

« ET LES MOTS »

À propos d'un poème de Cid Corman

*I am
the words
I am
and the
words and
the and*

Ce poème, que l'on peut qualifier de minimaliste, s'offre sur la page dans une verticalité étudiée : le texte, court, est à la fois constitué *de* et découpé *en* vers qui sont eux-mêmes courts, de deux syllabes – construit, car le rythme binaire est manifesté, et découpé, parce que cet isosyllabisme s'opère contre la syntaxe, en produisant de violents enjambements, aux quatrième et cinquième vers.

Cette phrase, brève, aurait pu être développée sur une seule ligne, comme une courte prose, un aphorisme. Le poète en fait un poème par la simple opération d'une mise en vers.

La syntaxe est d'ailleurs contrariée à un niveau plus élémentaire encore, antérieur à ce découpage, quand on fait le constat d'une certaine ou apparente agrammaticalité de la phrase : les liens syntaxiques entre les tronçons de texte (les vers) sont peu évidents, ambigus, non immédiats, et cette syntaxe, si elle s'amorce avec assez de potentialité au début, paraît se dissoudre à la fin du texte.

Ces aspects du texte, dont nous n'avons pas encore vraiment abordé le contenu, si ce n'est de façon superficielle – syntaxe flottante, verticalité –, sont soutenus par l'éviction ou l'abstention de toute ponctuation ; on va voir que ce fait, banal en poésie contemporaine, contribue grandement au fonctionnement du poème lors de sa réception.

Découpage et déponctuation sont un des vecteurs de la sémantique effective et potentielle du texte.

Tentons une traduction littérale du texte – paradoxalement, de ce texte ambigu, il ne peut en être d’autre –, en la disposant d’abord en prose : *je suis les mots je suis et les mots et le et*. Disposons-la en vers comme le poète (et, miracle du langage, à chaque monosyllabe anglais correspond un monosyllabe français, avec pour conséquence le maintien de l’isosyllabisme binaire dans la traduction) :

je suis
 les mots
 je suis
 et les
 mots et
 le et

On peut envisager deux façons de lire le poème. La première postulerait un sens complet et instantané de la *phrase* développée par les six vers : capter d’un coup un sens du texte. Mais, à la lecture, le sens et la syntaxe de la phrase ne se donnent pas de façon immédiate. Reste la seconde façon de lire, vers à vers, en postulant ou assumant dans un premier temps une autonomie de chaque vers et la recherche d’un sens progