape, un dialogue avec le non-être (la multiplicité), avec l'absence (la trame de la mort) »[1]. L'interrogation est conçue commme un incessant dépassement de soi, même si, au bout du compte, l'on n'aboutit qu'à la déperdition.

Il ne faut cependant pas perdre de vue l'intertextualité nietzschéenne qui perce sous cette idée de dépossession. La dépense relève en effet plus de « la grande santé » que de la perte : le poète gagne en excès triomphant ce qu'il perd en fausses certitudes[2].

Questionnement, doute et répétition

« En exil de je ne sais quelle patrie inconnue, je m'interroge »[3]. Laporte dit bien que c'est l'exil de soi qui préside à l'œuvre interrogative, comme si la fracture ontologique, le doute quant à l'identité suffisaient à créer le questionnement de l'écrivain face à son texte. La question est, en définitive, de savoir comment on peut créer du sens à partir d'une perte de sens ontologique. L'écrivain de la modernité diffère en effet de ce héros problématique qui vit le drame de sa non-adéquation au monde, même s'il s'agit aussi d'un tragique de la distance, par rapport à ce à quoi l'on voudrait adhérer ; le héros moderne, lui, souffre de la distance qu'il entretient avec son texte, distance accrue par le doute ontologique. Ne pas être capable de fusionner avec le texte littéraire, tel est le tragique de notre modernité littéraire.

L'œuvre de Sojcher constitue la tentative douloureuse de résoudre cette tragédie du sens inaccessible : son discours semble être proféré comme à distance, par une voix anonyme qui ne serait que le support illusoire d'un *je* aphone, parce que fragmenté, éloigné de lui-même, coupé de ses origines. Sojcher oppose au vide, suggéré par son propre questionnement, l'existence fragile de son immédiateté. La mélopée du « moi-moi-moi » résulte de la confrontation désespérante de l'interrogation et du néant, seule réponse possible à la perte du sujet.

En effet, le questionnement sans cesse ravivé par l'absence de réponse contient la terrible certitude de son inachèvement, lequel débouche sur le vertige de la répétition. L'insatisfaction et l'incertitude engendrent imman-

[1] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 19.

[2] Voir J. Sojcher, *La question et le sens. Esthétique de Nietzsche.*

[3] *R. Laporte, Une voix de fin silence,* p. 33.

quablement « l'abîme aveuglant de la répétition »[1] le gouffre du déjà dit et le poète ne peut que se perdre dans le tourbillon délirant de la litanie narcissique. Son *je* représente l'ultime barrière qui le sépare de l'impossibilité foncière de l'œuvre et cette suprême affirmation de soi constitue le dernier recours contre l'avalement du sujet par le gigantisme de l'œuvre omnipotente. Et si le sujet est fragmenté, si l'identité est précaire, le cheminement poétique et philosophique en sera d'autant plus riche. L'inconfort est préférable à la vanité d'une existence satisfaite d'elle-même ; la poésie se dévoile au prix du risque existentiel et littéraire et Sojcher a depuis longtemps renoncé à la béatitude paisible. Peu importe si cette plongée dans le questionnement ouvre sur la perte encore accentuée de soi, car l'identité, même défaillante, ne peut se dire que sur le mode de l'interrogation toujours ravivée par le doute ontologique.

Douter de soi, c'est approcher l'univers de la poésie et le poète renonce d'autant plus à l'assurance du sujet qu'il y gagne une certitude au moins, à savoir l'existence d'une identité poétique.

L'indéfini, par essence, refuse toute réduction par l'esprit de sérieux et c'est pourquoi Sojcher a opté pour la perte de soi au profit de l'éternité poétique anonyme :

> « Entrons dans la fête de l'effondrement poétique, par où un équilibre en mouvement, comme la terre elle-même, se redécouvre, par où le flux de la vie pénètre nos corps et nos cœurs anémiés et reconnaissons en ce Janus, au double et unique visage (cruauté et douceur, carnage et beauté) la question béante, l'absence de fond, la poésie ininterrompue. »[2]

L'entre-deux du questionnement poétique se voit donc marqué par l'oscillation entre l'impossibilité tragique de l'œuvre et son avènement, valse hésitante qui forme le rythme du texte sojchérien.

En bref, Sojcher continue à écrire parce qu'il ne connaît pas la réponse à la question du sujet et c'est parce qu'il n'y a pas de réponse qu'il ne cesse pas non plus d'écrire ; l'absence de réponse empêche le renoncement tout comme elle interdit l'œuvre.

[1] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 20.

[2] J. Sojcher, *ibidem*, p. 22.

Questionnement et modernité

Le questionnement est lié au fragment, forme idéale de l'interrogation, par essence, lacunaire. Le caractère moderne du fragment n'est plus à prouver[1], mais il reste à démontrer en quoi la démarche interrogative s'inscrit dans la modernité littéraire.

Le questionnement provoque l'éclatement du centre narratif propre à tout roman traditionnel ; le livre des interrogations entraîne un décentrement où le *je* se consume dans la diversité des centres possibles de son avènement :

> « Cette parole interrogative, qui semblait provenir du monde, menaçait gravement l'évidence élocutoire du poétique et du romanesque. Occupant le centre déserté, elle ne pouvait alentour que disperser, mettre en fuite le livre »[2].

Le livre, soutenu par le travail interrogatif, ne peut plus se constituer d'une seule pièce, bloc monolithique et inattaquable ; bien au contraire, chacun de ses fragments correspond à une question et la somme de ses fractures interrogatives représente ce décentrement qui inaugure la modernité littéraire. Le roman se voit privé de cette belle assurance qui fit ses siècles de gloire, car désormais sa fragilité constitutive ne lui confère plus aucune permanence : chaque livre moderne peut être brûlé (pour reprendre l'image de Blanchot) sans qu'il y ait pour autant perte de savoir. Le livre moderne n'enseigne plus, il désapprend. On peut dès lors parler d'aspect novateur du questionnement dans la mesure où le roman de l'interrogation semble avoir abandonné la prétention d'apporter à l'édifice littéraire sa contribution de savoir ; bien au contraire, il participe à sa destruction.

L'écrivain a abandonné la maîtrise du narrateur omniscient et il avoue sa fragilité ou son impuissance par ce choix de l'ouverture infinie du questionnement. Il préfère courir le risque du non-sens par excès de sens (fourni par la diversité des éléments de réponse) à celui de l'univocité du roman traditionnel, confortable certes, mais insatisfaisant pour qui possède la conscience tragique de sa modernité.

« Au cœur de la question est l'impossible »[3] ; Sojcher fait partie de ces auteurs qui font acte d'allégeance au doute, père du questionnement et

[1] A ce sujet, voir R. Heyndels, *La pensée fragmentée*.

[2] M. Bénézet, *Le roman de la langue*, p. 131.

[3] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 20.

source d'innovation. D'autre part, l'origine nietzschéenne du questionnement[1] constitue en elle-même un gage de modernité.

Le questionnement maternel

En vertu de la dichotomie père/mère, mémoire/oubli, discontinuité/continuité, on va voir comment l'œuvre interrogative est, chez Sojcher, essentiellement maternelle. Une réflexion de Mathieu Bénézet conforte la théorie, jusqu'alors intuitive, de l'aspect maternel de la question et du caractère paternel de la réponse. Selon lui, notre modernité littéraire est investie par la féminité de l'écriture tandis que la langue du père est désormais perçue comme aliénante. Le défaut de langue succède à la plénitude du discours paternel[2].

Le père symboliserait donc en quelque sorte la rhétorique classique de l'omniscience du narrateur, désormais considérée comme abusive, tandis que la mère représenterait cette ouverture béante du questionnement. Sojcher serait alors partagé entre le désir de continuité littéraire (paternelle) et l'impuissance (maternelle) à élaborer une telle linéarité. Son discours serait exclusivement féminin et l'absence de toute figure masculine tend à nous renforcer dans notre idée de la toute-puissance maternelle de l'écriture, symbolisée par la question fragmentée.

Le livre sojchérien du questionnement serait dès lors un peu comme un manuscrit provisoire, un pré-récit indécis, un brouillon traversé par le doute quant au choix de l'oubli (la linéarité) ou de la mémoire (la persistance dans le discours lacunaire et interrogatif).

Les questions constitueraient l'amorce d'une œuvre plus vaste dans laquelle notre auteur aurait l'espoir de fournir des réponses à ses interrogations antérieures, ruinant ainsi la communication implicite avec son lecteur[3], mais acquérant par là même le recouvrement de l'identité, seule richesse susceptible de justifier le questionnement de départ (Qui suis-je ?).

[1] Nous renvoyons le lecteur à la première partie de l'essai de J. Sojcher, *La question et le sens. Esthétique de Nietzsche :* « Approche de la question » et aux premières pages de *La démarche poétique*.

[2] M. Bénézet, *Le roman de la langue*, pp. 81-82.

[3] Nous l'avons souligné : questionner est, pour Sojcher, le moyen de poser des jalons littéraires auxquels il laisse au lecteur le soin de répondre. Le questionnement constitue le trait d'union avec le lecteur et les diverses réponses qui fusent légitiment cette œuvre interrogative.

Nous croyons que Sojcher, malgré ses nombreuses dénégations (par ailleurs trop bruyantes pour être tout à fait sincères), n'a pas abandonné l'espoir de procéder à l'avènement du livre par le biais d'un *je* enfin reconstitué. L'œuvre du questionnement fragmenté formerait dès lors un corpus de jeunesse dans la genèse de sa production, dont le livre serait le signe de maturité.

L'étroitesse du lien qui unit le fragment et la question à la fonction ludique pourrait confirmer cette hypothèse que l'œuvre constituée jusqu'à présent appartient à une période de jeunesse, d'« enfance de l'art » et de balbutiement du langage.

Puis, on peut imaginer que l'infantilisme se perdrait peut-être avec l'oubli définitif, une fois le père intégré à son discours. A partir de là adviendrait le roman rêvé, l'œuvre continue comme héraut triomphant d'un *je* délivré. L'œuvre sojchérienne risque alors de prendre une tout autre forme et il serait passionnant, dans quelque trente ans, de lire cette évolution de la mémoire vers l'oubli, de la mère vers le père, enfin du fragment vers la linéarité.

Toujours est-il que c'est ce désir de continuité future contenue dans le fragment qui confère au texte le pouvoir magique des potentialités opaques ou transparentes, passées ou à venir :

> « A rendre aux mots leur pouvoir de légendes, leurs histoires, à livrer de ces morceaux en fragments de langue dans leur énigme (nécessaire à l'accomplissement du livre), on entre dans « tout ce qui n'arrive pas ». Non dans le tressage des fils narratifs dans l'accomplissement de l'ouvrage, mais dans l'ouvroir. »[1]

Bénézet s'accorde à penser avec nous que l'inachèvement de l'œuvre initiale (qui doit procéder à l'avènement du roman paternel) ouvre la voie aux infinités potentielles contenues dans le morcellement. Questionner par fragment, c'est avouer quelque part ce désir de linéarité et la perpétuelle référence à la figure paternelle ne nous contredira pas[2].

Le questionnement annonce ce futur harmonieux de la réconciliation du fils avec le père. Mais auparavant, le poète doit se libérer de la gangue maternelle pour faire advenir l'identité à travers le livre ; le *je* doit se modeler à l'image du père trop longtemps opacifié par l'omniprésence d'une mère qui

[1] M. Bénézet, *Le roman de la langue*, p. 84.

[2] Il est intéressant de noter que le père est, dans l'ensemble du corpus sojchérien, la seule figure masculine, si l'on excepte toutefois celle, rare, du fils... dans son rapport au père (l'auteur).

totalisait l'ensemble des valeurs enfantines :

> « Car la complétude du visage maternel, son héroïsation, donc, sous-entend l'impossibilité pour l'enfant de s'y héroïser à son tour, d'y lire vacante la place occupée naguère par le père qui est alors totalement maternée, hystérisée parce que la mère s'affuble de tous les sexes, entraîne pour l'enfant soit la schize soit la fuite et le discours ressassant à la limite de la néantisation du *langage* ».[1]

Dans notre optique, il semblerait donc que l'omniprésence de la mémoire maternelle aboutisse, chez l'adulte, soit à des tendances schizoïdes, soit à la litanie narcissique proche du non-sens. L'oubli s'impose dès lors pour le poète désireux de combattre la mère-mémoire à armes égales.

Nous découvrons ici une espèce d'Œdipe inversé : Sojcher doit tuer la mère pour rejoindre son père, assassiner la mémoire pour se fondre dans l'oubli, quitter le questionnement pour la continuité, enfin fouler aux pieds l'enfance pour conquérir le livre.

Or, Sojcher n'est sensible qu'à son propre questionnement sur autrui et pas à celui d'autrui. Martin Buber dirait qu'il n'a pas encore atteint le stade de la relation fondamentale. L'étape infantile de l'univocité marque l'impossibilité, pour cet Œdipe sourd à l'autre, de rejoindre le père. S'ouvrir au *Tu* serait comme vaincre le sphynx en déchiffrant l'énigme de l'humanité, mais le « professeur de philosophie » refuse encore semblable dialogue, trop obsédé par sa propre fracture ontologique. L'oscillation entre mémoire et oubli persiste.

[1] M. Bénézet, *Le roman de la langue*, p. 99.

Chapitre II

Le jeu

«Tout jeu est le dessin d'une aventure possible.»[1]
Jacques Henriot

«Et si tout était un grand jeu, un jeu de massacre qui afflige la mémoire et qui réjouit l'oubli.»[2]
Jacques Sojcher

Persona : le masque ou la personne. L'ambiguïté de l'étymologie renvoie à l'écriture de Sojcher, qui démasque les apparences trompeuses de la philosophie, du sujet, du langage et de la séduction tout en les conservant. L'ambivalence est à l'œuvre au sein même de sa production : une lecture successive de *La démarche poétique* et des récits fictionnels est à cet égard significative. Alors que des mises en garde jalonnent le premier ouvrage, afin que le lecteur innocent ne soit dupe de littérateurs aussi bavards que trompeurs, les seconds constituent autant de pièges où l'on tombe si l'on n'a pas respecté ces avertissements.

Sojcher nous met sans cesse à l'épreuve, il est l'écrivain démoniaque qui entretient l'illusion tout en la dénoncant. Nous avons essayé, nous aussi, de jouer le jeu du philosophe paradoxal qui pratique le divertissement ludique avec une légèreté qui, semble-t-il, dissimule des préoccupations bien plus graves qu'il ne voudrait nous en faire accroire. Il ne faut pas avoir la sotte prétention de percer à jour la véritable identité de Sojcher ; il convient plutôt de voir ce qui est en jeu : quel est l'enjeu du jeu ?

Afin de déceler ce qui est mis en œuvre sous les masques respectifs de

[1] J. Henriot, *Le jeu*, p. 30.

[2] J. Sojcher, *Petite musique de chambre*, p. 37.

l'intellectuel maudit, du juif errant, du professeur marginal, du poète de la déconstruction, de l'amant volage et du fils ingrat, nous nous sommes posé trois questions : Qui joue ? Avec quoi joue-t-il ? Pourquoi joue-t-il ?

Qui joue ? le *je* a l'épreuve du jeu

Sojcher est un personnage double ; de même qu'il utilise deux langages (celui du savoir et le bégaiement), exerce deux activités (professeur éminent, conférencier, spécialiste de Nietzsche d'un côté et poète incompris de l'autre), notre auteur possède deux *je*. Ou plus exactement un non-*je* et un *je*.

Le jeu représente, pour Sojcher, le signe de sa fragmentation. Ne pouvant acquérir la complétude de l'identité, il comble les failles du sujet par une représentation constante de soi. Le non-*je*, selon l'image qu'il veut donner de lui, dispose d'une multitude de rôles. L'enveloppe vide du sujet peut se métamorphoser à l'infini ; la non-adéquation de Sojcher avec lui-même entraîne une théâtralisation de tous les instants. Le jeu devient dès lors la manière de développer les potentialités du sujet par l'exercice d'une imagination toujours renouvelée :

> « Sans théâtre, je ne pourrais pas, sans fictions mineures, sans mensonges mélangés au réel. »[1]

Chez Sojcher, la pratique ludique se double cependant d'une fonction plus essentielle, dans la mesure où elle contribue à accentuer la béance d'un sujet en lambeaux. Une dimension supplémentaire s'ajoute à la conception commune du jeu, en tant que réalisation de l'être ; ici il souligne l'incomplétude du joueur plus qu'il ne participe à son accomplissement :

> « Ainsi je, non il, non le malentendu de il, sa vie, son récit, l'origine feinte, la longue histoire des masques, des mascarades et des feintes. »[2]

La pratique ludique témoigne de l'impossibilité qu'il y a d'accomplir, fût-ce fictivement, le recouvrement de l'identité par le biais d'une représentation théâtrale du *je*. L'alternance désordonnée des pronoms personnels *je* et

[1] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 13.

[2] J. Sojcher, *Pour précipiter l'absence*, p. 10.

il illustre parfaitement l'entre-deux énigmatique du jeu sojchérien : *il* joue le jeu, mais *je* se joue du jeu. Quel est le sens d'un tel travestissement pronominal ?

Le jeu des pronoms

Sojcher est à la fois « le racontant et le raconté »[1], celui qui parle et celui dont on parle. Le *il* camoufle toujours un *je* omniprésent, il est le faire-valoir d'un *je* qui sans cesse affleure à la surface d'une écriture pseudo-fictionnelle. Le *il* travestit la véritable histoire d'un *je* qui tient lieu de tout, à la fois auteur, narrateur et héros. La répartition binaire je/il est en réalité purement unitaire : le *il* est une émanation fallacieuse du *je* solipsiste :

> « J'ai une ruse à vous proposer : *il* prendra le relais. Ce sera comme si c'était un autre que je pourrai observer à loisir, à partir du mirador de moi moi moi. »[2]

Sojcher l'avoue : le *il* est un pur subterfuge destiné à souligner la distanciation du *je* par rapport à une narration qui ne le touche en rien, dès lors qu'elle exclut la litanie narcissique par la théâtralisation textuelle.

Non content de jongler avec les modes de narration, Sojcher substitue en outre à l'ordre chronologique objectif le temps psychique de sa propre organisation mémorielle, ce qui donne lieu à un texte forcément discontinu, fluctuant au gré des réminiscences désordonnées. Le passé est remémoré par le prisme du présent ; l'œuvre se développe dans un immédiat qui opère sans cesse un retour en arrière vers le passé, lequel légitime le présent de l'écriture.

La fiction se déroule dans un va-et-vient permanent de mémoire et d'oubli, de passé et de présent, de pesanteur du souvenir et de légèreté de l'instant. Si le *je* est inhérent au présent et le *il* au passé, alors la prédominance du *je*, chez Sojcher s'expliquerait par une volonté de privilégier l'oubli afin de légitimer l'œuvre par sa seule immédiateté. Au lieu de cela, le *je* trop inconsistant pour fonder le texte sur la base de son strict présent a recours au *il*, au passé, à la mémoire.

La troisième personne prend fallacieusent le relais de la première personne et une brève substitution suffit à légitimer la poursuite du texte sur le mode du *je*, vite retrouvé. Le *il* est donc le masque d'un *je* qui ne cesse d'agir et

[1] J. Rousset, *Narcisse romancier*, p. 22.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 15.

d'imposer sa marque sous le couvert du travestissement. La troisième personne a le mérite d'ôter, l'espace du déguisement, la primauté du sujet impuissant à se dire en tant que *je*. Le *il* déplace, pour reprendre la terminologie de Genette, la focalisation du sujet-narrateur sur celle, plus anonyme car différée, du personnage-acteur.

Le passage cadencé du *je* au *il* correspond bien à une indécision quant au choix de la mémoire et de l'oubli ; entre les deux existent des blancs qui sont autant d'espaces inoccupés par trop d'indécision. Là « Le je est off comme le il. Seule existe la bulle mentale, le solipsisme des étoiles »[1]. No man's land anonyme qui n'accepte pas de détermination pronominale, univers indéterminé vacant de toute personne grammaticale. Le texte lacunaire échappe à la mémoire et à l'oubli et, comme tel, se doit de rester blanc, ouvert, offert.

Si le *il* est le déguisement d'un *je* incomplet, celui-ci prend parfois son propre masque et « Ce je qui se disait absent, qui voulait se faire croire parti, effacé, revient toujours, sous le masque, les oripeaux de l'anonyme, du tohu-bohu de la langue, du désir, du monstrueux »[2]. La perte du sujet par le recours au *il* est bel et bien une ruse séductrice qui dénote un narcissisme fondamental :

> « Le narcissisme différé déplacé déguisé dans le semblant de perdre maîtrise identité alors que alors que détours pour hop hop être là pour hep hep regardez-moi hé hé aimez-moi »[3].

Sojcher revêt le masque du *je* mutilé, mais, tout en le désignant par une mise en scène outrancière, il dévoile son véritable jeu, à savoir la comédie narcissique travestie en drame du *je*.

Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture*, corrobore cette idée du travestissement du *je* par le jeu narcissique lorsqu'il dit que si « le *je* est témoin, c'est le *il* qui est acteur »[4]. Et en effet, si le *je* de Sojcher semble assister passivement à sa propre impuissance, le *il* qu'il cache accomplit une activité narcissique extrême. Mais si la troisième personne est le signe du mythe, si elle manifeste de façon purement formelle l'authenticité du récit, elle ne désigne pas moins la fausseté de la fabulation que le *il* rend crédible. Sojcher

[1] J. Sojcher, ibidem, p. 93.

[2] J. Sojcher, *Pour précipiter l'absence*, p. 17.

[3] J. Sojcher, *Un roman*, p. 37.

[4] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 29.

théâtralise donc le *il* et joue avec ce subterfuge pour faire oublier le sujet omniprésent. Le *il* est bien souvent une invention d'un *je* insatisfait de sa vie et qui s'invente des histoires où le *il* est à chaque fois une espèce de héros positif qui réussit tout ce qu'il entreprend. Le *je* déchiré projette un *il* plein d'assurance qui prend la revanche des échecs essuyés par le *je* auquel il succède.

C'est dans une telle perspective qu'il faut comprendre Barthes lorsqu'il affirme que « l'envahissement du *il* est une conquête progressive menée contre l'ombre épaisse du *je* existentiel »[1]. La troisième personne tend à provoquer l'avènement du récit, tandis que la première est impuissante à s'extraire de son immédiateté fragmentée. Le *il* représente une volonté de continuité, une tentative de linéarité aussitôt étouffées dans l'œuf par le retour constant de la litanie narcissique. Sojcher penche pour le *il* dans une perspective d'anonymat et de détachement par le récit externe, mais l'obsession du sujet le submerge lors de chacune de ses tentatives à faire du soliloque un roman.

Le travestissement fictionnel est impuissant à dissimuler le narcissisme sans ego d'un *je* omniprésent. Le jeu pronominal ne suffit plus : il s'agit alors de lui substituer un « objeu »[2], car « le vrai jeu n'est pas de masquer le sujet, mais de masquer le jeu lui-même »[3].

Contrairement à ce qu'une lecture hâtive de son œuvre donne à penser, notre auteur n'est jamais emporté par la passion ludique, l'illusion du jeu tout puissant. La dissimulation dionysiaque interdit que le joueur prenne le jeu au sérieux, dans la mesure où c'est son objet, l'enjeu, qui fait sens. Sojcher maintient cette distance objectale en passant d'un plan de réalité (je) à un second (il), comme si les pronoms ne signifiaient rien d'autre qu'une façon de nommer avec légèreté la vacance fondamentale du sujet. Le rire exprime le tragique. Le poète utilise en effet bien souvent le jeu à des effets parodiques qui dépassent la visible incertitude du sujet écrivant.

Le *je* peut être lui aussi un travestissement qui cache, en la singeant, la valeur d'authenticité dont tout le monde s'accorde à revêtir la première personne. Sojcher subvertit le langage jusque dans ses plus infimes éléments,

[1] R. Barthes, ibidem, p. 30.

[2] J. Pilon, dans « Au-delà de l'objet musical », in *Pour l'objet, Revue d'esthétique*, explique que le poète objoue quand « il met en jeu ce avec quoi il joue, qu'il met en joue l'ob-jet de sa préoccupation, bref, qu'il joue le jeu de ce qui s'oppose (ob-) à lui », p. 299.

[3] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 195.

et le pronom personnel n'est pas épargné : le recours litanique au *je* appartient à cette subversion langagière, dans la mesure où Sojcher fait dire au *je* quelque chose qui n'est pas, à savoir la véracité du discours autobiographique. Il ment, joue avec l'illusion, invente sa vie, pervertit la mémoire par une imagination débordante, trompe le lecteur, séduit avec les mots, enchante avec la musicalité du texte, enfin, il joue et le *je* recouvre le jeu par une apparence de vérité. Rousset parle fort bien de cet artifice :

> « ...la première personne, si souvent donnée comme garantie de véracité, se voit accusée de mentir pour produire l'illusion de vérité »[1]

Sojcher démontre le caractère fallacieux de son propre travestissement en même temps qu'il en perpétue l'illusion :

> « Il revient toujours sous la forme du il, du neutre, de l'atopie, de l'effacement. C'est une ruse de faux timide, d'enfant gâté qui va bouder dans un coin pour qu'on braque sur lui les lumières. Mais qui vient ? La mère ? La femme ? Dieu ? Personne. »[2]

Le lecteur est sans cesse ballotté du mensonge à la vérité, du *il* au *je*, du vrai *je* au faux *je* et la confusion du texte ne lui permet pas de trancher en faveur de telle ou telle instance narrative. La rapidité avec laquelle Sojcher passe d'un pôle à l'autre nous empêche de reconnaître la ruse, alors même qu'elle nous est donnée comme telle. Aussitôt dénoncé, le *je* fictionnel met à son tour sur la sellette son propre accusateur : le *je* qui dénonce est lui aussi fallacieux. Rien n'est vrai, tout est mensonger à l'instar d'un sujet qui ne cesse de jouer (et de se jouer de nous) avec son identité, faute de pouvoir l'unifier dans une continuité littéraire.

Le texte devient le « théâtre du je »[3], où s'épuisent les diverses interprétations d'un « auteur en quête de personnages ». Un sujet démantelé s'offre à nous dans la multitude de ses facettes, mais dès lors que nous tombons sous le charme de l'une d'elles, une voix s'élève pour nous rappeler que nous nous égarons en privilégiant une des figures du *je*, alors que toutes les autres sont là pour en donner le contrepied. Inquiétante lucidité chez cet auteur qui

[1] J. Rousset, op. cit., p. 35.

[2] J. Sojcher, *Pour précipiter l'absence*, p. 7.

[3] Nous reprenons cette appellation à Joyce Mc Dougall, auteur des *Théâtres du je*.

refuse à son lecteur l'illusion de la plénitude, le mensonge de l'identité retrouvée, la croyance en l'assurance du *je* qu'il manipule sous ses yeux crédules. Au bout de tout cela, il n'y a peut-être que le silence, ultime écho muet à une œuvre en diaspora que répercute à l'infini le *je* qui se taît aussitôt clamé ?

Rousset cite Louis-René des Forêts, pour qui le théâtre abusif du *je* ne peut mener qu'à un néant silencieux final : « Le *je* qui parle dans mes récits... n'est pas une voix personnelle... il va parfois même, en un ultime dépassement, jusqu'à se nier en tant que personne dotée d'un statut particulier »[1] Donc le *je* nié jusqu'à sa propre disparition serait en quelque sorte la seconde peau (plus qu'un travestissement qui connote l'idée de double) d'un sujet qui se meurt à force d'être fragmenté ? « Le *je* se met en crise, en même temps que l'unité et la stabilité de la personne sont mises en question »[2]. La crise du pronom personnel semble en effet atteindre, avec Sojcher, son point d'acmé, dans le même temps que la crise du sujet arrive à son apogée.

Avec quoi joue-t-il ? Le jeu du langage

L'écriture ludique manifeste une réflexion théorique du statut du narrateur sur sa propre oscillation entre les pôles divergents du *je* et du *il*. Outre cette mise en abyme du *je*, le jeu introduit l'idée d'une subversion langagière systématique. Sojcher joue avec les mots dans l'optique d'une esthétique qui passe par la perversion ludique du langage.

La dualité gravité/légèreté qui sous-tend son ludisme correspond, une fois encore, à l'oscillation existentielle entre mémoire et oubli des origines. Le jeu sera tragique ou joyeux selon que notre auteur en privilégie tel ou tel versant. Choisir la mère revient à adopter l'infra-langue, à faire du manque un choix de vie, tandis qu'opter pour le père signifie le retour à la maturité, à la reconnaissance du nom et au poids de la tradition. L'oubli et la mémoire sont les témoins de cette hésitation entre les mondes de l'enfance et de la maturité ; la confrontation des deux tendances contradictoires donne lieu à une poésie heurtée, dont le caractère ludique souligne l'inachèvement dramatique. Le jeu sojchérien balance entre le rire et le tragique, l'oubli et la mémoire ; l'esthétique ludique offre une bonne illustration de l'exploitation formelle de l'indécision en matière d'identité.

Quelles en sont les assises ?

[1] L.R. des Forêts, in *Tel Quel*, n° 10. Cité par J.Rousset, op. cit., p. 36.

[2] J. Rousset, op. cit., p. 36.

Le jeu avec les mots : l'entre-deux de la poésie enfantine

La démarche poétique de Sojcher repose en grande partie sur le jeu de la mémoire et de l'oubli ; l'amalgame ludique des langues maternelle et paternelle constitue l'entre-deux d'une poésie enfantine dont l'immaturité n'a d'égale que sa complexité. Entre le rêve de ne pas parler et le désir de continuité littéraire, le jeu garantit la survie du poète qui balbutie sans fin le paradoxe inconfortable de sa quête. Comment lire cette « pas papa poésie »[1] pour le moins étrange ? De quelle manière s'énonce le « verbum infans »[2] qui réconcilie le silence maternel et le discours paternel ?

L'infra-langue de la poésie sojchérienne est surtout un appel balbutié à « un nasillement, un chuintement, un bafouillement, un grondement, un sous-langage dont les mots à peine perçus excèdent l'audibilité, dépassent le sens ou sont en deçà ».[3] Le jeu des suffixes, préfixes, adverbes et prépositions est à cet égard significatif : tout est toujours infra, supra, en deçà, au-delà, à côté, outre, vers, entre mais jamais exact. La terminologie reste fidèle au parti pris ludique du non-savoir : la musicalité insignifiante des mots importe plus que leur contenu. En deçà des mots et au-delà de leur sens, il s'agit de retrouver la rumeur musicale inaccessible de prime abord. Le livre n'est ni une œuvre ni un discours sur l'œuvre, ni un récit ni une critique du récit, il est seulement le lieu d'accueil de la respiration poétique, l'espace où se concentrent les mots, sans foi ni loi, sans queue ni tête. Ces derniers comptent pour si peu que Sojcher n'hésite pas à les mutiler :

> « parlant *di* il ne pouvait faire autrement *ffèremment.*[4] »

Dans une telle optique d'irrespect total, les jeux de mots sont légion : « je me père »[5] ; le « douxbli »[6] ; « l'évidence du moment même où il favulve le récit »[7] ; « l'apapaparole[8] ;

[1] J. Sojcher, *La démarche poétique,* p. 54.

[2] Norman O. Brown, op. cit., p. 316.

[3] J. Sojcher, *La démarche poétique,* p. 238.

[4] J. Sojcher, *Un roman,* p. 7. C'est nous qui soulignons.

[5] J. Sojcher, *La mise en quarantaine,* p. 89.

[6] J. Sojcher, *Un roman,* p. 10.

[7] J. Sojcher, ibidem, p. 33.

[8] J. Sojcher, *La mise en quarantaine,* p. 16.

«guéris-moi
de moi
je temps vrille
(sans buteur, sans verres borgnes)
ne ma dans donne pas
dézire-moi déchire-moi
sous ce moi gare de moi
gai ri moi
de mo ah»[1].

Parfois, le texte bascule dans l'écriture automatique; une suite continue et accélérée de sons se forme qui ne se tarira qu'avec l'essoufflement. La mélopée incompréhensible semble constituer le livret ésotérique d'une œuvre vouée à l'inexistence:

> «A la fin il chantait ce qu'il n'écrirait jamais, jamais, le corps des mots avalés, la prière du retour oublié *pa pa pa je je de de da dada me* quelque chose comme un livre qu'il ne ferait pas.»[2]

Une permanence musicale fait bloc et si le texte qui s'offre à nous est à ce point chaotique, il ne s'agit que d'une rupture respiratoire qui répond à une exigence philosophique (pas de *je*) et poétique (la musicalité du monde ne s'appréhende que par bribes, entre mémoire et oubli). La continuité existe bel et bien sous la forme musicale des mots, au-delà de l'éclatement apparent. L'absence de blancs entre certains mots relève d'une même musicalité soucieuse de brouiller les significations:

> «mot unique, parole infinie, tautologique, *pleineetvide*»[3].

Les mots bégayés, zézayés, déformés participent eux aussi de cette rumeur de la mémoire poétique qui n'a ni début ni fin, mais que Sojcher happe dans son cheminement ininterrompu. Les enjambements abusifs, les phrases inachevées, l'absence régulière de ponctuation, le recours aux parenthèses

[1] J. Sojcher, ibidem, p. 55.

[2] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 17. C'est nous qui soulignons.

[3] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 366. Nous soulignons.

pour décomposer ou recomposer un mot, les lapsus, les blancs typographiques et la parataxe constituent autant d'éléments ludiques d'une esthétique de la déconstruction qui fait exploser le langage pour en manifester la puissance créatrice et rieuse.

Au-delà de la dislocation langagière, l'idéal serait de parvenir au silence. Non pas à une méditation muette et mystique, mais à un silence qui serait, plus exactement, infra ou extra langagier. Et ce silence, situé sous les mots ou dans leur périphérie, n'est autre que la poétique de la gratuité de la parole prônée par Sojcher. Il s'agit de dépasser les extrêmes que constituent le matérialisme (un langage prisonnier de la grammaire et des normes) et l'idéalisme (une langue nouvelle mais incompréhensible à quiconque n'en est pas l'auteur) pour fonder l'entre-deux du langage où parole et silence s'harmonisent.

Il est dès lors normal que l'enfance s'impose comme le lieu privilégié où le poète à la fois invente et explore tout en maîtrisant le jeu poétique. Le texte sojchérien, tout entier tourné vers le bruissement de la langue et concentré sur la profération de sa propre parole est, en effet, proche du discours enfantin aux aguets de sa nouveauté sonore. Mathieu Bénézet parle d'« *infance* » de la langue :

> « Entendre le bruit des mots revient à capter des bruits de gorge, d'impossibles récits, des sens contraires et désordonnés : comme si le code n'avait pas encore surgi, que la mise en ordre n'avait eu lieu, que nous soyons *dans la mise en scène* et non à son extérieur, en son dehors captivés par le jeu de l'autre et de l'ordre, en un mot à ce stade de l'*infance* où les mots ne sont pas encore frappés d'un sens univoque »[1].

Le discours de Sojcher repose effectivement sur un désir semblable de renouvellement constant du sens — perverti à force d'être galvaudé — par le retour à une pluralité signifiante propre au langage enfantin. C'est en cela qu'on peut parler de pré-récit ou de poésie enfantine. Il s'appuie sur une volonté de réintégrer l'univers linguistique de l'enfance, dont la caractéristique essentielle est cette ouverture infinie sur la pluralité des sens. Le texte éclaté, balbutié, zézayé et malhabile représente le signe concret de ce désir de reviviscence du langage par l'apport juvénile d'une curiosité aussi innocente que créatrice. Toutes les fois qu'un son nouveau fait éclore un sens

[1] M. Bénézet, op. cit., p. 176.

encore inédit, le poète se rapproche alors de ce pré-récit des origines non figé par l'univocité des significations. Bénézet cite Claude Rabant, pour qui l'écrivain tente, au travers de l'œuvre, de retrouver l'écho chantant de la voix maternelle, de recréer la musicalité de la berceuse enfantine.

Il y a de cela chez Sojcher, même si l'érection du roman ne pourra se faire que quand la voix du père occultera le bruissement de la complainte maternelle. Dans l'expectative de l'avènement du discours paternel, le texte sojchérien s'élabore sur le rythme de la mémoire vacillante relative à cette musicalité enfantine d'avant le roman. On verra que le rôle du père consiste à transcender l'empreinte maternelle qui subsiste dans l'œuvre du fils, malgré le jeu, le rire, la malice et la ruse cynique.

Afin de bien comprendre pourquoi le ludisme poétique de Sojcher s'enracine dans les limbes du langage et l'aube de l'existence, il convient de définir, de façon générale et symbolique, l'enfance au sens où l'entend notre auteur :

> « (...) Nous ne disons pas que l'écrivain fait retour à l'origine du langage, mais que le langage est pour lui origine. »[1]

L'enfance est le lieu de l'unité, de la coïncidence du sujet avec le monde, de l'oubli de la séparation, enfin de l'infinie ouverture. Il semble dès lors normal que l'adulte soit tenté par un retour en arrière dans la « durée pure »[2] de l'univers enfantin. Sojcher nous met cependant en garde contre une telle tentation qui peut s'avérer dangereuse : en effet, le désir d'unité symbolisé par un retour vers l'enfance peut se dégrader en pure nostalgie du passé, en regret mélancolique d'un univers faussement édénique. Or, nous dit Sojcher, un tel enfantillage tient plus de la bouffonnerie que de la poésie, et ce d'autant plus que l'enfance n'est pas exempte de terreurs et de désillusions.

Sojcher en appelle à l'enfance, mais son évocation est fragmentée, orientée vers tel ou tel souvenir précis. Jamais il ne tombe dans le ridicule d'un panégyrique des origines, bien au contraire, la mémoire n'en retient que les éléments qui formeront son univers adulte : les émois d'une sexualité précoce, la conscience cruelle de la mort, le constat terrible que l'identité fait déjà défaut, la séduction par le jeu, enfin les aléas du langage.

L'enfance n'est pas ce paradis de la réconciliation où l'individu connaît une parfaite adéquation de soi au monde ; pour retrouver semblable unité, il s'agit de remonter bien plus haut encore, dans la sphère prénatale de la

[1] R. Barthes, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, p. 23.

[2] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 42.

dyade. Mais ici non plus, Sojcher ne cède pas à l'idéalisme de la remémoration d'une entente originelle absolue : s'il l'évoque, c'est pour accentuer les effets tragiques qui en découlent. S'il parle de la plénitude du fœtus, c'est pour souligner la perte d'identité qui se déclenche à la naissance pour ne plus cesser ; s'il montre la mère comme le lieu accueillant par excellence, c'est dans le but d'attirer l'attention sur la rupture qui les désunira. Enfin, s'il se complaît dans la description de cet état originel, c'est surtout pour préparer la mort du père qui surgit avec l'éclatement de la dyade.

Rien n'est lénifiant ou innocent dans ces images enfantines qu'une mémoire blessée fait surgir ; elles sont au contraire le faire-valoir de la cruauté du temps qui frappe l'homme alors même qu'il se croit à l'abri. Avant de naître, la déréliction a déjà entamé son action contre lui et le tragique réside dans le fait qu'il ne le sait pas encore.

Une définition générale de l'enfance chez Sojcher peut sembler a priori fastidieuse ; en dégager les grands traits s'avère cependant indispensable afin que se dégage avec clarté la dualité gravité/légèreté inhérente à son ludisme. En effet, au-delà d'une déconstruction joyeuse du langage se profile la tragédie du sujet solitaire pris à son propre jeu. L'enfance est avant tout « la dérive éperdue »[1], le lieu de tous les impossibles, le début de la fin, le balbutiement d'un effroi toujours grandissant. Sojcher exprime l'illusion du regret de l'origine par un jeu de mots dont il est si friand :

« Non pas origine, mais exil — EXil. »[2]

Donc, le premier lieu est aussi le premier non-lieu, l'endroit primitif où l'homme commence à se séparer de son identité avant même que d'avoir eu l'occasion d'en prendre connaissance.

L'exil originel préfigure la nécessité de l'œuvre ludique comme retour douloureux vers sa propre identité. L'écriture et le jeu représentent le seul passeport valable pour un voyage au pays du *je*, contrée fantastique que seul le poète peut retrouver s'il est suffisamment à l'écoute des sons. Il peut alors réinvestir l'enveloppe creuse de son moi factice par la musicalité des mots qui lui confère, si pas l'identité ontologique, du moins l'identité poétique. L'adéquation change de plan et doit se chercher, non plus dans la coïncidence du sujet avec le monde, mais sur l'axe du sujet poétique et du langage confondus.

[1] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 43.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 51.

Sojcher est orphelin de père et de mère, de manière réelle ou symbolique. La poésie ludique constitue alors la façon idéale de vaincre la toute-puissance de l'anonymat; le langage devient lui aussi l'enfant bâtard de parents indignes. Ses géniteurs (idéalisme, scolastique, rhétorique et dialectique) sombrent dans l'oubli le plus absolu tandis que le jeu langagier s'impose comme le moyen privilégié de la rencontre progressive du poète avec sa nouvelle famille, sa nouvelle identité: les mots. La poésie, secondée par la balbutiement ludique, témoigne de cette renaissance du sujet à une existence poétique.

Au-delà du jeu: une critique de l'esprit de sérieux

Notre analyse de l'écriture ludique propre à Sojcher nous a montré que le poète en est encore à l'*abc* de l'apprentissage poétique, aux tentatives infiniment réitérées, au stade où les mots sont des jouets plus que des symboles. C'est l'étape ludique de la découverte de l'univers fascinant de l'écriture, où l'individu noircit des signes plutôt qu'il ne cherche à signifier. De là l'importance extrême que Sojcher accorde à l'esthétique du texte, à sa pure représentation graphique.

Les blancs signifient bien entendu des silences de la pensée, des périodes d'oubli, mais ils sont aussi des espaces neutres, des interruptions du noir. Le blanc, dans le texte sojchérien, est plus une couleur — ou une absence de couleur — qui contraste avec une autre qu'un symbole littéraire. La disposition des chapitres et la mise en page sont également parlantes: l'agencement typographique du texte est le reflet de ce jeu avec l'écriture auquel se livre sans cesse le poète.

L'œuvre de Sojcher s'offre à nous comme un véritable puzzle que chaque individu a le droit d'assembler selon sa propre esthétique. Bien sûr, au-delà de l'aspect purement ludique de la reconstitution, il y a tout un travail intellectuel par lequel le lecteur assemble les éléments épars de la pensée selon son propre canevas philosophique. L'une des richesses de l'œuvre réside dans cette ouverture du sens et dans cette liberté du choix. L'œuvre ouverte, grâce au jeu textuel, constitue une approche de l'universel, une tentative d'englober tout le sens de façon à en cerner ne fût-ce qu'un fragment. Le texte libre offre un inachèvement par lequel la pensée ne pourra jamais être réduite aux limites idéalistes posées par l'esprit de sérieux tant honni par Sojcher. Tout dire en ayant l'air de ne rien signifier représente la meilleure façon de lutter contre ce risque de la réduction et Sojcher, même s'il feint la naïveté du joueur débutant, en a pleinement conscience. Sa manipulation ludique cache en effet un art très savant de jongler avec les concepts et les

idées ; sous la malice se dessine la perversité et l'adresse philosophiques.

Sojcher pratique la dissimulation dionysiaque. La dérision de l'esprit de sérieux passe par l'exercice constant de la ruse sous toutes ses formes : mensonges et fausses pistes ne sont pas épargnés au lecteur pour le décontenancer. Nous avons vu que la fausse candeur de l'autobiographique cache en vérité un narcissisme sournois. Derrière le sujet en quête d'identité se tapit un individu en pleine possession de ses forces. Sojcher se moque de nous et raille notre faiblesse face à ses propres failles ; il sourit de notre compassion et nous égare d'autant plus que son texte possède tous les accents de la sincérité. Derrière Sojcher, il y a Dionysos qui nous prouve, de façon maligne, que l'accession à la vérité, fût-elle tronquée et toute relative, n'est pas aussi facile qu'on ne le croit. Une médiation est nécessaire à qui désire se fondre dans l'univers langagier. Le pays des mots possède lui aussi des frontières. Pour Nietzsche, le droit de passage s'appelle la grande santé ; pour Sojcher, seule l'incertitude autorise le passage poétique. Le balbutiement ludique tient autant de la beauté musicale des mots que de la dérision de l'esprit de sérieux.

Le jeu de la négation nietzschéenne

D'autre part, le jeu est indissociable de la négation. A côté du questionnement comme sabotage des idées reçues, préjugés insipides ou autres partis pris dévitalisants, agit la négation créatrice ou, si l'on ne craint pas le paradoxe, la négation affirmative qui fait sens au moment même où elle détruit le sens commun [1]. En effet, l'acte de négation se doit d'être considéré au sens nietzschéen du terme, c'est-à-dire comme une instance éminemment vivante dont le propre est de refuser la banalisation qui frappe les choses de la vie. Le ressentiment n'entre en rien dans son action dévastatrice, car la négation est, au contraire, ce qui contre le désespoir né de l'immobilisme du sens figé dans son acception conventionnelle. La négation est dionysiaque, dans la mesure où elle vise à intégrer les divisions et catégories de tous genres établies par des esprits aigris. Elle a pour but de réunifier l'indivisible du sens, l'insécable de la poésie et, pour Sojcher qui en est le fidèle ouvrier, elle prend le visage du jeu interrogatif qui accepte la déroute pour unique réponse. Les exemples de la haine du savoir logique affluent sous la malicieuse interroga-

[1] Voir à ce sujet R. Heyndels, *Esthétique de la discontinuité littéraire. Le fragment et la question du sens* et *La pensée fragmentée.* Le caractère positif de la négation y est longuement traité. J. Sojcher développe cette thématique nietzschéenne dans *La question et le sens. Esthétique de Nietzsche* et dans *La démarche poétique.*

tion du langage :

> « Donc fit-il en claquant la langue (et les doigts), la face prise dans une grimace narcissique insoutenable. Donc. Je haïssais en lui ce mot... »[1]

Comme est l'autre mot-clé qui suscite la méfiance de Sojcher à l'égard d'une rationalité savante. Sous le prétexte fallacieux de la comparaison, *comme* introduit les raisonnements les plus faux et les images les plus mensongères :

> « Comme toutes les fausses comparaisons. »[2]

Il s'agit donc, au-delà du jeu, de s'attaquer à la langue qui est « l'autruche de toutes nos fuites, la tête cachée de tous nos aveuglements »[3] au sein de notre modernité, dont trahison et banalisation sont les nouvelles idoles. Sojcher constate, avec un mélange de dépit et d'ironie, la sclérose qui a frappé le langage et le silence, faisant du silence une parole dégradée et vice-versa. Le langage ainsi récupéré à des fins de communication au premier degré s'est mué en un bavardage inconsistant qui camoufle, bon gré mal gré, la vacuité d'une culture appauvrie par l'insignifiance généralisée.

Le poète a pour tâche de revivifier la langue en provoquant, par le jeu du questionnement, l'éclatement de la gangue dirimante qui l'entoure. Sa lutte sera celle qui l'oppose au plus dangereux — car au plus invisible — des ennemis : la normalité érigée en dogme. Et c'est bien entendu sous la forme d'une interrogation que Sojcher annonce son combat :

> « Qui dira que cette protestation n'est pas le cri profond de la vie contre ce qui l'écrase, contre la séparation, l'insignifiance, l'indifférence, ces trois hydres de la mort ? »[4]

Notre auteur questionne alors le langage et, avec une naïveté feinte, nous fait redécouvrir la charge significative de ses éléments les plus simples. Le jeu avec les mots souligne leur pouvoir d'évocation : un seul terme, pourtant considéré comme tremplin pour en annoncer d'autres, se suffit à lui-même :

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 41.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 42.

[3] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 29.

[4] J. Sojcher, ibidem, p. 29.

> « Que (dit-il), que. Il ne pouvait décemment dire plus. Que. conjonction ? Souhait ? Conséquence ? »[1]

Un mot et déjà la parole est superflue ; la communication peut se faire sur cette base fragile :

> « Que. Près du terme, où la suite attendait avec sa marée de phrases, de gouttelettes de lettres. Que (dit-il), que. Et ce fut la lumière des dents fermées sur le secret. »[2]

Sojcher réduit le langage à sa plus simple expression ; il n'en conserve que les éléments syntaxiques minimaux qui suffisent à susciter l'évocation poétique, laquelle fait le reste. Les longs discours ne peuvent qu'appauvrir la langue en la privant de l'espace nécessaire à son déploiement sans cesse renouvelé. Trop dire, c'est ne rien dire, c'est ne pas laisser respirer le langage tandis que s'effacer devant lui revient à lui conserver sa valeur expressive.

Le ludisme langagier est le cheval de bataille poétique de Sojcher, fort de sa conviction que « Préserver le cheminement, c'est ruiner toutes les vélléités de finalisme, d'eschatologie, briser les Tables de la Loi, faire éclater l'ordonnance (divine ou rationnelle) d'un monde clos »[3]. La haine du dualisme idéaliste (bien/mal, vrai/faux, beau/laid) s'énonce par le refus inconditionnel de la réduction et le jeu poétique est justement ce qui échappe à ce carcan de la théorie ; il s'affirme par son geste même de nier tout savoir positif et sauvegarde ainsi la gratuité d'une parole poétique irréductible. Le jeu est l'oubli de la pesanteur.

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 41.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 41.

[3] J. Sojcher, *La démarche poétique*, p. 33.

Pourquoi joue-t-il? La séduction du jeu

> «(...) il exagère le défaut joue le manque contre le manque essaye cette séduction»[1].

A force de vouloir démasquer à tout prix les enjeux du ludisme sojchérien, on peut se demander si le jeu n'est pas, en fin de compte, signifiant en lui-même. Autrement dit, il s'agit de savoir si la démarche ludique, au-delà de ce qu'elle cache, n'a pas de sens en tant que telle.

Un passage déroutant de *La mise en quarantaine* transforme l'intuition en certitude: le jeu est un artifice séducteur. Voyons ce qu'il en est de ce qu'on peut appeler l'anecdote du regard: le sujet contemple une femme d'un œil attentif dont la fixité doit faire supposer à celle-ci une passion immodérée, tandis que l'autre œil, volage et distrait, «continue à répondre aux stimulations du monde extérieur comme si de rien n'était»[2]. Sojcher, dans ce bref passage apparemment insignifiant, révèle la ruse cynique qui se cache derrière le voile trompeur d'une naïveté mélancolique. Le masque de l'amour impossible recouvre la maîtrise séductrice; bien plus, c'est le jeu lui-même qui séduit.

Le défaut séducteur

Le bégaiement, réenvisagé sous ce nouvel éclairage, nous conforte définitivement dans notre opinion que le ludisme constitue, pour notre auteur, un moyen de séduction non négligeable:

> «Zézaiement: je zézaie, je zozotte, ze je ze, ma langue fourche, dérape, glisse, mais ma main ferme, avance vers le vide»[3].

Si l'on en croit Roland Barthes, passer de la parole à l'écriture permet notamment de gommer les insuffisances du discours oral. Sojcher, lui, reproduit exactement la parole bégayante; la scription[4] n'est en rien une

[1] J. Sojcher, *Un roman*, p. 13.

[2] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 34.

[3] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 25.

[4] Nous reprenons ce terme à Barthes, qui définit la scription comme «l'action par laquelle nous traçons manuellement des signes»: «Roland Barthes contre les idées reçues», in *Le grain de la voix*, p. 184.

correction, un moyen pratique d'opacifier les faiblesses langagières. L'écriture ne constitue pour lui qu'une retranscription du dire, une impression à peine différée de la voix. La fragilité est conservée dans la forme fragmentée, le bégaiement se voit maintenu par la musicalité et les silences par les blancs typographiques. N'y aurait-il donc vraiment pas de différence entre parole et écriture dans cette œuvre sojchérienne qui pousse l'honnêteté jusqu'à refuser le compromis de la correction ? Au contraire : l'écriture déforme, exagère, aggrave les faiblesses de l'oralité. Sojcher accentue sciemment les défauts de langage dans le texte. Le résultat est étonnant : nous assistons en effet au déploiement d'une œuvre hybride, alliage de parole enfantine et d'écriture faussement naïve dont il est malaisé de déceler l'innocence réelle de l'artifice esthétique.

On peut dès à présent s'interroger sur cette pratique pour le moins étrange, qui consiste à conserver les défaillances du langage oral : pourquoi cette volonté ostentatoire de se montrer, dans le texte, plus fragile encore que dans le discours oral[1] ? Sojcher n'est pas bègue, mais en reproduit cependant les particularités à l'écrit. Il invente en quelque sorte un défaut de langue dont il n'est en réalité pas affligé. Pourquoi cette marque factice d'infériorité ? Une lecture attentive de l'œuvre peut fournir une réponse : Sojcher utilise le bégaiement scriptural à des fins séductrices. Bégayer, c'est retarder l'avènement du message, faire languir son interlocuteur dans une attente de la parole à venir et ainsi concentrer sur soi l'attention de l'autre qui écoute. Il y a là, insensible de prime abord, une volonté séductrice à peine déguisée mais qui devient éclatante lorsque l'on procède à une analyse un peu plus approfondie de la cause d'une telle dislocation langagière. « Le parler masque le dire » : l'affirmation d'Annie Anzieu[2], à propos du bégaiement comme moyen de taire un élément qu'on refoule, s'applique parfaitement à la démarche de Sojcher qui, nous l'avons vu, adopte le bégaiement pour attirer l'attention de l'autre sur lui.

Une précision s'impose néanmoins : Sojcher cherche à capter son interlocuteur par le truchement d'un handicap fallacieux, mais c'est pour qu'on écoute la musicalité de son discours plus que ce que ce discours signifie. Le bégaiement a en effet, pour notre auteur, le mérite de focaliser l'attention sur l'attente, le déploiement et enfin l'avènement de la parole, tandis que le sens demeure latent, secondaire, peu important. Bégayer serait donc masquer un défaut, plus essentiel celui-là, par un autre, fictif et moindre. Le défaut

[1] Les lecteurs qui connaissent Sojcher savent que celui-ci possède un charmant petit cheveu sur la langue !

[2] A. Anzieu : « De la chair au verbe : mutisme et bégaiement », in *Psychanalyse et langage*, p. 125.

de parole masquerait dès lors le défaut de langage tout court, l'incapacité à élaborer un discours qui ne soit disloqué, hésitant, bégayant.

Nous y sommes : le bégaiement est le symptôme oral du fragment, son corollaire parlé et tous deux expriment la même réalité : l'impossibilité de la continuité littéraire à cause de la fragmentation du sujet. Et cette fragmentation se traduit à son tour par un double morcellement : celui de la parole et de l'écriture simultanées.

Le recours au bégaiement se double sans doute d'une dimension qui excède le contexte de la séduction pure et simple : Sojcher accule la langue écrite afin d'en éprouver les limites et de démonter ainsi la primauté de l'expression orale sur la charge expressive réduite du langage écrit. L'antériorité chronologique de la parole par rapport à l'écriture confère à celle-là une primauté que celle-ci, défavorisée parce que seconde, ne détient pas. Tel semble être le présupposé de la démarche sojchérienne du bégaiement scriptural, laquelle vise à renverser ce constat pour rendre à l'écriture son expressivité, usée par trop de siècles d'idéalisme creux et de rhétorique figée. Sojcher veut prouver que l'écriture peut aussi revendiquer, à l'instar de son aînée, une fraîcheur et une densité expressives jusqu'alors attribuées presque exclusivement à la parole. Outre le caractère purement ludique d'un tel défi, se dessine, en filigrane, un enjeu linguistique dont le texte sojchérien est le champ d'expérimentation.

Plus que jouer avec les mots, Sojcher jongle avec les concepts par le biais d'une aventure linguistique, dont la régénérescence du langage tout entier (écriture et parole) est le but. Il est l'éveilleur du langage, il le ranime et réveille ses sens usés par trop de galvaudages. A l'instar de Mallarmé, il élabore un champ lexical nouveau et personnel à partir, cependant, de la base neutre du langage commun. Plus que véritablement novateur, son travail littéraire est surtout transfigurateur. Sojcher ne détruit pas le langage pour semer de nouvelles idoles [1], mais il le recharge d'un souffle puissant qui allie les divers modes d'expression (musique, chant, calligraphie, parole et écriture) jusque là cantonnés dans une taxonomie par trop rigide.

Le jeu est donc surtout une philosophie du langage qui se paye le luxe de se dire sur le mode séducteur du calembour, en lieu et place de l'habituel

[1] La position de Sojcher par rapport aux surréalistes est à cet égard parlante : le poète leur reproche d'avoir détruit les idoles dans le seul but de les remplacer par les leurs. Seul compte le cheminement poétique, à condition toutefois de ne pas s'arrêter en chemin, croyant détenir la réponse finale de la poésie. Or, les surréalistes ont commis l'erreur de s'estimer au bout de leur démarche déstructurante, alors qu'il leur restait encore à renverser leurs propres structures aussitôt après les avoir mises en place.

jargon érudit. Ultime facétie d'un écrivain qui, décidément, refuse l'esprit de sérieux et choisit l'oubli ludique au détriment de la mémoire savante.

L'écriture érotique

> « L'écriture est du nord au sud, de l'orient à l'occident sexuelle. »[1]

Peignot définit le langage érotique comme une émanation de l'amour qui impulse la création de la parole à partir du silence de la nature. L'homme découvre dans les beautés du monde un sentiment amoureux qui transforme le silence extatique en un cri d'amour. Chez Sojcher aussi, le langage érotique naît de cette écoute, de cet instant où l'homme se tend vers la musicalité et déploie sa sensualité auditive. L'importance de l'oreille, ou plutôt de la troisième oreille, a été soulignée par Nietzsche et nous retrouvons chez Sojcher une même magnification de l'ouïe.

Une précision cependant s'impose en ce qui concerne le langage séducteur de Sojcher qui existe *par* l'amour mais surtout *pour* l'amour. Sojcher séduit après avoir été séduit et il fascine parce qu'il a été lui-même fasciné. Qu'est-ce à dire ? Une lecture « musicale » de l'œuvre nous amène à réenvisager le texte comme une vaste partition essentiellement séductrice qui répète le chant d'amour par lequel il est né.

Le texte sojchérien n'est pas seulement l'expression immédiate de l'érotisme des sons qui l'objectivent, il en constitue bien davantage une exploitation concertée à des fins séductrices. A la gratuité de la fascination succède la ruse de la séduction ; Sojcher a conscience du pouvoir érotique des mots et il manie le langage avec une virtuosité qui n'a d'égale que sa perfidie. Sous la nonchalance apparente des termes se cache une redoutable science du pouvoir érotique de la langue ; en deçà de la confusion feinte de l'identité se tapit un sujet passé maître dans l'art de séduire.

La procédure est à la fois simple et pernicieuse : Sojcher joue l'innocence, la nostalgie de la dyade et du borborygme primal, la fragilité de l'écrivain qui ne sera jamais à la hauteur de sa tâche, tout cela en même temps qu'il provoque chez son lecteur une réaction de gravité perplexe. Ce serait beaucoup dire que Sojcher trompe son public en feignant la naïveté, mais il est indéniable qu'il expérimente ainsi les divers registres émotifs que sa « voix » peut susciter.

Il convient dès lors de lire Sojcher à un second degré, dans une perspective

[1] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 46.

de distance plus objective que le texte ne voudrait nous imposer. La façon idéale d'aborder son œuvre consisterait en une lecture corporelle, de façon à vivre le texte plus qu'on ne le subit. L'expression « corps du texte » doit être prise ici au sens premier du terme, dans la mesure où Sojcher nous présente son œuvre comme il dévoilerait son corps. Il se donne physiquement plus à nos yeux voyeurs qu'à notre regard intérieur. Et, habileté suprême, ce don de soi aboutit à une dépossession de l'autre. L'absence de pudeur, loin de susciter l'exacerbation d'une curiosité indécente chez le lecteur, impose au contraire une sublimation éthérée de ce que recouvre le corps du texte.

Tout le mystère de l'œuvre réside dans cette apparence d'étalage éhonté, toute la symbolique du texte passe par cette mise à nu impudique. Comment serait-il encore possible de parler d'écriture naïve à propos d'une telle entreprise de séduction ?

Chapitre III

Le fragment

«DESORDRE L'éternel retour, c'est lui. Vivre, écrire dans le désordre.»[1]

Jacques Sojcher

«ŒUVRE Il n'y aura jamais d'œuvre. Que des débris, des petits riens, à l'image des morceaux de moi qui écris, qui n'existe pas.»[2]

Jacques Sojcher

«Tout langage est toujours en cours de fragmentation, toujours déjà travaillé par Dionysos.»[3]

Claude Lévesque

«Ces réflexions interrompues ont peu de sens...
Ou peut-être est-ce d'avoir été interrompues
qui leur en donne... Un sens évidemment fêlé.
Mais faute de savoir où elles nous mènent, il
n'est pas jusqu'à ce sens qui ne m'échappe.
Tout cela est peut-être un jeu.»[4]

Georges Bataille

[1] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 20.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 22.

[3] Cl. Lévesque, *L'étrangeté du texte*, p. 122.

[4] G. Bataille, *L'abbé C.*, in *Œuvres complètes*, tome III, p. 360.

> « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. »[1]
>
> Stéphane Mallarmé

> « Le fragment a son idéal : une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au « développement » s'opposerait le « ton », quelque chose d'articulé et de chanté, une diction : là devrait régner le *timbre*. »[2]
>
> Roland Barthes

En quoi pouvons-nous parler de discontinuité à propos du *Rêve de ne pas parler*, de l'*Essai de n'être pas mort* ou d'*Un roman ?* Quelles en sont les manifestations ? Le fragment se donne à lire sous la forme d'un dictionnaire autobiographique, d'anecdotes mémorielles, de réflexions théoriques sur l'oubli, le sujet, la mort ou la séduction, de réminiscences enfantines, d'épisodes érotiques, de bribes poétiques, d'interrogations ontologiques, sans oublier les silences, ces interruptions de la pensée représentées par des blancs typographiques. Le fragment est pluriel : il touche à tous les domaines de la pensée et s'écrit selon divers champs linguistiques — on passe du bégaiement inarticulé au langage le plus subtilement philosophique — selon qu'il s'agit pour notre auteur de privilégier la mémoire ou l'oubli, l'infra-langue maternelle ou le savoir paternel.

Une référence aux *Fragments d'un discours amoureux*, construit sur le modèle qui est aussi celui de Sojcher, s'impose ici : Barthes définit ce discours en question comme fragmenté par l'alternance de mouvements, tantôt intenses dans leur brièveté et tantôt languides dans leur répétition. Ce texte horizontal, qui exclut toute transcendance au profit de la seule croissance vitale, concède une large part au romanesque et une très faible au roman. Il n'y a pas de meilleure définition pour le fragment sojchérien, alliage de mémoire vacillante et d'oubli dionysiaque, qui obéit lui aussi à une immanence (l'angoisse du sujet privé du Père) et s'offre à nous dans le désordre le plus total. Libre à chacun d'ouvrir le livre comme on manipule un

[1] S. Mallarmé, Préface à « Un coup de dés », in *Œuvres complètes*, p. 455.

[2] *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 98.

dictionnaire : à l'endroit où est donné le sens qui fait défaut. La présentation par figures de Barthes ou les aléas des bribes poétiques de Sojcher expriment une conviction semblable que le sens n'est jamais donné comme réponse unique, mais bien comme l'indice d'une ouverture infinie des significations, d'une conjugaison des interprétations.

Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture*, dit bien que cette polysémie moderne, qui s'oppose à l'univocité classique, relève d'une opposition entre discontinuité et continuité ; le fragment, qui permet toutes les contradictions — apparentes ou réelles — est l'apanage de notre poésie moderne ouverte à la pluralité. Alors que le langage classique institue, dans son adéquation au monde, une parole dialoguée, la modernité compromet cette même communication : une conception différente de la nature se trouve à l'origine de ces deux extrêmes. D'une part, la tradition considère la nature comme une et accessible et d'autre part, la poésie moderne sait qu'elle ne peut en happer, tout au plus, que quelques bribes. Là se situe la poésie objective, dans cet avènement de la discontinuité comme perception du monde :

> « Ma seule musique est celle des mots (quelques mots), des voix (brèves séquences de chants), des commencements de gestes, de suspension du quotidien, de soulèvement d'espace, d'intensité qui arrête, qui emporte, qui seule importe, qui est l'être même, élémentaire, informe sous toutes ses formes, sans image et sans voix sous toutes ses apparences, *deus absconditus* peut-être, tautologie invisible, insaisissable, qui pourtant se montre, me saisit, me pénètre et je. »[1]

Le fragment musical de Sojcher naît de ce mouvement objectif poussé à son acmé : le texte morcelé semble être le résultat d'une exacerbation de la fragmentation du monde, comme si la nature ne pouvait s'exprimer que sous la forme de bribes objectales, débris dérisoires d'une réalité innommable. Sojcher, dans le court extrait ci-dessus, avoue être emporté par la musique du réel, mais il subit cette séduction plus qu'il ne se laisse aller à elle. En ce sens, il entre dans le cadre de la poésie moderne, définie par Barthes comme ne gardant « des rapports que leur mouvement, leur musique, non leur vérité. »[2] La musicalité du fragment sojchérien fait donc partie intégrante de la modernité en ce qu'elle ruine le sens pour lui substituer une musique justement insignifiante :

[1] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 44.

[2] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 30.

> « Et si je parlais pour rien, vivais pour rien, aimais la musique qui ne mène à rien, la voix aphone qui me dit *viens, c'est bien, tu oublieras l'amour aussi et les figures les plus chéries* ?
>
> Et si je ne disais rien, entre la certitude et l'amnésie ? »[1]

Nous touchons là un aspect primordial de la « démarche poétique » : une musique élémentaire, loin de l'harmonie musicale en tant que telle (Sojcher avoue être « inculte de l'oreille »[2]). L'idéalisme est alors détruit au profit de la jouissance langagière, du « mystère mi-musical mi-littéraire »[3], où « la parole n'arrête pas de secouer bien et mal, dans la jubilation sans raison, sans destination. »[4]. Musicalité, répétition, jouissance et gratuité sont les piliers qui ordonnent le fragment sojchérien : la répétition du chant narcissique et jubilatoire ôte le caractère sérieux de sa profération. Tout est fugace et infiniment répétable ; la gratuité signifie dans le moment même de l'accomplissement, sans présupposés ni conséquences. L'immédiateté musicale est liée à la gratuité et, de ce fait, à la pure jouissance du dire, à la « génialité sensuelle »[5] qui, selon Kierkegaard, est l'objet absolu de la musique.

Shoshana Felman,[6] qui oppose le langage performatif de Don Juan — lequel fait acte par sa seule profération — au langage constatif de ses antagonistes, utilise une fort belle expression pour qualifier le champ linguistique de la jouissance propre au burlador : Dire, c'est jouir. Il en va de même pour Sojcher, dont le fragment témoigne de cette intensité jouissive dans la fugacité, l'excès de parole séducteur. La forme fragmentée est dès lors celle qui convient le mieux à l'expression de ce qui est, par essence, éphémère : le plaisir. Sojcher se trouve, au sens barthésien du terme, du côté de la jouissance textuelle, dans cette perte ivre de soi grâce à l'oubli, dans l'excès d'évanouissement du *je* par la répétition litanique devenue inconsistante à force d'être dite.

Rappelons la définition que donne Barthes de la jouissance du texte, laquelle exprime la désintégration du sujet, par opposition au plaisir langagier qui connote au contraire l'idée d'épanouissement de l'individu :

[1] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 42.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 43.

[3] J. Sojcher, *Un roman*, p. 45.

[4] J. Sojcher, ibidem, p. 105.

[5] S. Kierkegaard, « Les étapes érotiques spontanées », in *Ou bien... ou bien*.

[6] S. Felman, *Le scandale du corps parlant*.

> « (...) la jouissance est le système de lecture, ou d'énonciation, à travers lequel le sujet, au lieu de consister, se perd, éprouve cette expérience de dépense qui est à proprement parler la jouissance. »[1]

Et Sojcher, l'« Eros musicien, opéra-personne »[2] dont le fragment dit « (...) la conviction de l'évidence de l'absolu de l'instant »[3] participe de cette conception foncièrement nietzschéenne de la jouissance textuelle comme dépense extrême de soi.

Le fragment de la jouissance se dresse contre la *doxa*, l'acte locutoire[4] et la positivité rassurante de la rationalité idéaliste. Ici, la musicalité des mots prime sur leur signification. Blanchot parle de « parole essentielle »[5] à propos de cette voix qui n'est l'écho de rien en particulier et que Sojcher désigne comme « (...) la rumeur du rire de rien »[6], « la fiction de musique de langue », « une voix qui remue qui remonte qui sourd qui crie qui ne dit rien de précis », une « sorte de chant de ventre d'absence de mère où sans visage sans voix parle murmure avance le récit », ou enfin « une gesticulation de parleur »[7] Cette « musique inaudible à la limite de l'oreille insatiable »[8] émane d'une pureté tout à fait gratuite du son, qui naît de partout et de nulle part à la fois, et dont le poète n'est que l'interprète jouisseur. Le fragment musical de Sojcher reflète une cosmogonie entièrement réorganisée en fonction de son unique sens musical.

Fragment et défaut

Cette composante musicale du fragment coïncide-t-elle avec une aspiration existentielle ? Sojcher, par l'acte d'écriture, assiste à la fois à l'évanouissement du sujet et à sa perpétuelle reconquête. Le rythme de l'œuvre s'organise sur ce va-et-vient incessant de la perte et du recouvrement du *je*, il s'articule

[1] R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 195.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 98.

[3] J. Sojcher, ibidem, p. 26.

[4] Voir à ce sujet la linguistique d'Austin reprise par S. Felman pour son analyse de la promesse donjuanesque. L'acte locutoire est essentiellement une production de sens, par opposition à l'acte perlocutoire qui vise à produire des effets sur l'interlocuteur.

[5] M. Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 38.

[6] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 12.

[7] J. Sojcher, *Un roman*, pp. 45, 35,. 54, 55.

[8] J. Sojcher, ibidem, p. 123.

sur une succession de constructions et de déconstructions de l'identité biologique vers une progressive conquête de l'identité de l'écrivain.

Il y a, chez Sojcher comme chez Pascal, un manque tragique à la base de la discontinuité littéraire ; Goldmann, dans *Le dieu caché*, montre que l'harmonie est totale entre le contenu et la forme de la pensée pascalienne dans les *Pensées :*

> « (...) le fragment est la seule forme d'expression adéquate pour un ouvrage dont le message essentiel réside dans l'affirmation que l'homme est un être paradoxal, en même temps grand et petit, fort et faible. »[1]

Le choix du fragment marque une cohérence entre le sujet et la manière de le traiter :

> « SOJCHER Je n'existe que si tu me nommes. »[2]

Sojcher parle de l'éclatement de l'identité ; il est donc normal que ce soit sous une forme discontinue, de la même manière que Pascal dit le désordre de l'humanité privée de Dieu sous les allures d'une pensée elle aussi désordonnée :

> « J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein : c'est le véritable ordre, et qui marquera toujours mon objet par le désordre même. Je ferais trop d'honneur à mon sujet si je le traitais avec ordre, puisque je veux montrer qu'il en est incapable. »[3]

Donc, pour Sojcher, écrire de façon linéaire reviendrait à trahir la fracture du sujet, c'est-à-dire à ne plus être crédible. Le fragment est, pour le penseur paradoxal par excellence, un gage d'honnêteté intellectuelle bien plus qu'un choix esthétique.

La pensée pascalienne ne pouvait se constituer qu'à partir du fragment qui est « recherche d'ordre, mais recherche qui n'a pas réussi, et ne peut réussir,

[1] L. Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, p. 220.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 24.

[3] Pascal, *Pensées*, p. 153.

à l'approcher»[1]. Pour l'auteur des *Pensées*, l'homme n'est pas capable de s'exprimer de façon ordonnée, mais sa quête tout entière s'effectuera sous le signe tragique de la recherche de cet ordre qui lui est refusé ; la fragmentation est bel et bien l'expression formelle d'une discontinuité universelle. Il en va de même pour Sojcher qui constate son morcellement littéraire à cause de la mort du père, mais n'a de cesse d'abandonner l'infra-langue maternelle pour faire sienne la linéarité du savoir paternel.

La question est de savoir comment il pourrait, sans cesser d'être cohérent, exprimer sa propre blessure de manière linéaire alors que son «message» poétique et philosophique est l'affirmation de sa nécessaire fragmentation. Imagine-t-on le *Discours de la méthode* sous forme de bribes ? De même que l'exigence de rationalité du cartésianisme impose le traité, l'incomplétude ontologique de Sojcher adopte le morcellement. Sojcher, déchiré entre mémoire et oubli, ne peut écrire comme s'il était du côté de l'oubli définitif : le fragment est la marque de sa perpétuelle oscillation. Norman O. Brown nous confirme dans notre idée que le fragment reflète, formellement, la faille ontologique :

> «Chair brisée, esprit brisé, discours brisé. La vérité, un corps brisé : fragments, ou aphorismes ; s'opposant à la forme systématique ou méthodes...»[2]

Brown met en exergue le fait que le fragment correspond à une pensée toujours en éveil, qui jamais ne se clôt sur de quelconques conclusions. Nietzche, la référence fondamentale de Sojcher, avait compris et exploité la vivacité de l'aphorisme qui devient le symbole d'une pensée jamais satisfaite d'elle-même. Selon Brown, la totalité est à ce prix :

> «D'être brisé, le corps devient total.»[3]

L'accomplissement, pour l'auteur de *Le corps d'amour*, serait de substituer au littéralisme pétrifiant un matérialisme érotique dont le souffle de Dionysos entretiendrait la flamme créatrice et morcelée. Brown n'est pas le seul à assimiler Dionysos à la discontinuité ; Claude Lévesque, dans *L'étrangeté de texte* parle lui aussi de «Dionysos aux membres épars»[4], à propos du

[1] L. Goldmann, *Le dieu caché*, p. 220.

[2] Norman O. Brown, *Le corps d'amour*, p. 235.

[3] Norman O. Brown, *Le corps d'amour*, p. 237.

[4] Cl. Lévesque, *L'étrangeté du texte*, p. 263.

fragment, véritable Dieu dénué de référence et de centre.

Nous comprenons à présent mieux le paradoxe selon lequel Sojcher désire atteindre l'unité — une espèce d'androgyne littéraire — tout en refusant le figement qu'elle connote ; l'idéal serait alors ce souffle dionysiaque qui détruirait le savoir à mesure qu'il s'élabore, de façon à ce que le questionnement philosophique et l'inspiration poétique donnent lieu à une œuvre aussi fragmentée que globalisante, toujours parcourue par un sens mobile. Il convient dès lors de lire le fragment de Sojcher dans les absences, les failles, les blessures et les périodes d'oubli car, si l'on en croit Brown, « le sens n'est pas dans, mais entre les choses ; dans l'iridescence, l'effet réciproque ; dans les interrelations ; aux intersections, aux carrefours »[1].

Bénézet, dans *Le roman de la langue*, plaide lui aussi pour une littérature fondée comme par défaut, née d'un échec à se déployer de façon continue :

> « Ça se passe un peu comme si des hommes voulaient écrire une histoire vraie, réelle, pour leurs contemporains et n'y parvenaient pas : l'échec s'appellerait littérature. »[2]

La brève tentative de fiction, intitulée *Dans la chambre*, qui ouvre la *Petite musique de chambre* est le fruit d'un semblable échec à dépasser la stricte blessure narcissique par un élargissement romanesque. Sojcher l'avoue : son récit inachevé n'a de sens qu'incomplet, livré tel quel et sans effort, même factice, de continuité. Nous pouvons dire, sans crainte d'exagérer, que le livre est à la merci d'un nettoyage de printemps :

> « Faisant de l'ordre dans mes papiers (à la place de terminer un livre), je retrouve un jour de novembre (vingt ans après) un dossier sur lequel est griffonné *récit perdu*. J'en détache *Dans la chambre* minirécit d'un livre initial, quelques fragments et en-têtes, que j'accompagne d'un chant de mots pour psalmodier l'absence du sujet. »[3]

L'écrivain, en nous livrant le fragment d'un fragment, nous dit bien que

[1] Norman O. Brown, *Le corps d'amour*, p. 303.

[2] M. Bénézet, op. cit., p. 12.

[3] J. Sojcher, « Mode d'emploi » à *Petite musique de chambre*, p. 11.

ce qui fait défaut fait aussi sens. Jabès confirme que la discontinuité forme une totalité même si elle relève de l'éclatement car « la poussière engendre encore la poussière. »[1]

Sojcher est conscient du fait que le fragment ne correspond pas à un choix esthétique en soi, mais qu'il est plutôt le reflet d'une impuissance à inscrire l'adéquation de soi au monde dans une quelconque continuité formelle. Cependant, il serait absurde de croire que la discontinuité relève d'une incapacité à produire « autre chose » ; le fragment est, bien au contraire, une forme très réfléchie et construite, au-delà de son apparence désorganisée. Cette harmonie vient, pour notre auteur, de sa conception essentiellement musicale. Barthes a insisté, avec sa théorie du haïku japonais, ce « devenir essentiel, musical du fragment »[2], sur le caractère syntagmatique et totalisant de la discontinuité :

> « ... le syntagme étant un fragment étendu, agencé, actualisé de signes, en un mot un morceau de récit. »[3]

Julia Kristeva, à propos du *Cantique des Cantiques*[4], montre elle aussi à quel point les unités minimales du texte forment à elles seules une condensation répétitive de sens lyrique que ne constitue pas l'ensemble du cantique dont la signification reste floue et allusive. Dès lors, chez Sojcher, le désordre de la composition importe finalement très peu, dans la mesure où chaque bribe, prise séparément, illustre l'ensemble de sa pensée ; la symphonie discontinue de son texte module les multiples variations d'un leitmotiv identique : pas de *je*. L'œuvre globale est répétition de moments musicaux épars, et c'est en cela qu'elle forme un tout harmonieux qui possède sa cohérence interne propre. Bénézet pense que le fragment se trouve dans le passage de l'aria (mouvement où le sujet désespère de trouver une solution) à la caballete (une issue est annoncée) ; Sojcher, lui, semble encore plongé dans la douleur de l'aria, dans l'espoir d'une résolution future, d'un oubli à venir, d'une identité à conquérir.

[1] E. Jabès, *El, ou le dernier livre*, p. 15.

[2] R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 199.

[3] R. Barthes, ibidem, p. 23.

[4] J. Kristeva, *Histoires d'amour*, pp. 117, 118.

Fragment et belgitude

> « ... Car la Belgique ou les Belgiques est le non-lieu d'une non-lecture, d'une non-urgence de culture, de vie d'écriture, de dévoration d'images, de mots, d'êtres et de choses, car la Belgique est encore et toujours une sorte de vide où la non-reconnaissance est assurée, où l'écrivain est ridicule. »[1]

> « ... Car j'aime la Belgique où je n'existe pas. »[2]

Si le fragment peut être envisagé sous les aspects formel, existentiel, esthétique ou sémantique, il est impossible d'en concevoir l'analyse chez Sojcher en faisant l'économie de la dimension sociologique dans lequel il s'enracine : la belgitude. Marc Quaghebeur, avec ses « Balises pour l'histoire de nos lettres »[3] démontre en quoi le fragment participe bel et bien de cette belgitude.

Quaghebeur situe la prise de conscience littéraire de la perte d'identité dans les années cinquante, époque où la Belgique est devenue « l'opulente Belgique du non-lieu, celle qui feint de croire que ses problèmes structuraux se résoudront d'eux-mêmes par la force des choses et du compromis à ras de terre. »[4] L'écrivain s'inscrit donc dans une ère de satisfaction médiocre au sein de laquelle il doit lutter pour acquérir une identité qui ne lui est plus donnée ; l'artiste de la déshistoire naît alors, dans un climat de renoncement à tout ce qui faisait l'héritage culturel belge. Il s'agit dorénavant de se créer fantasmatiquement une identité autre que l'identité historique, nationale ou culturelle : « Ainsi devenir Belge n'allait pas de soi »[5]. Les racines ne sont plus les mêmes ; d'écrivain belge, on devient témoin d'une Belgique en perdition. L'optique de l'écriture est radicalement différente ; l'artiste, tout en prenant ses distances par rapport à l'identité nationale, crée une œuvre qui doit pallier cette insuffisance par l'apport d'un nouveau fondement identificatoire.

L'écrivain belge, à partir des années cinquante, s'inscrit dans l'histoire, tout en refusant de se soumettre à son schéma. Le roman anhistorique

[1] J. Sojcher « Bruxelles, Babel, Dorsel », in Collectif, *Mille et un soirs au Théâtre-Poème*, p. 227.

[2] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 63.

[3] M. Quaghebeur, « Balises pour l'histoire de nos lettres », in *Alphabet des lettres belges de langue française*, pp. 9, 202.

[4] M. Quaghebeur, ibidem, p. 157.

[5] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 63.

aboutit au texte militant de la belgitude et Sojcher fait partie de ces écrivains paradoxaux qui font la Belgique, alors que l'ensemble de leurs œuvres puise leur origine dans une volonté de reniement de cette même Belgique qui leur a refusé l'identité :

> « Ici est un pays où je vis, amnésique d'origines, de but et de sens, comme un zombie, un obsédé de l'intérieur, du petit monde intérieur, où rien ne s'est jamais passé, où je trébuche sur le mot *passé*, où je me tiens les mains vides, l'absence au cœur. Ici est une forme de l'obstacle à être là. Pays double et double moi. »[1]

Sojcher est apatride dans la patrie, exilé au sein de son propre pays.

L'ère de l'exil et du déracinement est représentée par une liste d'écrivains dont le dénombrement exhaustif serait fastidieux ; Quaghebeur cite notamment Guy Vaes, Paul Willems, Pierre Della Faille et Jacques Sternberg, pour ne parler que de quelques-uns. Nous pourrions en ajouter bien d'autres, mais l'exemple de Sojcher suffit à prouver que ce mouvement de la déshistoire, amorcé il y a maintenant près de quarante ans, n'est pas encore terminé. Sojcher a participé à des colloques sur la belgitude, il a publié maints articles à ce sujet, en a largement débattu au Théâtre-Poème, mais son œuvre fictionnelle est presque vierge de toute référence nationale[2].

Cette scission entre activités sociale et littéraire témoigne d'un malaise ; il semble qu'on ne peut que débattre de la culture (ou de l'inculture ?) belge sans pouvoir l'intégrer dans l'œuvre. Le discours reste pragmatique et ne revêt que rarement la forme littéraire. Le débat demeure oral.

Toutefois, la référence sojchérienne de la mémoire pourrait être interprétée comme une nostalgie purement abstraite de ce déracinement. L'exil intérieur, représenté par l'oscillation permanente entre la mémoire et l'oubli, pourrait bien symboliser cette indécision à opter pour une écriture belge ou pour un désengagement total. Le fragment de Sojcher se situerait alors dans cet entre-deux de la littérature, où il est à la fois difficile de prendre un parti anhistorique et malaisé de s'affirmer sans ambage écrivain belge. La problématique de la perte tragique de l'identité, reflétée par la forme fragmentée, serait une façon plus ou moins déguisée d'avouer ce paradoxe, car comment dire « je » au sein même d'un pays qui vous refuse l'identité culturelle ? Comment mener positivement la quête existentielle alors que tout reste

[1] J. Sojcher, ibidem, p. 64.

[2] Ou alors la Belgique est citée comme par défaut.

encore à faire sur le plan social et historique ?

Le dilemme est grave et nous pensons qu'il est intéressant de considérer l'œuvre du « compositeur » de *La Belgique malgré tout*, outre son aspect original, comme le signe de cette insatisfaction commune des écrivains belges à l'égard de leurs institutions culturelles qui ne les légitiment plus. Le fragment, chez Sojcher, constitue en cela un exemple éclatant du malaise des lettres françaises en Belgique. Il représente cette sonnette d'alarme que l'on commença à agiter, timidement d'abord, vigoureusement ensuite, à l'aube des années cinquante.

Que l'on songe au parti pris sojchérien de l'oubli radical et l'on comprendra ce que cet oubli virulent cache en vérité : le renoncement pur et simple à une Belgique en perpétuelle démission. Sojcher préfère l'intemporalité de l'écriture à une histoire trop tiède, le fragment balbutié à un continuum impossible car dorénavant « ... il s'agit au contraire de descendre à mains nues dans le langage et de lui faire rendre toutes les nuances du babil intérieur que masque le drapé mité des personnages et des histoires. »[1]

Le constat de Quaghebeur résume admirablement bien la démarche adoptée par Sojcher à l'égard de l'œuvre qui ne doit pas sublimer le réel en l'accentuant dans un effort de véracité, mais au contraire le démystifier en soulignant ses lacunes. Un exemple : *Un roman* est l'anti-roman par excellence ou encore il est le récit du non-récit, sans héros (pas de je ni d'ailleurs de tu puisque le non-je est trop occupé à s'interroger sur le pourquoi de son inexistence), sans lieu (entre mémoire et oubli n'est pas un lieu, mais le purgatoire de l'irréel), sans action (l'excès d'activité du non-je symbolise justement la fraude du sujet), sans époque sinon l'immédiateté du présent tragique, enfin sans début ni fin (le fragment est amovible). *Un roman* n'est que « l'approche de l'impossibilité de »[2]. Le blanc final est le signe de cette attente, dont l'objet est à ce point inouï qu'il en devient inqualifiable. La réduction des personnages à leur plus simple expression (à savoir leurs initiales), le refus de la linéarité, le rejet de la fiction, le désir d'authenticité, l'aveu de l'impuissance à écrire autrement que par bribes sont autant d'éléments qui éclairent la difficile position de l'écrivain face à une réalité toujours fuyante.

Le fragment n'est rien d'autre que le reflet d'une Belgique éclatée, divisée et insaisissable. Sojcher prend le parti, courageux malgré les dires de certains, d'affirmer sa faiblesse à l'égard de la culture de son pays, qui à la fois l'attire et le défie, sans jamais se laisser apprivoiser. L'écriture fragmentée est le fruit

[1] M. Quaghebeur, op. cit., p. 166.

[2] J. Sojcher, *Un roman*, p. 22.

de cette bâtardise mal vécue, sur laquelle se greffe, on l'a vu, le malaise d'un judaïsme perverti lui aussi.

Un entre-deux de silence maternel et de parole paternelle

> « La parole qui reste dans ton ventre est l'enfant de ta mère, la parole qui sort de ta bouche est l'enfant de ton père. »[1]

Un bref aperçu de la signification sociologique du fragment a montré que celui-ci était la trace d'une oscillation entre désir d'intégrer la culture belge et impuissance à en juguler les défauts. Cependant, la forme fragmentée illustre un autre entre-deux, alliage problématique de silence et de parole, de mère et de père, de jouissance textuelle et de savoir théorique. Voyons-en les imbrications successives à partir du texte de Sojcher :

> « Je n'aime pas le mot *jardin*, le mot *mémoire*, le mot *savoir*, mais bien le mot *forêt*, le mot *jungle*, le mot *absence de père et de mère*, le mot *image*.
> J'avance, porté par la voix, entre les arbres, le souvenir et l'oubli. »[2]

> « La demande de la langue (lapsus de père), la (ce qui reste est peu de chose) mère. »[3]

> « Je masturbais l'oubli du commencement pour en finir avec sa jouissance, son malheur, pour n'être plus jamais ni tout à fait heureux ni tout à fait désespéré, *pour survivre entre deux géniteurs, entre deux sens, entre deux langues*. Pour n'avoir plus d'identité. »[4]

Le fragment dit bien la complexité de l'écriture qui répète inlassablement la double impossibilité du retour au silence maternel et de l'avancée vers la langue paternelle. L'écriture morcelée se situe à mi-chemin entre le silence dont elle vient et la parole vers quoi elle tend. Tout se passe comme si la

[1] Cité par R. Gori, in *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, p. 64.

[2] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 91.

[3] J. Sojcher, ibidem, p. 76.

[4] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 41. C'est nous qui soulignons.

parole, encore mal assurée, se construisait à la jonction de ces deux pôles et se définissait par la répétition, de peur de disparaître dans un silence insignifiant. Partagé entre mémoire et oubli, Sojcher opte pour le fragment qui est l'expression de son oscillation permanente. Choisir l'oubli reviendrait à instaurer un bavardage continu (l'oubli de l'Etre par la mondanité) tandis que privilégier la mémoire serait se taire pour retrouver la communication silencieuse originelle. Le fragment permet dès lors la tergiversation ; « l'apa-parole de tout récit »[1] signifie que la parole est toujours première, infinie répétition d'une musique poétique qui n'a ni début ni fin, et dont le poète est à chaque fois le héraut unique et éphémère.

Voyons maintenant, avec Roland Gori, comment notre problématique mémoire/oubli se trouve inscrite dans la dualité langue paternelle du savoir/langue maternelle de la jouissance textuelle.

Le tâche que se fixe Gori est d'expliquer les troubles de la parole en fonction de la composante pulsionnelle du langage. C'est ainsi qu'il en arrive à l'équation : langue maternelle = vie, langues étrangères = savoir.[2] Dans une telle perspective, Sojcher se verrait alors confronté à un nouveau dilemme représenté par l'alternative des deux branches opposées du texte maternel de la jouissance et du savoir paternel.

L'étude de son œuvre fictionnelle semble étayer cette hypothèse dans la mesure où elle est exclusivement tournée vers une insouciance, un plaisir du texte et un ludisme lexical, à l'exclusion de toute notion théorique ou savante. La langue du père serait alors réservée au côté social et intellectuel de Sojcher, à ses activités de professeur et de conférencier, tandis que la langue maternelle constituerait le mode d'expression privilégié de ce qui touche à l'expérience vivante et athéorique de l'individu. La comparaison des deux productions sojchériennes témoigne de cette dualité langagière : l'analyse des articles, conférences et ouvrages philosophiques[3] diffère[4] de la lecture que nous faisons du corpus poétique.

Les écrits théoriques sont traversés par une intertextualité philosophique (Lévinas, Heidegger, Pascal, Nietzsche pour ne citer que les plus flagrants),

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 16.

[2] Notons que Gori inclut la langue paternelle dans l'ensemble des langues étrangères, reprenant ainsi le constat de Naouri selon lequel la mère est un acquis et le père un dû.

[3] Nous pensons aux nombreux articles publiés dans *La quinzaine littéraire*, *Europe* ou *Les lettres nouvelles* pour ne citer que quelques revues ainsi qu'à *La question et le sens. Esthétique de Nietzsche* et *La démarche poétique*, qui est un essai sur la poésie.

[4] Encore que Sojcher minimiserait cette différence, lui qui tente de mimer dans le discours critique la parole poétique et qui mêle souvent les genres.

une réflexion littéraire, un langage particulier (axé sur la continuité), enfin une maîtrise érudite que nous ne retrouvons que peu dans la production poétique soucieuse d'éviter au maximum les références savantes susceptibles d'en pervertir la spontanéité. C'est comme si Sojcher avait scindé son existence et sa langue en deux[1], avec le souci constant d'en maintenir bien distincte la bipartition.

C'est pourquoi nous assistons, avec l'œuvre poétique, à un déploiement de la langue maternelle qui exclut l'intrusion paternelle du savoir. L'oscillation est nette : Sojcher penche pour l'oubli du père dans les écrits que nous pouvons qualifier d'existentiels (au sens de fruits d'une expérience vivante, par opposition à la production savante innervée par une réflexion toute théorique) et prône la mémoire dans l'autre versant de sa production, au profit d'une intégration de la langue paternelle de savoir et de culture.

Cette distinction générale établie, il convient maintenant de s'interroger sur l'application de l'équation langue maternelle = vie, langue paternelle = savoir. Sojcher effectue-t-il, dans la pratique, la dualité des langues ? N'y a-t-il aucune interférence qui vient dénaturer l'un ou l'autre type de production ? En clair, a-t-il réellement distingué le père de la mère ?

Nous l'avons fait remarquer à maintes reprises : toute l'œuvre de Sojcher est construite sur une perpétuelle oscillation et la dualité des langues paternelle et maternelle réactive l'indécision créatrice. Le fragment, qui procède du père et de la mère, témoigne de cet entre-deux fondamental. En effet, de la même manière que le texte théorique est traversé par la référence maternelle, le discours fictionnel est investi de la figure paternelle. Savoirs théorique et existentiel sont intimement liés et la distinction entre les deux est factice : ni la référence philosophique à Nietzche, ni le choix du fragment comme forme romanesque ne sont innocents.

Nietzsche symbolise en quelque sorte l'aspect féminin du discours savant, en ce sens qu'il charrie une réflexion purement vivante, née d'une volonté de dépense et d'énergie ainsi que d'une pratique jouissive du langage. L'œuvre de Nietzsche est aussi littéraire que philosophique et Sojcher en a intégré la richesse duelle dans l'exposé de ses vues théoriques. De même, le fragment dénote une appartenance implicite à la dimension paternelle du savoir. Le fragment est le signe d'une pensée éclatée, mais il n'est pas que cela : il constitue le résidu (au sens non péjoratif de : ce qui reste) du courant de pensée amorcé par Pascal, courant qui ouvre la modernité à une réflexion sur la crise du sujet définitivement coupé de Dieu, l'ultime référence paternelle.

Ainsi, la production que nous avons qualifiée d'existentielle n'est pas exempte d'un savoir paternel qui en forme en quelque sorte le support. Le savoir est la vie et vice-versa : les éléments paternels et maternels ne s'excluent pas mutuellement, mais, au contraire, réactivent le texte par le jeu de l'imbrication. Discours théorique et parole poétique sont indissociables et c'est, une fois de plus, la plus ou moins grande importance des deux qui fait la richesse de l'oscillation mémoire/oubli et, par conséquent, la richesse de l'œuvre considérée dans son ensemble.

Le fragment est un entre-deux, mais il représente aussi le fil d'Ariane invisible qui relie mère et père, oubli et mémoire, vie et savoir.

Fragment et mort

> « MORT Où séduire ne marche plus, où la parole tombe, où écrire est l'ultime barrière d'encre pour tourner autour. »[1]
>
> Jacques Sojcher

> « La mort est donc... l'une des forces qui motivent la discontinuité. »[2]
>
> Ralph Heyndels

> « La mort est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force. »[3]
>
> Hegel

> « Ne pas se dissoudre surtout, ne pas se dissoudre. Rester, résister, être encore... »[4]
>
> Eugène Ionesco

Il est désormais clair que le fragment investit, dans l'esthétique de Sojcher, un espace toujours intermédiaire que l'on a appelé, de manière générique, l'entre-deux. Nous avons vu la position médiane que le fragment occupait vis-à-vis de domaines aussi variés que le judaïsme, la belgitude, le question-

[1] J. Sojcher, *Le rêve de ne pas parler*, p. 22.

[2] R. Heyndels, *La pensée fragmentée*, p. 81.

[3] G.W.F. Hegel, cité par G. Bataille dans sa préface à *Madame Edwarda*.

[4] E. Ionesco, *Journal en miettes*, p. 49.

nement, l'imaginaire amoureux, ou encore les figures maternelle et paternelle. L'entre-deux fragmenté constitue donc bel et bien cet univers de la contradiction vivante qui jamais ne se laisse réduire à une dualité factice, puisque Sojcher fait du paradoxe le sens de sa pensée dépossédante.

Il nous reste à envisager l'étude de la discontinuité dans son rapport avec la mort, laquelle engendre chez notre auteur une fascination en même temps qu'une répulsion. Le fragment procède d'un entre-deux de désir et de rejet mortifère qui est le prolongement de la dualité mémoire/oubli.

L'œuvre à la fois engendre le gouffre et retarde le moment où l'écrivain s'y engloutira ; elle provoque la mort et l'ajourne dans le même geste. C'est cette dualité du rapport que l'écrivain entretient avec l'écriture qui permet à Sojcher de tenir deux discours aussi contradictoires que :

> « Si j'étais mort masse inerte chose inerte immobile si le ciel avait disparu et les montagnes et les villes s'il n'y avait plus pour moi de vivants *si c'était ça l'objet de ce livre écrire approcher la mort* »[1].

et

> « Ecrire est l'acte de survivre dans la bonté du langage. »[2]

Le fragment appelle et refuse la mort ; semblable paradoxe ne s'explique que dans la perspective de l'œuvre ouverte dont le morcellement formel fait partie intégrante. Rappelons brièvement en quoi le fragment participe de cette ouverture. Le livre n'est pas l'œuvre, il n'en est que l'approche matérielle. Sojcher opte en effet pour l'éclatement textuel par la pluralité signifiante de l'infra-langue, mais il se trouve confronté à la matérialité du livre, à un obstacle quasiment physique qui contrecarre son aspiration esthétique et philosophique :

> « L'écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde. »[3]

De même, chez notre auteur, le choix du fragment correspond à une prise de conscience lucide que l'on n'arrive pas à l'œuvre par le biais du livre qui « fortifie le manque »[4], plus qu'il ne le transcende. Autant alors radicaliser

[1] J. Sojcher, *Un roman*, p. 128. C'est nous qui soulignons.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 18.

[3] M. Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 12.

[4] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 31.

l'impossibilité en réduisant le livre au fragment de livre :

> « Ecrire est la ressource de l'absence, le faire-part du manque. »[1]

Approcher la structure minimale du texte permet peut-être, paradoxalement, de toucher à l'infini de l'œuvre ; la totalité se situerait alors dans cet émiettement, de la même façon que Sojcher opère une retotalisation de la figure féminine à partir des bribes fétichistes et multiples. Dans la mesure où l'écrivain meurt symboliquement à l'instant même de l'accomplissement de l'œuvre, le fragment, dont l'inachèvement est l'apanage, préserve de la mort en réactivant une perpétuelle fuite en avant par l'infinie ouverture qu'il offre.

Nous voyons donc que le recours au fragment n'obéit pas à une simple injonction stylistique ; une préoccupation infra-existentielle commande l'option esthétique et littéraire.

Que veut exprimer Sojcher lorsqu'il dit :

> « Ce qui me pousse à écrire est un ordre de mort. »[2]

> « L'espace, la réserve du mort, occulte l'évidence d'être là. »[3] ?

Remémorons-nous le chapitre consacré au jeu pronominal ; le ludisme des pronoms reflétait, on l'a vu, l'incertitude d'un sujet en proie au vertige de la crise d'identité généralisée. Dans « (...) un monde sans dieu, un monde *ex machina* où on a perdu un discours »[4], le narrateur erre à travers sa propre création et ne persiste que grâce à sa voix qui, malgré tout, continue à se faire entendre dans le brouhaha du désordre le plus total. L'écrivain, pas plus que le lecteur, n'est désormais capable de répondre à la question : qui parle ? La confusion des pronoms résulte de celle, plus vaste, de la question du sujet.

Bénézet parle clairement de la crise que traverse le sujet dans notre modernité littéraire ; la dernière pierre d'ancrage de siècles de rationalité vient à peine de s'effronder, laissant derrière elle un chaos sans nom (au sens

[1] J. Sojcher, *La mise en quarantaine*, p. 35.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 27.

[3] J. Sojcher, ibidem, p. 16.

[4] M. Bénézet, *Le roman de la langue*, p. 26.

où l'identité s'est perdue dans l'anonymat de la confusion) : le *je* s'est érodé, au fil du temps, et le voilà à présent en poussière, définitivement peut-être. L'idée même de sujet ne semble plus signifier grand chose ou, tout au plus, recouvre-t-elle de façon fallacieuse une réalité pronominale qui n'en est même plus une :

> « S'introduit une distance de plus en plus grande entre je et il. On ne dit je que sous la forme déguisée, que sous le simulacre de la troisième personne du singulier : mais, de plus en plus souvent, les plis du il dissimulent mal le je qui s'y loge. Le je n'est plus tel ou tel nom ; il ne supporte plus un nom : il va à l'anonymat. »[1]

La critique contemporaine s'accorde à reconnaître la fragilité, voire la précarité du sujet en voie de disparition. L'artifice du *je* travesti en *il* n'abuse plus personne, le *je* cesse d'être crédible ; la fiction des pronoms cède le pas à l'anonymat le plus neutre, le règne numérique se substitue à l'onomastique. Après avoir épuisé les multiples facettes d'un sujet en perpétuelle représentation, Sojcher en arrive quant à lui aux initiales pures, ultime étape de la dépossession. Mais dire le défaut de soi, c'est encore écrire et Sojcher ne se résout pas à se taire, définitivement avalé par le silence. L'écriture retarde la mort ; la littérature devient dès lors cet entre-deux où le temps se suspend, laissant à l'écrivain le loisir d'aménager les modalités de son sursis. Le livre change de forme et se mue en un interminable palimpseste que seule la mort viendra interrompre :

> « La forme rêvée, idéalisée, de certains de nos livres contemporains que nous feuilletterons serait celle du palimpseste. Phrases tronquées, fragments d'histoires, de sens et de discours. C'est prendre parti pour la scansion, le scandé : l'hétérogénéité s'opposant au lisse d'une image spéculaire simple, livrée selon la figure du vitrail. On déploie dans les blancs, les lacunes, l'espace mortifère. C'est une mise en en-tête de la mort en acceptant de s'interrompre sous les coups de la réalité (...) »[2]

Le lien du fragment et de la mort n'est plus à démontrer : le sujet écrivant

[1] M. Bénézet, ibidem pp. 26, 27.

[2] M. Bénézet, ibidem, p. 31.

projette son rapport morbide à la littérature par la forme « agonisante » du fragment. La discontinuité symbolise ce souffle haletant, proche du râle, du sujet en quête de lui-même.

L'écriture est une mise à l'épreuve par laquelle le sujet fait l'expérience permanente de la dépossession par la répétition vide de sens d'un *je* qui conforte la perte plus qu'elle ne tente de l'exorciser par la fiction. Le livre aggrave la dépersonnalisation et maintient l'écrivain dans l'espace mortifère qui le relie au néant :

> « Et qu'est-ce qu'écrire désormais si ce n'est s'enfoncer dans l'oubli même de l'écriture, éprouver que le sol se dérobe, que toute écriture est fugitive et mortelle (et que loin de nous mener à la réalité, de nous laisser entrevoir un dehors elle nous enfonce dans notre langue, et que la descente dans la langue, vertigineuse, laisse subsister un texte comme un halo de sens mal éclairé, dont l'obscurité même est la seule connaissance dont nous puissions nous munir). »[1]

L'acte d'écriture favorise donc la perte de soi dans le vertige tentaculaire de sa pratique ; le sujet fragmenté continue à se fractionner dans la déréliction des signes et le livre contribue à le happer vers le bas, la mort, l'oubli même de sa démarche primitivement destinée à le sauver de l'anonymat. Sojcher avoue son impuissance à recouvrer une identité poétique par le biais de l'œuvre, fût-elle fragmentée, donc modeste :

> « Au détour du sens, rien. Au bord des mots, vide. Au bout des visages, l'oubli des visages. »[2]

L'écriture est un succube avide qui, loin de purifier l'écrivain de son sang impur, lui pompe ce qu'il restait de force dans ses veines déjà débiles. Notre auteur affaibli est précipité, aspiré vers l'absence finale. La forme fragmentée symbolise pour lui la mise à mort progressive du sujet et de la littérature mêlés ; elle représente l'agonie de la voix vers « une voix de fin silence »[3]. La démarche poétique de Sojcher est cette tentative inarticulée de rejoindre la parole avant de sombrer dans le silence de la mort du sujet. Le fragment en

[1] M. Bénézet, ibidem, pp. 137, 138.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 21.

[3] Nous reprenons cette formule à Laporte du titre d'une de ses œuvres.

est le signe : la voix du poète est devenue presque inaudible dans l'expectative de ce silence qui engloutira tous les mots inutiles.

Cependant, la litanie narcissique demeure... On peut alors se poser la question de savoir si la persistance du « moi-moi-moi » n'entrerait pas dans le même champ ludique que bon nombre de ruses séductrices : et si Sojcher jouait sciemment avec le narcissisme pour conjurer la mort ? S'il refusait l'identité de peur de mourir ? En effet, nous dit Bénézet, refuser l'identité, c'est aussi rejeter la responsabilité d'assumer son nom et par là-même, nier la mort car « la nomination est le premier geste de notre aliénation. Avoir un nom, c'est, profondément, commencer de ne plus en avoir et entamer la question du récit de ce nom, c'est, dire, courir, le risque qu'il y ait une fin, quand bien même serait-elle provisoire, à ce que nous avançons »[1].

L'insistance sur la perte d'identité correspondrait donc à la peur, consciente ou non, de précipiter la mort du sujet par le récit d'un nom accepté. Dire *je* en tout état de cause serait alors l'amorce d'une histoire nécessitant un début, une évolution et une fin. Et Sojcher, bouleversé à l'extrême par cette idée de cheminement historique, narratif ou existentiel, se réfugierait dans l'inachèvement volontaire pour retarder au maximum une issue dont le préserve ce retrait dans la fragmentation du sujet.

Cette hypothèse est fort séduisante dans la mesure où elle a le mérite d'expliquer son refus inconditionnel d'être nommé — et donc reconnu — comme un sujet à part entière par l'autre féminin irrémédiablement exclu.

Le défaut de soi deviendrait, dans cette perspective, une manière d'esquiver l'aboutissement de tout individu, à savoir la mort.[2]. L'innommable serait alors la condition de l'ouverture infinie du texte, le non-dit empêcherait le discours de se clore avec l'épuisement inévitable du sens. Grâce à la fracture du sujet, il semble bien que Sojcher conserve une permanence de l'œuvre ouverte, une garantie de son caractère inépuisable.

La quête du sens et du *je* serait-elle alors un vaste tour de prestidigitation camouflant le jeu habile d'un sujet heureux de s'en tirer à si bon compte avec la mort ? La question reste sans réponse. On peut voir, grâce à une lecture parallèle de Bataille, quels sont les moyens utilisés par l'écrivain de la modernité pour échapper à la mort.

Bataille nous propose une explication de type biologique du rapport de

[1] M. Bénézet, op. cit., p. 195.

[2] Bénézet assimile le narcissisme au sursaut d'un sujet frappé de mort, ce qui corrobore notre hypothèse de l'hypertrophie de l'ego pour esquiver la mort.

l'écrivain à l'œuvre. Une telle approche permet d'enrichir les éléments de réponse fournis par la réflexion sociologique en soulignant le caractère profondément individuel de l'écriture comme transgression de la mort.

L'auteur de *L'expérience intérieure* se retranche en effet de la théorie du sujet pour n'en retenir que l'aspect tragiquement physique. Qu'en est-il de ce moi de chair et de sang qui oppose à la mort, avec l'énergie du désespoir, son refus viscéral de ne plus pouvoir aimer, écrire, exister enfin ? Bataille explique que le problème de l'identité a été longtemps abandonné quand la prétention du « moi abstrait » se posait comme valeur fondamentale et unique, oubliant son asservissement au principe biologique. Il est désormais essentiel, poursuit-il, de garder bien présentes à l'esprit notre contingence, notre subordination à la chair. Bataille comprend la précarité du sujet en fonction du caractère aléatoire des conditions qui ont présidé à son avènement, à commencer par le mystère de l'acte sexuel accompli par ses parents eux-mêmes. Le côté hasardeux qui entoure l'engendrement provoque chez l'individu un sentiment de fragilité quant à la valeur de son existence, car « si la plus infime différence était survenue au cours des événements successifs dont je suis un terme, à la place de ce « moi » intégralement avide d'être « moi », il y aurait eu « un autre » »[1].

Nous retrouvons chez Sojcher cette même angoisse de devoir s'assumer en tant que sujet, alors que les bases de cette identité sont éminemment friables.

Sojcher aspire à l'identité poétique par l'oubli de ses origines ; le rejet de son improbabilité constitutive amène l'individu à transcender la réalité dont il est issu pour la neutraliser par une maîtrise purement subjective. Mais la mort, toujours selon Bataille, rompt l'illusion du « moi abstrait » ainsi construit et fait apparaître la déchirure initiale du moi divisé (l'un biologique, l'autre « intellectuel ») :

> « Le moi n'accède à sa spécificité et à sa transcendance intégrale que sous la forme du « moi qui meurt ». »[2]

Dès lors, si le moi n'est véritablement atteint que dans la mort, il est normal que le mouvement de la vie nous conduise vers ce néant, non dans la volonté d'une négation de soi, mais bien parce que le néant est le seul lieu qui nous fasse accéder à l'identité. En d'autres termes, le *je* se donne dans le moment même où il cesse d'être, d'un strict point de vue biologique. Chez

[1] G. Bataille, *Sacrifices,* in *Œuvres complètes,* tome I, p. 89.

[2] G. Bataille, *Sacrifices,* in op. cit., p. 92.

Sojcher aussi, le sujet se constitue comme essentiel à l'instant où il s'évanouit dans le vertige de la dépossession, de l'anonymat, de la confusion des visages.

Cependant, la perspective de la mort ne réussit pas à nous faire taire; l'écrivain ne cesse de parler comme si, malgré tout, le débit de ses paroles pouvait enrayer celui, plus inexorable, du néant vers lequel il est emporté. Mais si cet avenir ne parvient pas à contraindre Sojcher au silence, il ne le morcelle pas moins dans son identité impuissante à le maîtriser; la mort lointaine est à bien des égards castratrice du *je*:

> « Ecrire c'est pousser à ça à être tout entier le ça entre le rire les dents blanches et la stupeur d'être mort. »[1]

Le sujet n'est plus qu'un « ça » indéterminé, déchiré entre la légéreté et le tragique, la vie et la mort, l'oubli et la mémoire. Le fragment exprime, par sa forme même, l'impossibilité de se sentir fort dans l'unicité du sujet alors que l'individu fait partie d'une multitude à qui un sort semblable est réservé. La similitude de l'issue enlève à l'idée d'originalité toute légitimité.

Le texte fragmenté de Sojcher est empreint de cette omniprésence de la mort; l'écriture tantôt érotique, tantôt blanche, tantôt ludique, reste toujours morbide dans ses efforts d'échapper à la mort comme dans sa précipitation à la rejoindre. Témoin ce fragment où Sojcher se met en scène, vivant, joyeux et séducteur, au milieu de l'hécatombe de ses proches; le triomphe de l'oubli est éphémère car toujours rejoint par la mort:

> « C'est si l'on veut ton roman l'histoire pour moi te plaire l'écrivain et te quitter te tuer regagner le père c'est si l'on veut une chambre mortifère la fiction de moi vivant et de lui mort et de toi à mourir bientôt »[2].

Le néant, infini de plus en plus proche, appelle l'écriture de la transgression. Et plus la mort se rapproche de Sojcher, plus il éprouve le besoin de retrouver l'origine, par une régression salvatrice vers le commencement, antithèse de ce vers quoi il tend malgré lui.

Rejoindre la mère, c'est faire reculer la mort. Chaque pas en arrière est une étape gagnée sur le néant, un refus de l'inévitable. Sojcher choisit alors la mémoire maternelle et le fragment devient tragique, exempt de la légéreté dionysiaque de l'oubli:

[1] J. Sojcher, *Un roman*, p. 101.

[2] J. Sojcher, ibidem, p. 25.

> « L'existence de l'homme n'échappe pas plus à l'obsession du sein maternel qu'à celle de la mort : elle est liée au tragique dans la mesure où elle n'est pas la négation de la terre humide qui l'a produite et à laquelle elle retournera. Le plus grand danger est l'oubli du sous-sol sombre et déchiré par la naissance même des hommes éveillés. »[1]

Accepter d'être intimement dépendant de ses origines signifie que déjà l'on se place sur un plan existentiel tragique.

Donc, pour Sojcher, la tentation de l'oubli serait de nier ces profondeurs chthoniennes et maternelles à la fois ; l'insouciance naîtrait du reniement originel et l'identité pourrait se construire, fût-ce sur le mode fallacieux de l'apparence. Mais la grandeur tragique du lien à la mère est à ce point puissante que l'oubli demeure vélléitaire. Le poète, ne peut qu'accepter l'inéluctabilité du cordon ombilical qui le livre à l'errance de la quête d'un sujet toujours à conquérir.

On pourrait schématiser en imaginant l'existence d'une double identité en vertu de laquelle l'individu choisit son mode de vie, tragique ou léger. Nous aurions d'une part l'identité biologique conférée par la mère et, d'autre part celle qui nécessite une recherche existentielle et poétique. La première serait du côté de l'inné, la seconde du côté de l'acquis. Accepter de vivre selon l'idée du sevrage maternel propulserait Sojcher dans une perception tragique du monde, fondée sur la conscience de sa propre subordination et sur celle, consécutive à la première, de la fragilité de la liberté humaine.

L'homme qui se sait aliéné se trouve confronté à la difficile tâche de se distancer de ses chaînes pour faire la preuve de son autonomie, malgré et au-delà de son asservissement. Si, au contraire, il décide de nier volontairement le lieu d'où il vient, alors il lui est beaucoup plus facile de se constituer une identité qui sera en quelque sorte vierge de toute trace maternelle. Le sujet ainsi posé à partir du néant a la possibilité de rayonner sur le mode de la légéreté, tandis que celui qui se crée *à partir* du corps maternel véhiculera la gravité inhérente à ce qui le constitue.

Le fragment sojchérien témoigne de cette oscillation entre la vie (l'oubli de la mère) et la mort (la mémoire de ses origines) ; notre auteur est souvent tenté par la rupture du cordon ombilical, ce qui lui permettrait de se forger une identité faite d'insouciance et de légéreté joyeuses, mais la conscience

[1] G. Bataille, « La mère tragédie », in *Œuvres complètes,* tome I, p. 494.

tragique de se savoir, malgré tous ses efforts d'évasion, tributaire de ses origines a tôt fait de lui montrer la vanité de ses sporadiques amnésies. Le fragment, tantôt rieur et tantôt grave, reflète cette alternance singulière de vie et de mort, il en constitue l'entre-deux de rire et de tragique mêlés.

Le fragment chez Sojcher montre en effet que le combat contre la mort est essentiellement vivant puisqu'il s'agit, non pas de nier la mort, mais d'en retarder l'échéance pour mieux jouir de l'existence qu'elle nous octroie. Seule l'énergie vitale est capable de nous faire vivre la mort en même temps qu'elle nous en éloigne ; l'orgasme, le désespoir ou le rire sont, pour Bataille comme pour Sojcher, des répétitions mortifères du néant qui exigent une grande santé, une vitalité, enfin une joie dionysiaques. Bataille dit bien que l'agonie, prise au sens de la durée du cheminement vers la mort, doit plonger le moribond dans une jouissance créatrice :

> « Heureux seulement celui qui ayant éprouvé le vertige jusqu'à trembler de tous ses os et à ne plus rien mesurer de sa chute retrouve tout à coup la puissance inespérée de faire de son agonie une joie capable de glacer et de transfigurer ceux qui la rencontrent. »[1]

Contrairement à l'opinion commune, c'est le mourant qui, dans son intimité avec la mort, est plus vivant que tous les bien portants satisfaits de leur sort. La communion avec le néant confère à l'individu une puissance vitale telle qu'il rayonne littéralement par l'excès d'énergie que la proximité de la mort lui insuffle. Nous retrouvons cette idée chez Sojcher, dont les fragments expriment simultanément le rire de celui qui défie les idées reçues et le tragique de celui qui est conscient de la vanité de son rire. Pour Sojcher comme pour Bataille, écrire est une transgression de la mort, un endiguement au flot nihiliste et mortuaire. Le livre est la suprême conquête de l'homme sur sa propre fin. Grâce à l'écriture, le néant est différé et cette rémission, fût-elle brève ou illusoire, doit être savourée comme est intensément ressenti le moindre sursis pour un condamné à mort.

Ecrire, c'est à la fois précipiter le néant — puisque l'écrivain prépare en quelque sorte sa venue par son travail fragmenté — et contribuer à en retarder l'échéance par une maîtrise de tous les instants. Lorsque Sojcher dit « Ce qui me pousse à écrire est un ordre de mort »[2], il exprime l'idée selon laquelle la mort est à ce point inhumaine qu'il convient de la nier, tout en

[1] G. Bataille, « La pratique de la joie devant la mort », in *Œuvres complètes*, tome I, p. 553.

[2] J. Sojcher, *Essai de n'être pas mort*, p. 27.

faisant mine de la seconder, par le biais de nos armes les plus humaines : la lucidité de son caractère inéluctable et la faculté d'oubli, en deçà et au-delà de son évidence immédiate.

Dans ce duel inégal qui oppose l'homme à la mort, Sojcher opère le choix des armes en choisissant l'oubli, lui aussi étroitement lié à l'idée de mort. Le but est alors d'accéder à des moments privilégiés, où déjà le sentiment du néant s'empare de nous alors que nous sommes cependant encore vivants. Le poète se mue en un mort-vivant qui, par cette oscillation même, savoure à la fois le plaisir de la vie et l'extase de la mort :

> « (...) il porte tout à la jouissance du mort, à l'innocence de l'écart où je pas moi, ni il, ni toi, où ce qui m'écarte et rejoint écarte et rejoint sans personne — figure de Dionysos — dans un excès et un manque inimaginables, dans une telle dépense, une déprise telle de tout et de rien, que je, où je, où je ne puis ni avancer ni reculer mais poursuivre, dans tous les sens, enfin perdu, enfin mouillé, dans le désamour de l'amour, dans le dédit du dit, dans le *flash* de la dérision, où je, où je vais tenter — fin de cours, de parcours — de me tirer de ce mauvais pas. »[1]

> « Ecrire est porter au vide, avec une allégresse, une joie, une grâce de mort, de mort vivant, de corps pur, qui n'est plus que voix, que chant de mots, qu'aria de figure d'amour pour les yeux et l'oreille, le sommeil, l'oubli, la musique de l'oubli de moi. »[2]

Ce désir d'approcher l'immobilisme de la mort par la musicalité des mots et le vertige des corps correspond, pour Sojcher, à la reconquête de l'identité dans l'évanouissement jubilatoire du sujet. L'homme qui se donne ainsi à la mort, en se ménagant des espaces où il tente de s'y unir, touche au sublime par le caractère absolu de son abandon ; c'est le renoncement total de soi qui lui confère un excès d'identité lequel, nous dit Bataille, confine à l'immortalité :

> « Mais l'ETRE OUVERT — à la mort, au supplice, à la joie — sans réserve, l'être ouvert et mourant, douloureux

[1] J. Sojcher, *Pour précipiter l'absence*, p. 15.

[2] J. Sojcher, *Pour précipiter l'absence*, p. 22.

> et heureux, paraît déjà dans sa lumière voilée : cette lumière est divine. Et le cri que, la bouche tordue, cet être tord peut-être mais profère, est un immense alleluia, perdu dans le silence sans fin. »[1]

Le « fils oublieux du mort »[2] recherche lui aussi l'évanouissement de soi en vue de la reconquête d'une identité poétique qui serait immortelle. Le livre en est le signe, même si la main qui est à l'origine de son élaboration est « mourante »[3] : son mouvement importe seul, l'issue ne compte pas. La capacité d'oubli, d'abnégation de soi dans la fusion avec la mort, suffit à justifier l'acte d'écriture qui prend dès lors une dimension dantesque de défi, aussi dérisoire que superbe, au silence de la mort.

Sojcher oppose à ce silence son propre mutisme ; le rêve de ne pas parler exprime son aspiration à l'harmonie silencieuse du désir sans fin, proche de la mort. L'énigme du livre est le silence de la mort et le vacarme des phrases qui tâche de l'oublier est une ruse ; la radicalisation du bavardage effréné recouvre, chez Sojcher, une conscience aiguë de l'injustice inhérente au néant.

Que dresser devant le silence triomphant de la mort si ce n'est la vacuité de la parole ? Le silence du néant et de la vie n'est pas de même nature et opter pour le mutisme signifierait s'avouer vaincu avant même d'avoir entrepris la lutte. Sojcher parlera donc, mais son langage s'efforcera d'être le plus proche possible du silence de la mort : le fragment musical est ce compromis. Les diverses formes de la musicalité — musique des voix ou des corps — constituent un faisceau harmonieux qui converge vers le silence intraduisible de la mort.

[1] G. Bataille, *Œuvres complètes*, tome III, p. 14.

[2] J. Sojcher, « La mémoire vide », in op. cit., p.23.

[3] G. Bataille, ibidem, p. 12.

Il est difficile d'apporter une conclusion à un essai sur la pensée de Jacques Sojcher, laquelle s'inscrit dans le contexte d'une œuvre qui, par définition, refuse la clôture.

Fondé sur l'antagonisme de mouvements contraires, l'entre-deux a en effet ceci de particulier qu'il constitue l'espace incommode, où le sujet, déchiré entre mémoire et oubli, renonce à l'étape dialectique de la résolution du conflit.

La densité et la richesse de l'œuvre sojchérienne naissent de cette oscillation permanente par laquelle le poète se voit ballotté d'un pôle à l'autre sans jamais pouvoir en concilier la dualité constitutive. Sojcher est en cela proche d'Orphée, partagé entre le désir de se retourner et la nécessité d'aller de l'avant.

L'ambiguïté de sa position, dont nous pourrions dire avec Maurice Blanchot qu'elle est un « oubli qui s'oublie, qui est, au sein de l'oubli, le souvenir sans repos »[1], ne permet pas de trancher ; nous ne pouvons dès lors clore le débat sur une prise de position définitive quant à la primauté de tel ou tel versant de l'entre-deux.

L'œuvre de Sojcher repose sur un compromis de mémoire et d'oubli, tous deux défaillants, qui engendre la double angoisse de ne pouvoir oublier totalement et de n'être capable de se souvenir qu'imparfaitement.

[1] M. Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 216.

Notre poète n'atteint ni la vacance heureuse d'un oubli définitif ni la plénitude harmonieuse d'une mémoire intacte. Son entre-deux serait, au sens où Blanchot l'entend une « autre nuit »[1], où les fantômes du passé hantent le texte de l'oubli, provoquant ainsi l'errance sans repos.

Heidegger définit lui aussi l'entre-deux (*Das Zwischen*)[2] selon cette dualité irréductible ; il s'agit pour lui d'un lieu où le monde et les choses forment une harmonie sans pour autant perdre leur particularisme.

C'est pour respecter cette spécificité sojchérienne que nous avons scindé notre réflexion en deux parties plus ou moins distinctes car, lorsque l'éclairage psychanalytique cessait de rendre compte des ombres du ludisme philosophique et esthétique de notre auteur, nous en avons appelé à la sociologie ou à la théorie littéraire, plus aptes à prendre le relais.

Un tel changement de perspective critique s'imposait dans la mesure où notre projet n'était pas de réduire l'analyse des livres de Sojcher à quelque méthode que ce soit ; il nous a semblé que seule la pluralité des approches pouvait préserver ce qui fait le génie d'une telle œuvre, à savoir le mystère indicible de l'alchimie poétique.

Cependant, nous pensons qu'une cohérence interne unit les deux versants de cette étude, également soucieux de cerner les tenants et aboutissants d'un entre-deux à la fois existentiel et formel.

En effet, l'errance ontologique est indissociable de la discontinuité littéraire ; le fragment prolonge la question de l'origine. Une même ambivalence problématique se trouve à l'origine du désordre personnel et littéraire. Le questionnement, le jeu et le désordre formel expriment la faille ontologique. L'absence symbolique ou réelle de père et de mère engendre l'oscillation entre infra-langue et savoir, fragment et linéarité, androgyne et fétichisme, sincérité et séduction, judaïsme et athéisme, je et non-je, vie et mort, enfin mémoire et oubli.

L'œuvre ouverte devient l'instance unificatrice qui maintient le sujet dans un équilibre précaire, tout en préservant l'altérité du texte. La fascination naît de l'absence de choix, du questionnement sans fin, de la permanence de l'indécision.

Une ultime référence à Freud illustrera cette réflexion terminale ; *Le thème*

[1] M. Blanchot, in *L'espace littéraire*, oppose l'« autre nuit » à « la nuit », mort synonyme d'oubli irréversible, p. 216.

[2] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 27.

des trois coffrets[1] répète en effet la problématique mise à l'œuvre dans l'entre-deux de Sojcher. Le père de la psychanalyse s'appuie sur deux exemples littéraires, qui ont suscité en lui l'idée que l'homme doit effectuer un choix entre trois femmes. Le premier texte est la *Gesta Romanorum*, dans laquelle une jeune fille doit conquérir le fils de l'empereur en opérant le bon choix parmi trois coffrets, respectivement d'or, d'argent et de plomb. Le second texte, qui reprend cette thématique en l'inversant, est *Le marchand de Venise* où Shakespeare nous raconte comment Bassanio obtient la main de Portia en pointant judicieusement le coffret qui recèle le portrait de sa promise. Freud y voit la reprise du mythe primitif par lequel l'homme doit choisir entre la génitrice (la mère), la compagne (l'amante) et la destructrice (la Terre-mère qui l'emporte dans la mort, vers le lieu d'où il vient).

Sojcher, dont le fragment nous reflète son hésitation entre la mère, l'amour et la mort, ne reproduit-il pas tout simplement le dilemme intemporel d'une humanité déchirée entre trois penchants aussi contradictoires que fondamentaux ? L'entre-deux poétique et existentiel ne forme-t-il pas la version contemporaine d'une réalité ancestrale ?

Telle est la question, demeurée sans réponse, que nous n'avons cessé de nous poser.

[1] S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, pp. 87-103.

Bibliographie

de Jacques Sojcher

I. Livres

Essais

La démarche poétique, Ed. Rencontre, Lausanne, coll. « Solstices », 1969. Prix triennal de l'essai Léopold Rosy de l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique, 1970. Une deuxième version entièrement remaniée et complétée : **La démarche poétique. Lieux et sens de la poésie contemporaine**, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1976. Epuisé.

La question et le sens. Esthétique de Nietzsche, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Bibliothèque philosophique », 1971. Ce livre se partage en un essai et une anthologie de textes en bilingue. **Epuisé**.

Paul Delvaux, Paris, Ed. Cercle d'art, « La bibliothèque des grands peintres » (à paraître en 1990)

Les philosophes célibataires, Paris, Hachette Littérature (à paraître en 1991).

Récits *

Un roman, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1978.

Petite musique de chambre, frontispice de Christian Dotremont, Le Roeulx, Ed. Le talus d'approche, 1984.

Textes mixtes **

Le professeur de philosophie, frontispice de Paul Delvaux, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Le grand pal », 1976. Ce livre se partage en une partie essais et une partie textes mixtes. Edition légèrement revue, avec supplément post-nihiliste, en 1984.

Itinerrer, Paris, Orange Export Ltd., 1976. Repris dans **La mise en quarantaine**.

Voix moi, Lausanne, Argo, 1976. Repris dans **La mise en quarantaine**.

La mise en quarantaine, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

Le rêve de ne pas parler, Le Roeulx, Ed. Le talus d'approche, 1981.

Essai de n'être pas mort, frontispice de Leonardo Cremonini, Montpellier, Fata Morgana, 1984.

Réédition de ces trois derniers livres, sous le titre **Le rêve de ne pas parler**, en format de poche, Bruxelles, Ed. Labor, coll. « Espace Nord », avec une préface de Bernard Noël et une lecture de Françoise Moulin, 1990.

Litanie et cirqueconférences, Cahier de poésie n° 1, **Sept poètes en quarantaine**, Spa, La louve, 1985.

Pour précipiter l'absence, Montréal, Nbj, 1987.

---

* Ou plutôt pseudo-récits, frappés de dénégation, troués, annulés.

** Poèmes, mini-récits, psalmodies, petite musique de concepts.

II. Opuscule

George Jackson, Angela Davis. Le sens d'un combat, Bruxelles, Ed. Comité Angela Davis, 1972.

III. Préfaces

« Lieu fascinant », in **L'Oréade** de Gaston Puel, Ed. Le Bouquet, Veilhes, 1970.
« Parcours », in « Problèmes de l'art contemporain », **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1971/2-3.
« Jim ou le phantasme de l'histoire », in **Jim le Téméraire** de René Kalisky, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1972.
« Phantommage », in « Phantomas au Musée d'Ixelles », **Phantomas**, 1975.
Préface à l'exposition Jeanclos, Galerie Fred Lanzenberg, 1-28 févr. 1978.
« Voix et récits », in **Le récit et sa représentation**, Paris, Payot, coll. « Traces », 1978.
« Eléments d'un rêve », Karl Mordstein, Galerie Fred Lanzenberg, 7 déc.-8 janv. 1979.
« Préface qui n'introduira pas », in « Travail de Poésie », numéro composé par Claude Royet-Journoud, **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1979/1-2. Réédition, avec une couverture dessinée par François Martin et un dossier photographique de Gérald Bloncourt.
« Dormir en vain », in **Il fait ocre fané il fera blanc évanescent** de Claude Bauwens, Bruxelles, Le Cormier, 1979.
« Selle l'oubli », Hervé Télémaque, Galerie Atmosphères, Bruxelles, oct.-nov. 1980.
« Préface » (avec Maurice Olender), in **La séduction**, Paris, Aubier Montaigne, 1980.
« Malgré tout », in « La Belgique malgré tout », **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1980.
« From here and elsewhere », in **An Anthology of young Belgian Poetry**, éd. par Werner Lambersy, Calcutta, A Writers Workshop Publication, 1982.
« La fiancée de l'Escaut », in **La comtesse des digues** de Marie Gevers, Bruxelles, Ed. Labor, coll. « Espace Nord », 1983. Réédition Actes Sud/Labor, coll. « Babel », 1989.
« Bruxelles, Babel, Dorsel », in **Mille et un soirs au Théâtre-Poème**, Bruxelles, Les Editions du Théâtre-Poème, 1983.
« Les couleurs de l'interdit », « Jardinage », in Jacques Monory, Galerie Le Miroir d'encre, 16 févr.-18 mars 1989.
« L'absent de la photographie », in **Géographies humaines**, Musée de la photographie, Charleroi, mars 1989.
« Histoire de la peinture » (en écho d'écriture de Duel/Passion de Claude Panier), **La Main**, cahiers d'art contemporain, cahier n° 5, févr. 1990.

Et une postface

« La seconde mort », in **Cinquantenaire Park 1925-1940**, de Marcel et Gabriel Picqueray, photographies de Serge Vandercam, La Louvière, Le Daily-Bul, 1986.

IV. Lectures, critiques, accompagnement*

« Apostasie et mensonge ».
« Ethique de l'échappatoire », **Le cri**, n° 2, janv. 1961.
« Signification et devenir du 7e art. »
« Statut du documentaire », **Le cri**, n° 3, mars 1961.
« Samuel Beckett ou l'innommable nommé », **Schismes**, n° 2, sept.-oct. 1963.
« Le cas Antonin Artaud » (avec Françoise Delcarte et Marcel Lecomte), **Schismes**, n° 6, nov. 1964.
« Espace et exigence de la poésie », **Le journal**

* Avec quelques trous de mémoire.

des poètes, janv. 1965.
« Poésie et politique », **Schismes**, n° 7, sept. 1965.
« Guillevic, poète de l'accueil », **Le journal des poètes**, n° 2, avr. 1966.
« Formes et fondements de l'oubli », **Bulletin de l'Institut de philosophie. Morale et enseignement**, n° 58, 1966-2, 59-60, 1966-3-4, 61, 1967-1.
« La libération du Juif » (Albert Memmi), Regards, n° 17, 1967.
« L'amor fati ou le risque de la parole », **Courrier du Centre international d'études poétiques**, n° 60, févr. 1967.
« Questionnement et mise en question », **La pensée et les hommes**, n° 9, févr. 1967.
« L'espoir poétique », **Le journal des poètes**, n° 2, févr.-mars 1967.
« Une mise en question de la culture : Artaud, Heidegger », **Socialisme**, n° 80, mars 1967.
« Roger Bodart ou l'expérience du retour », **Le journal des poètes**, n° 3, avr. 1967.
« Le procès de la normalité », **La pensée et les hommes**, n° 12, mai 1967.
« Mensonge et folie du pardon » (à propos du **Pardon** de Vladimir Jankélévitch), **Synthèses**, n° 256-257, oct.-nov. 1967.
« Une pensée dépossédante », **Cahiers internationaux de symbolisme**, n° 15-16, 1967-1968.
« Une morale de la souveraineté et de la transgression » (Georges Bataille), **Revue universitaire de science morale**, n° 8-9, 1968.
« Gaston Puel ou l'énigme du simple », **Le journal des poètes**, avr. 1968.
« Antonin Artaud ou l'incarnation de l'impossible », **La pensée et les hommes**, n° 1, juin 1968.
« La création de l'homme », (signification du Surhomme chez Nietzsche), **La pensée et les hommes**, n° 8, janv. 1969.
« Le livre du recommencement » (à propos du **Mendiant de Jérusalem** d'Elie Wiesel), **Regards**, n° 33, janv. 1969.
« La métaphore généralisée, in « L'analogie », **Revue internationale de philosophie**, n° 87, fasc. 1, 1969.
« Droit, morale et philosophie » (Chaïm Perelman), **Annales de l'Institut de Philosophie**, 1969.
« Une poétique de la relation » (Claire Lejeune), **Courrier du Centre international d'études poétiques**, n° 72, 1969.
« Avènement, devenir, disparition » (Rimbaud), **Le journal des poètes**, n° 10, 1969.
« Mémoire qui relie » (Edmond Vandercammen-Fernand Verhesen), **Le journal des poètes**, n° 1, 1970.
« Lieu fascinant », **Le journal des poètes**, n° 7, 1970.
« Non-lieu, dé-mesure » (à propos de **Figurations** de Michel Deguy), **Quaternaire**, n° 7, sept. 1970.
« L'autre parole », **Cahiers internationaux de symbolisme**, n° 19-20, 1970.
« L'avènement d'un sens », in « Achille Chavée », **Jeunesses poétiques**, sept. 1970
« Voix de plus loin » (Pierre Chappuis, Pierre Dhainaut, Claire Lejeune, Gaston Puel), **Courrier du Centre international d'études poétiques**, n° 80, déc. 1970.
« Inventaire, mythologie » (Guillevic), **Critique**, n° 285, févr. 1971.
« La pratique du libre examen », **Le bulletin**, n° 369, avril 1971.
« Le scandale du sens », **Annales de l'Institut de philosophie**, 1971.
« Une pédagogie négative : l'esprit de sérieux », **Revue universitaire de science morale**, n° 16, 1971.
« Le graveur anonyme », in René De Coninck, Tiel-Utrecht, Ed. Lanoo, 1972 et **Cahiers internationaux de symbolisme**, n° 21, 1972.
« Situation de Georg Trakl », **La quinzaine littéraire**, n° 145, 16-31 juill. 1972.
« Dans la distance, mais si proche... » (Jaccottet), **Critique**, n° 303-304, août-sept. 1972.
« Rituel de partage » (Philippe Jones), **Le journal des poètes**, n° 9, 1972.
« Un livre précieux et injuste ou les aventures d'un critique trop modeste et trop influençable » (à propos de l'**Anthologie du surréalisme en Belgique** de Christian Bussy), **Phantomas**, n° 118-123, déc. 1972.
« Sibylles » (Robert Marteau), **La quinzaine littéraire**, n° 155, 1-15 janv. 1973.
« Une lecture aléatoire », **Critique**, n° 310, mars 1973.
« L'irruption, la reprise », **Degrés**, n° 2, avr. 1973.
« La dés-orientation » (à propos de **Le périple**, d'Arnold Mandel), **Critique**, n° 312, mai 1973.
« A contre-jour » (à propos du **Théophile Gautier**, de Serge Fauchereau), **Les Lettres nouvelles**, n° 2, juin-juill. 1973.
« Ionesco à la recherche du paradis perdu », **La quinzaine littéraire**, n° 170, 1-15 sept. 1973.
« Temps et choix » (Jean Paumen), **Revue internationale de philosophie**, n° 104-105, fasc. 2-3, 1973.
« Structure du discours de la poésie et du récit » (Maurice-Jean Lefebve), **Cahiers internationaux de symbolisme**, n° 22-23, 1973. Repris in **Ecritures à Maurice-Jean Lefebve**, Ed. de l'Université de Bruxelles,

1978.
« Comment lire Nietzsche aujourd'hui ? », **Industrie et sciences**, n° 3, sept. 1973.
« Jean-François Lyotard ou la fin des penseurs », **Le mensuel littéraire et poétique**, n° 52, déc. 1973.
« Sans plus » (à propos de **L'instant**, de Roger Munier), **Critique**, n° 320, janv. 1974.
« Tac-tic de la Révolution culturelle » (à propos du Colloque de Cerisy, Tel quel, Artaud-Bataille), **La quinzaine littéraire**, n° 181, 16-28 févr. 1974.
« Figures de la désolation » (Michel Deguy), **Les lettres nouvelles**, n° 1, févr.-mars 1974.
« Situation de Frédéric Nietzsche », **Le Bulletin**, n° 388, mars-mai 1974.
« Quelques silences de Bernard Noël », **Le mensuel littéraire et poétique**, n° 53, mai 1974.
« Le soufre et le sel », in « Roger Bodart », **Marginales**, n° 160-161, juin 1974.
« Nietzsche rendu à son labyrinthe », **La quinzaine littéraire**, n° 196, 16-31 août 1974.
« Autour de la mise en scène de l'Ephémère » (Joseph Noiret), **Phantomas**, n° 133-139, 1974.
« Versant ouest », in « Octavio Paz », **Gradiva**, n° 6-7, févr. 1975.
« Toujours », in « L'écriture est-elle récupérable ? », Actes de la Rencontre québécoise internationale des écrivains, **Liberté**, n° 97-98, mai 1975.
« Rituel de la dissolution » (Marcel Moreau), **Notre temps**, n° 29, 8 mai 1975.
« Demeure de nulle part » (Edmond Jabès), **La quinzaine littéraire**, n° 218, 1-15 oct. 1975.
« La double lecture de l'oubli », **Exil**, n° 4-5, automne-hiver 1975.
« Six hypothèses sur le théâtre de René Kalisky », **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1975/4.
« Traduire ? lire ? écrire ? », in « Pascal Quignard », **Poésie ininterrompue**, n° 39, 28 déc. 1975-4 janv. 1976, France-culture.
« Le jugement et la répétition », in « Artaud », **Obliques**, n° 10-11, 1976.
« Dans l'espace de la répétition » (**Michel Deguy** par Pascal Quignard), **La quinzaine littéraire**, n° 228, 1-15 mars 1976.
« Qu'est-ce qui change ? », in « L'art comme langage du changement », **Cahiers internationaux de symbolisme**, n° 29-30, 1976.
« Le symbolisme », dossier « Le symbolisme pictural et littéraire », **La quinzaine littéraire**, n° 233, 16-31 mai 1976.
« Cette pâteuse dialectique », dossier « Faut-il brûler Laure ? », **Les nouvelles littéraires**, n° 2539, 1er juillet 1976.
« Octave Landuyt », in **Cent autoportraits**, Arcade, Bruxelles, 1976.
« La contagion poétique », Dossier « Une autre Belgique », **Les nouvelles littéraires**, n° 2557, nov. 1976.
« Echo renversé de la haute voix des artistes prolétariens » (Pol Bury), **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1976/3-4.
« Magritte et le mystère du sens » (à propos de **Magritte** de Bernard Noël), **La quinzaine littéraire**, n° 247, 14-15 janv. 1977.
« Je/Monory », **Jalons et actualités des arts**, n° 31, févr. 1977.
« Dans le phantomaton de la peinture » (Jacqueline Dauriac), **La quinzaine littéraire**, n° 250, 16-28 févr. 1977.
« Volume d'illusion d'ombre d'aveuglement » (sur le trompe l'œil et le diorama dans les boîtes de Colette Deblé), **L'humidité**, n° 24, 1977.
« Un lieu probable insaisissable... », in « Alain Suied », **Poésie ininterrompue**, n° 83, 26 déc. 1976-2 janv. 1977, France Culture.
« Dans les mots des **Premiers mots** » (Bernard Noël), Théâtre-Poème, mai 1977.
« Fauchereau circulatoire » (à propos d'**Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes**), **Europe**, n° 578-579, juin-juill. 1977.
« Le roman de la langue » (à propos de **Dits et récits du mortel** de Mathieu Bénézet), **La quinzaine littéraire**, n° 2-3, 1977.
« Off », in « Bernard Noël », **Givre**, n° 2-3, 1977.
« La question jamais posée (Nietzsche, la morale et l'oubli) », **Annales de l'Institut de philosophie**, 1977.
« Nietzsche et ses décodeurs », **Cahiers internationaux de symbolisme**, n° 33-34, 1977.
« Jan Voss », **La quinzaine littéraire**, n° 271, 16-31 janv. 1978.
« La pipe, son peintre, son philosophe » (Magritte-Foucault et la trahison des images), in **Ecritures à Maurice-Jean Lefebve**, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1978.
« Un poète, un scribe, un récitant » (Emmanuel Hocquard), **La quinzaine littéraire**, n° 273, 16-28 févr. 1978.
« Qui a cours », **Français 2000**, n° 94, juill.-sept. 1978.
« Et si l'origine était à venir ? », in « Claude Vigée », **Poésie ininterrompue**, n° 141, 5-12 mars 1978, France Culture.
« L'emportement de la voix », in **Le récit et sa représentation**, Payot, coll. « Traces », Paris, 1978.
« Hubert Juin entre la rhétorique et l'épopée », in « Hubert Juin », **Givre**, n° 5-6, déc. 1978.
« L'opération poétique », **Europe**, déc. 1978.

« L'espace et l'encre » (sur Emile Lang), **Exit**, automne, hiver 1978.
« Portrait de l'oublieux », in « Pascal », **Europe**, n° 597-598, janv.-févr. 1979.
« Le retour au réel », in « Littérature et réalité, Actes de la Rencontre québécoise internationale des écrivains », 1-5 oct. 1978, **Liberté**, 1979.
« La mort inaudible », **Cahiers internationaux de symbolisme**, n° 37-39, 1979.
« Mémoire jamais perdue, oubli toujours revenant » (dans la marge de **L'herbe seule** de Marc Quaghebeur et de **Livrets** de Frans de Haes, **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1979/3-4.
« La morale fait sauter le cours », **Annales de l'Institut de philosophie**, 1979.
« Achille Chavée ou l'obsession de la pureté », Catalogue de l'exposition **Surréalisme en Hainaut, 1932-1945**, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 16 janv.-20 févr. 1980.
« Du mensonge à la politesse », in **La séduction**, Aubier Montaigne, Paris, 1980.
« Théorème pour un enseignement de la littérature et de la philosophie », in « Littérature, enseignement, société. La société de l'école au texte », **Revue de l'Institut de sociologie**, 1980/3-4.
« Un Belge peu naturel », in « La Belgique malgré tout », **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1980.
« Les Noirs Américains ou la double utopie », in **La rencontre des autres**, Ed. de l'Université de Bruxelles, coll. « Laïcité », 1981.
« Avec Sanchotte, notre frère » (à propos de la représentation des **Bons offices** de Pierre Mertens par l'Ensemble théâtral mobile), **Alternatives théâtrales**, n° 6-7 janv. 1981.
« Un artiste absolu », in **Incisions** I, 1981. Repris dans **Marti**, Rétrospective, Galerie Isy Brachot, Bruxelles, 2-19 sept. 1987.
« Et si, alors, ainsi déjà, jamais », in « Chantal Akerman », **Ateliers des arts**, cahier n° 1, 1982.
« Le désir pédagogique », in « La transmission », **Le genre humain**, n° 3-4, 1982.
« De l'un et du multiple ou l'impossible », Actes du Colloque de Bruxelles, **Cahier Witckiewicz**, n° 5, Ed. l'Age d'homme, Lausanne, 1982.
« Comment survivre après la vérité ? », in « La vérité », **Le genre humain**, n° 7-8, printemps-été 1983.
« L'artiste face à sa condition sociale », in « La création », **Présence et action culturelle**, 1983.
« L'ingrédient », in **Mille et un soirs au Théâtre-Poème**, Ed. du Théâtre-Poème, 1983.
« Souffle et voix extrême de **Mezza voce** », in **Action poétique**, n° 96, été-automne, 1984.
« Pour répéter l'instant perdu », in **Le Monde de Paul Willems**, Bruxelles, Ed. Labor, coll. « Archives du futur », 1984.
« Mon français babel d'écrivain mineur », in « Ecrire les langues françaises », numéro spécial Salon du livre, **La quinzaine littéraire**, 16-31 mars 1985.
« Le travail d'amour » (à propos de **Perdre** de Pierre Mertens), **Critique**, n° 445, avr. 1985.
« « Tu écriras », in **Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras**, Actes du Colloque organisé par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels aux Universités de Liège et de Bruxelles (22-24 avril 1983), Ed. de l'Université de Bruxelles, 1983.
« Avec André Delvaux », in « André Delvaux ou les visages de l'imaginaire », **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1985.
« Charme et engagement de Jankélévitch », **Regards**, n° 142, 10 juin-3 juill. 1985.
« Le créateur puéril », Actes du XXe Congrès de philosophie de langue française, Trois-Rivières, 1985.
« Mon livre examen », **Regards**, n° 150, 21 nov.-4 déc. 1985.
« Pour Jacques Garelli », in **Récitations et conversations**, Théâtre de Chaillot, 25 nov. 1985.
« Ecrire sur ce qui s'effondre », in « Philosophie et littérature », **Annales de l'Institut de philosophie**, 1985.
« La littérature n'est pas un humanisme », in « Les individualismes », **La pensée et les hommes**, 1986.
« La mémoire vide », in « Les Juifs entre la mémoire et l'oubli », Actes du Colloque du CCLJ (26-28 avril 1985), **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1987/1-2.
« Quelques mouvements de l'exil » (**lamento ma non troppo** avec rétablissement), in **Marges et exils**, Ed. Labor, coll. « Archives du futur », 1987.
« Au tour du corps », in « Le corps-spectacle », **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1987/3-4.
« Entre le Livre et la Loi », in « Judaïsme et laïcité », **La pensée et les hommes**, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1988.
« Introduction au désir de vouloir changer », **Cahiers internationaux de symbolisme**, 1988.
« Sur une Slovaquie perdue », **Centres et périphéries**, Ed. Yellow now, 1988.
« Portrait du laïc en ethnologue de l'humain », **Espace de libertés**, n° 172, juin-juillet 1989.

« Sagesse de l'étranger » (Edmond Jabès), **La quinzaine littéraire**, n° 534, 16-30 juin 1989.
« Du désamour », in « L'imaginaire amoureux », Actes du colloque de l'Université de Mons (février 1987), **Cahiers internationaux de symbolisme**, 1989.
« Monologue d'un homme ivre », in « Pierre Mertens, l'arpenteur », Ed. Labor, coll. « Archives du futur », 1989.
« Variations sur un paysage troué », in **Nouvelles du patrimoine**, n° 90, déc. 1989.

V. Poèmes, textes mixtes en revues et en anthologies*

« Le cinématographe », **Le Cri**, n° 3, mars 1961 ; n° 4, nov.-déc. 1961.
« Homme couché », **Le cri**, n° 4, nov.-déc. 1961.
« Le discours du peintre Seuret », **Schismes**, n° 1, juin 1963.
« Cachettes », « Dérobades », **Schismes**, n° 3, déc. 1963-févr. 1964.
« Onanisme », **Schismes**, n° 4-5, été 1964.
« 12 variations sur une obsession favorite », **Schismes**, n° 6, nov. 1964.
« Le temps aux 7 crochets et au miroir », **Vent : Art**, n° 2, mars 1967.
« La grande désolation et le rire de la fête », **Les cahiers du Grif**, n° 5, 31 déc. 1974.
« Personne(s) » (fragment), **Première livraison**, n° 8, nov.-déc. 1976.
« Rencontrer personne », « Quelles nouvelles ? », « Le professeur de philosophie », « Réponze », in **Panorama de la poésie française de Belgique** de Liliane Wouters, Bruxelles, Ed. Jacques Antoine, 1976.
« Parler la mort parler l'image », « Absent de la mémoire », « Le professeur de philosophie », **Fata Morgana 1966/1976**, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1976.
« Nihil obstat », in « Les subjectivités hasardeuses », **Phantomas**, n° 146-151, déc. 1976.
« Un roman » (fragment), **Point de fuite**, n° 2, avril 1977.
« Aveugle cela », **Le bout des bordes**, n° 3, 29 oct. 1977.
« Eden ce soir », « Jardin en bas de la voix », « Jardin Jardin », avec des photographies, in **Le jardin. Lectures et relations**, Liège, Yellow now, 1977.
« Tournant autour », **Terriers**, n° 3, nov. 1977.
« Personnes », « ... je je je mama pepe ... », **Sous aucun prétexte**, n° 0, « Le terrisoire », 1977.
« Ailleurs ici », **Revue et corrigée**, déc. 1977.
« Vol 32 », **Le bout des bordes**, n° 4, 29 oct. 1978.
« Grattée l'aisance », « Personne(s) », « Le rêve de ne pas parler », « Vers la bibliothèque », in **Désécrytures délyrantes**, Bruxelles, Cyclope, coll. « Lieu-non-lieu », 1979.
« Voix La », **Digraphe**, Paris, Flammarion, n° 21, oct. 1979.
« Fragments de **La mise en quarantaine**, de textes repris dans **Le rêve de ne pas parler** et un poème inédit « Il souriait dans la détresse », in **Poètes contemporains de langue française, Poésie I**, n° 71-72, nov.-déc. 1979.
« Image de l'oubli », in **Oiseaux-fantasmes** (textes inspirés par les photographies d'André Janssens), Bruxelles, Ed. Louis Musin, 1980.
« L'enfer », in **Passages**, Divergences-Le Grand Parquet, 1985.
« Dès que je », in **Le Monde**, 1983. Repris dans **Poésie du monde francophone**, par Christian Descamps, Paris, Le Castor Astral-Le Monde, 1986.
« Rien d'autre n'arrivera », in **Les cahiers amarante**, n° 1, déc. 1985.
« Dans la distance », **Le mensuel littéraire et poétique**, n° 155, 15 avr. 1986.
« Pour ton image », in **Bernadette Prédair**, Polar Art, 1987.
« Post-scriptum pour précipiter l'absence » (fragment), in **Ecrits vains ?, 11 auteurs belges de langue française**, G.A.B.S., 1987.
« Absent de la mémoire » (fragment), « Rencontrer personne » (fragment), **Sources**, Revue de la maison de la poésie de Namur, n° 5, 1989.
« Eros telephonos », in « Hommes de lettres (Les écrivains et les PTT) », **Bulletin de la Société littéraire des PTT**, oct. 1989.
« Le crépuscule du moi », in « Les crépusculaires », **Bérénice**, n° 25, 1990, Rome, Ed. Luciani.

* Avec quelques trous de mémoire.

VI. Scénarios

Coscénariste de **Babel Opéra** d'André Delvaux, 1985. A participé au film comme acteur (rôle du chroniqueur).
Coscénariste de **La dernière tentation**, de Patrick Bonté, Centre culturel Le Botanique, Bruxelles, novembre 1986, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, déc. 1986-janv. 1987.

VII. Entretiens*

« L'homme esthétique contre l'homme théorique », entretien avec André Miguel, **Clés pour le spectacle**, n° 32, avr. 1973.
« Approche de Nietzsche », entretien avec Jean-Louis Jacques, **Forum ULB**, n° 35, déc. 1973.
« Situation de Frédéric Nietzsche », entretien avec Jean Neyens, **Le Bulletin**, n° 388, mars-mai 1974.
« L'entre-deux, le lieu-même de la poésie », entretien avec André Miguel, **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1974/1-2.
« Aspects de Nietzsche », avec Martine de Barsy, **Entretiens**, cahier n° 4, 22 févr. 1976, Montréal.
« Le professeur de philosophie », entretien avec Maurice Olender, **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1976/3-4.
« La première fois que je vis ... Jacques Sojcher » in **Comment écrivent-ils ? Vingt-cinq écrivains belges**, Textes d'Anita Van Belle, Bruxelles, Mandibel, 1983.
« Le professeur de passion », entretien avec Jacqueline Aubenas, **Le Vif**, 17 mai 1984.
« La philosophie à corps perdu », entretien avec Sabrina Weldman, **Intermédiaire**, n° 4, 27 févr. 1989.

VIII. Traductions

« Die generalisierte Metapher », in **Theorie der Metapher**, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
Plusieurs poèmes et textes mixtes en revues (Irlande, Mexique).

IX. Direction de revues

Le Cri, quatre numéros, nov. 1960-1961.
Schismes, sept numéros, juin 1963-nov. 1964.
Annales de l'Institut de philosophie, de 1979 à 1984.
Revue de l'Université de Bruxelles, depuis 1979.

X. Exposition

Organisation et catalogue de l'exposition **Du visage au signe**, 19-31 mars 1982, Grand Hall de l'Université Libre de Bruxelles.

---

* Toujours des trous de mémoire.

XI. Organisation de colloques

Le récit et sa représentation (avec Maurice Olender), Colloque de Saint-Hubert, 5-8 mai 1977.
La séduction (avec Maurice Olender), Colloque de Bruxelles, 30 nov.-2 déc. 1979.
Quelle politique pour quelle culture ? (avec Pierre Kutzner), Bruxelles, PAC, novembre 1988.
Y a-t-il un imaginaire européen ? (avec Pierre Mertens et Françoise Weil), Bruxelles, Institut de sociologie de l'U.L.B., 1-2 juin 1989.
Socialisme : utopie et réalité (avec Pierre Kutzner), Bruxelles, PAC, 16-17 déc. 1989.

XII. Parlures

Participation à de nombreux colloques et symposiums, conférences et débats **urbi et orbi**.

XIII. Quelques articles à propos de Jacques Sojcher

Jean Paumen, « Jacques Sojcher, La démarche poétique », in **Revue internationale de philosophie**, n° 95-96, pp. 218-220.
Jean-Claude Legros, « La question et le sens. Esthétique de Nietzsche », in **Le journal des poètes**, n° 10, déc. 1973.
Bernard Noël, « Le gâteur de goût », in **La quinzaine littéraire**, n° 178, 1er-15 janv. 1974, pp. 25-26.
Jacques-Gérard Linze, « Jacques Sojcher : Le professeur de philosophie », in **Revue générale**, n° 819, août-sept. 1976.
Emmanuel Hocquard, « Désapprendre, oublier, rêvager, dormir », in **La quinzaine littéraire**, n° 240, 16-30 sept. 1976, pp. 18-19.
Emmanuel Hocquard, « La démarche subtilement divagante de Jacques Sojcher », in **La quinzaine littéraire**, n° 250, 16-28 févr. 1977, pp. 12-13.
Ces deux articles ont été repris dans le livre d'Emmanuel Hocquard, **Un privé à Tanger**, POL, 1987, sous les titres « Le pont suspendu », pp. 117-122 et « Je suis le duc de Gloucester », pp. 148-152.
Hubert Juin, « Parler à contre voix », in **La quinzaine littéraire**, 1er-15 sept. 1978, n° 285, pp. 5-6.
André Miguel et Liliane Wouters, **Terre d'écarts, écrivains français de Belgique**, Bruxelles, éd. Universitaires, 1980, pp. 251-256.
Marc Quaghebeur, « Balises pour l'histoire de nos lettres », in **Alphabet des lettres belges**, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982, pp. 199, 200, 291 et 292.
Ernest Gorbitz, « Le rêve de ne pas parler », in **Marginales**, n° 202, janv.-févr. 1982, pp. 40-41.
Arnaud de La Croix, « Jacques Sojcher, « Le rêve de ne pas parler » », in **Revue philosophique de Louvain**, févr. 1983, pp. 164-165.
Pierre Mertens, « Un gai savoir pour aujourd'hui », in **Le Soir**, 7-8 avril 1984, p. 45.
Jean-Michel Maulpoix, « Dialogue de détresse, dialogue d'amour », in **La quinzaine littéraire**, n° 421, 16-31 juillet 1984, pp. 24-25.
Jacques Cels, « Le timonier rêveur », préface à **Litanie et cirqueconférences**, in **Sept poètes en quarantaine**, Spa, éd. La Louve, 1985, pp. 10-12.
Françoise Michiels, « Ecrire au singulier plurielle », in dossier « Jacques Sojcher », **Les Cahiers Amarante**, nov.-déc. 1985, pp. 2-11.
Jacques Cels, « Approche de la poésie », in « Lettres belges », **Français 2000**, n° 109-110, juin 1986, pp. 45-50.
André Miguel et Thierry Lebrun, « Jacques Sojcher », in **Ecrits vains ? 11 auteurs belges de langue française**, G.A.B.S., 1987, pp. 77-79.
Anne-Marie Beckers, **Lire les écrivains belges**, t. 2, Bruxelles, Education Nationale, 1987, pp. 281-283.
Bernard Noël, « Essai d'être avec » et Françoise Moulin, « Lecture », in Jacques Sojcher, **Le rêve de ne pas parler**, Labor, coll. « Espace Nord », 1990.

Ouvrages consultés

I. Psychanalyse

— **Aimer en France. 1760-1860**, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand recueillis et présentés par Paul Villaneix et Jean Ehrard, Association des Publications des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1980.
— Lou ANDREAS-SALOME, **L'amour du narcissisme. Textes psychanalytiques**, Paris, Gallimard, Coll. «Connaissance de l'inconscient», 1980.
— Louis CORMAN, **Narcissisme et frustration d'amour**, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1975.
— Christian DAVID, **L'état amoureux**, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1971.
— Nicolas DURUZ, **Narcisse en quête de soi**, Bruxelles, Mardaga, 1985.
— Sandor FERENCZI, **Thalassa - Psychanalyse des origines de la vie sexuelle**, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
— Sigmund FREUD, **Essais de psychanalyse appliquée, Paris**, Gallimard, N.R.F., 1933.
— Sigmund FREUD, **Moïse et le monothéisme**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées/Gallimard», 1972.
— Sigmund FREUD, **Nouvelles conférences sur la psychanalyse**, Paris, Coll. «Idées/Gallimard», 1975.
— Sigmund FREUD, **Trois essais sur la théorie de la sexualité**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées/Gallimard», 1983.
— Roland GORI, **Le corps et le signe dans l'acte de parole**, Paris, Bordas, Coll. «Psychismes», 1978.
— Bella GRUNDBERGER, **Le narcissisme. Essais de psychanalyse**,

Paris, Payot, Coll. «Science de l'homme», 1971.
— Philippe KAPPELIN, **Le défi amoureux**, Paris, INSEP, Coll. «Voir autrement», 1984.
— Mélanie KLEIN, **Envie et gratitude et autres esais**, Paris, Gallimard, Coll. «Connaissance de l'inconscient», 1968.
— Julia KRISTEVA, **Histoires d'amour**, Paris, Coll. «Folio-essai», 1985.
— Aldo NAOURI, **Une place pour le père**, Paris, Seuil, 1985.
— Norman O. BROWN, **Le corps d'amour**, Paris, Denoël, Dossiers des Lettres Nouvelles, 1960.
— **Psychanalyse et langage. Du corps à la parole**, (collectif), Paris, Bordas, Dunod, Coll. «Inconscient et culture», 1977.
— **La sexualité perverse. Etudes psychanalytiques**, (I. et R. BARANDE, J. Mc. DOUGALL, M. de M'UZAN, C. DAVID, R. MAJOR, S. STEWART), Paris, Petite Bibliothèque Payot, Coll. «Science de l'homme», 1972.

II. Judaïsme

— Alain FINKIELKRAUT, **Le juif imaginaire**, Paris, Seuil, 1983.
— Alain FINKIELKRAUT, **La réprobation d'Israël**, Paris, Denoël/Gonthier, bibliothèque Médiations, 1983.
— Franz KAFKA, «Lettre au père» in **Préparatifs de noce à la campagne**, Paris, Gallimard, 1957.
— René KALISKY, **Aïda vaincue**, Bruxelles, Cahiers du rideau, n° 13, mai 1982.
— Marthe ROBERT, **D'Oedipe à Moïse**, Paris, Plon, Coll. «Agora», 1987.
— Jean-Paul SARTRE, **Réflexions sur la question juive**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1968.

III. Théorie littéraire, sociologie, philosophie

— Elisabeth BADINTER, **L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes**, Paris, Libraire Générale Française, Coll. «Le livre de poche», n° 6410, 1987.
— Roland BARTHES, **Le degré zéro de l'écriture**, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1972.
— Roland BARTHES, **Essais critiques IV. Le bruissement de la langue.**

Paris, Seuil, 1984.
— Roland BARTHES, **Fragments d'un discours amoureux**, Paris, Seuil, 1977.
— Roland BARTHES, **Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980**, Paris, Seuil, 1981.
— Roland BARTHES, **Le plaisir du texte**, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1982.
— Roland BARTHES, **Roland Barthes par Roland Barthes**, Paris, Seuil, Coll. «Ecrivains de toujours», 1975.
— Mathieu BENEZET, **Le roman de la langue**, Paris, Union Générale d'Editions, Coll. «10/18», 1977.
— Maurice BLANCHOT, **L'espace littéraire**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées/Gallimard», 1982.
— Maurice BLANCHOT, **Le livre à venir**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1971.
— Martin BUBER, **Je et Tu**, Paris, Aubier Montaigne, Coll. «La philosophie en poche», 1969.
— Jacques DERRIDA, **Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre**, Paris, Galilée, 1984.
— Umberto ECO, **L'œuvre ouverte**, Paris, Seuil, Coll. «Point», 1965.
— Shoshana FELMAN, **Le scandale du corps parlant**, Paris, Seuil, 1980.
— Alain FINKIELKRAUT, **La sagesse de l'amour**, Paris, Gallimard, 1984.
— Robert FRICKX et Robert BURNIAUX, **La littérature belge d'expression française**, Paris, P.U.F., Coll. «Que sais-je?», 1980.
— Robert FRICKX et Jean-Marie KLINKENBERG, **Littérature et langages. La littérature française de Belgique**, Ed. Nathan-Labor, 1980.
— Lucien GOLDMANN, **Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine**, Paris, Gallimard, 1955.
— Jean GRANIER, **Nietzsche**, Paris, P.U.F., Coll. «Que sais-je?», 1982.
— Martin HEIDEGGER, **Acheminement vers la parole**, Paris, Gallimard, Coll. «Tel», 1984.
— Ralph HEYNDELS, **Esthétique de la discontinuité littéraire. Le fragment et la question du sens**, Cours d'histoire des littératures modernes 1983-1984, Bruxelles, P.U.B.
— Ralph HEYNDELS, **La pensée fragmentée**, Bruxelles, Mardaga, 1985.
— Sören KIERKEGAARD, **Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical**, in **Ou bien ... ou bien**, Paris, Gallimard, Coll. «Tel», n° 85.

— Claude LEVESQUE, **L'étrangeté du texte. Essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida**, Paris, Union Générale d'Editions, Coll. «10/18», 1978.
— Emmanuel LEVINAS, **Totalité et infini**, La Haye, Martinus Nyhoff, 1971.
— Friedrich NIETZSCHE, **Ainsi parlait Zarathoustra**, Paris, Gallimard, 1947.
— Friedrich NIETZSCHE, **Ecce homo**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées/Gallimard», 1985.
— Friedrich NIETZSCHE, **Le gai savoir**, Paris, Gallimard, Coll. «Folio-essais», 1985.
— Friedrich NIETZSCHE, **La généalogie de la morale**, Paris, Gallimard, Coll. «Folio-essais», 1985.
— Friedrich NIETZSCHE, **La naissance de la tragédie**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées/Gallimard», 1985.
— Friedrich NIETZSCHE, **Par-delà le bien et le mal**, Paris, Union Générale d'Editions, Coll. «10/18», 1973.
— Jérôme PEIGNOT, **Les jeux de l'amour et du langage**, Paris, Union Générale d'Editions, «Coll. 10/18», 1974.
— **Pour l'objet**, Revue d'esthétique n° 3/4 - 1979, Paris, Union Générale d'Editions, 1979.
— Marc QUAGHEBEUR, «Balises pour l'histoire de nos lettres», in **Alphabet des lettres belges de langue française**, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982.
— Jean ROUSSELOT, **Mort ou survie du langage?**, Paris, Bruxelles, SODI, 1969.
— Jean ROUSSET, **Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman**, Paris, José Corti, 1973.

IV. Autres

— Georges BATAILLE, **L'abbé C.**, in **Œuvres Complètes**, tome III, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, **L'anus solaire**, in **Œuvres Complètes**, tome I, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, **Le bleu du ciel**, in **Œuvres Complètes**, tome III, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, **Histoire de l'œil**, in **Œuvres Complètes**, tome I, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.

— Georges BATAILLE, **L'impossible**, in **Œuvres Complètes**, tome III, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, **Madame Edwarda**, in **Œuvres Complètes**, tome III, Paris, Gallimard, N.R.F.1970-1971.
— Georges BATAILLE, **Ma mère**, Paris, J.J. Pauvert éditeur, 10/18, 1966.
— Georges BATAILLE, **La mort**, in **Œuvres Complètes**, tome IV, Paris, Gallimard, N.R.F.1970-1971.
— Georges BATAILLE, **L'orestie**, in **Œuvres Complètes**, tome III, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, **Le petit**, in **Œuvres Complètes**, tome III, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, **Sacrifices**, in **Œuvres Complètes**, tome I, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, «L'apprenti sorcier», in **Œuvres Complètes**, tome I, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, «La folie de Nietzsche», in **Œuvres Complètes**, tome I, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, «Le lion châtré», in **Œuvres Complètes**, tome I, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Georges BATAILLE, «Les Pieds Nickelés», in **Œuvres Complètes**, tome I, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970-1971.
— Witold GOMBROWICZ, **La pornographie**, Paris, Union Générale d'Editions, Coll. «10/18», 1973.
— Jacques HENRIOT, **Le jeu**, Paris, P.U.F., Coll. «S.U.P.», 1969.
— Eugène IONESCO, **Journal en miettes**, Paris, Gallimard, Coll. «Idées/Gallimard», 1973.
— Edmond JABES, **El, ou le dernier livre**, Paris, Gallimard, 1973.
— Roger LAPORTE, **Une voix de fin silence**, Paris, Gallimard, N.R.F., 1966.
— Stéphane MALLARMÉ, **Œuvres complètes**, Paris, N.R.F., Coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945.
— PASCAL, **Pensées**, Garnier-Flammarion, 1976.
— Max PICARD, **Le monde du silence**, Paris, P.U.F., 1954.
— PLATON, **Le banquet ou De l'amour**, Paris, Gallimard, 1948.

V. Articles divers

— Dominique et Jean-Yves BOSSEUR, «Vers un érotisme musical», in **Erotiques, Revue d'Esthétique**, 1/2, 1978.

— Jacques de BOURBON BUSSET, « Le silence et la joie », in **Corp écrit. Le silence** (12), revue trimestrielle, Paris, P.U.F., 1984.
— Daniel CHARLES, « D'une érotique de la voix ou de l'érotisme considéré comme une musique », in **Erotiques. Revue d'Esthétique**, n° 1/2, 1978.
— Antoine COMPAGNON, « La glossolalie : une affaire sans histoire ? », in **Critique**, n° 387-388, août septembre 1979.
— Christian DAVID, « Rapport sur la bissexualité psychique », in **Revue française de psychanalyse**, n° 5-6, 1975.
— Joseph GUGLIELMI, « Edmond Jabès ou la fascination du désert » in, **Critique**, n° 296, janvier 1972.
— René KALISKY, « Belgique ? Le pays le plus imaginaire du monde », in **La Quinzaine littéraire**, 1-1981.
— LARUELLE, « Edmond Jabès ou le devenir juif », in **Critique**, n° 385-386, juin-juillet 1979.
— Marc LEBOT, « Le silence dans les mots », in **Corps écrit. Le silence** (12), Paris, P.U.F., 1984.
— Pierre MERTENS, « Dossier l'Autre Belgique », in **Les nouvelles littéraires**, novembre 1976.
— Marc QUAGHEBEUR, « Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone, in « La Belgique malgré tout », numéro spécial de la **Revue de l'université de Bruxelles**, 1980.
— Salah STETIE, « Mesures du silence », in **Corps écrit. Le silence**, (12), revue trimestrielle, Paris, P.U.F., 1984.
— Francis WOLFF, « L'enfance de la langue », in **Critique**, n° 387-388, août-septembre 1979.

Table des matières

INTRODUCTION 11

PREMIERE PARTIE :
APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DE L'ENTRE-DEUX 13

CHAPITRE I.
LA FIGURE MATERNELLE 15

L'androgyne, côté maternel 16
Manifestations 16
Significations 19
L'androgyne éclaté ou la litanie narcissique 24

L'androgyne, côté féminin 29
Entre *Penia* et *Poros* 30
Fétichisme et multiplicité 31
Entre mémoire et oubli 34
Entre réel et fiction 37
Fétichisme et légitimité 38
Par-delà le fétichisme 40

CHAPITRE II.
LA FIGURE PATERNELLE 43

Sojcher et Kalisky : culpabilité et diaspora 43
Un mutant du judaïsme 47
« Vrai visage » et « visage » : un judaïsme athée 51

DEUXIEME PARTIE:
APPROCHE FORMELLE DE L'ENTRE-DEUX 55

CHAPITRE I.
LE QUESTIONNEMENT 57

Une anti-dialectique 57
Questionnement et identité 58
Questionnement, doute et répétition 59
Questionnement et modernité 61
Le questionnement maternel 62

CHAPITRE II.
LE JEU 65

Qui joue? Le *je* à l'épreuve du jeu 66
Le jeu des pronoms 67

Avec quoi joue-t-il? Le jeu du langage 71
Le jeu avec les mots: l'entre-deux de la poésie enfantine 72
Au-delà du jeu: une critique de l'esprit de sérieux 77
Le jeu de la négation nietzschéenne 78

Pourquoi joue-t-il? La séduction du jeu 81
Le défaut séducteur 81
L'écriture érotique 84

CHAPITRE III.
LE FRAGMENT 87
Fragment, musique et jouissance 88
Fragment et défaut 91
Fragment et belgitude 96
Un entre-deux de silence maternel et de parole paternelle 99
Fragment et mort 102

CONCLUSION 115

BIBLIOGRAPHIE 119

Dans la même collection :

Lettres françaises de Belgique – Mutations Editions Universitaires, Bruxelles, 1980

Camille Poupeye : *Le Théâtre chinois*

Le Monde de Paul Willems
Textes, entretiens, études rassemblés par P. Emond, H. Ronse et F. van de Kerckhove

Maurice Maeterlinck : *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)* Textes réunis et commentés par Stéfan Gross

Ecritures de l'imaginaire
Dix études sur neuf écrivains belges, sous la direction de Michel Otten

Paul Aron : *Les Ecrivains belges et le socialisme (1880-1913)*

Michel Lemoine : *Index des personnages de Georges Simenon*

Constant Malva : *Correspondance (1931-1969)*
Edition établie et annotée par Yves Vasseur

Marie Gevers : *Correspondance*
Lettres choisies et annotées par Cynthia Skenazi

Marc Angenot : *Le Cru et le Faisandé*
Sexe, littérature et discours social à la Belle Epoque

Charles Van Lerberghe : *Lettres à Albert Mockel*
Editées et annotées par Robert Debever et Jacques Detemmerman (2 tomes)

Marcel-Louis Baugniet : *Vers une synthèse esthétique et sociale*

Colette Baudet : *Grandeur et misères d'un éditeur belge : Henry Kistemaeckers (1851-1934)*

André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld : *Théâtre – Modes d'approche*

Marges et exils – L'Europe des littératures déplacées

Charles Plisnier entre l'Evangile et la Révolution
Etudes et documents rassemblés par Paul Aron

Marcel Lecomte : *Les Voies de la littérature*
Chroniques littéraires. Choix établi par Philippe Dewolf

André Baillon : *La Dupe. Le Pénitent exaspéré*
Texte établi et commenté par Raymond Trousson

Raymond Queneau – André Blavier : *Lettres croisées (1949-1976)*
Texte établi et annoté par Jean-Marie Klinkenberg

L'Invention de la Mise en Scène
Dix textes sur la représentation théâtrale (1750-1930) réunis et présentés par J.-M. Piemme

Les Arts du Spectacle
Bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985 réalisée par René Hainaux

Pierre Mertens, l'arpenteur
Textes, entretiens, études rassemblés par Danielle Bajomée

Marc Quaghebeur : *Lettres belges : entre absence et magie*

Un pays d'irréguliers
Textes et images choisis par M. Quaghebeur, J.-P. Verheggen et V. Jago-Antoine.

Françoise Moulin : *Jacques Sojcher – Ni la mémoire ni l'oubli*

Achevé d'imprimer

en mars 90

Ni la mémoire ni l'oubli est la première étude consacrée à Jacques Sojcher.
Françoise Moulin nous conduit, avec un fil d'Ariane d'initiée, entre la figure maternelle et l'androgyne féminin, l'absence du père et la diaspora, les jeux du langage et la séduction, le fragment et la belgitude, la puérilité et la mort.
Le «professeur de philosophie» nous apparaît comme le maître de l'incertitude, de l'ironie de soi, d'où naît un texte éclaté, sans début ni fin, sans sujet ni objet, une prière vide dans une langue régressive et flamboyante.

Françoise Moulin est licenciée en philologie romane de l'Université Libre de Bruxelles (1987). Elle vit actuellement à Paris. *Jacques Sojcher, ni la mémoire ni l'oubli* est son premier essai.

La collection **Archives du futur** est publiée sous la responsabilité des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles.

Imprimé en Belgique
D/1990/258/16
L906324

9 782804 005139
ISBN 2-8040-0513-5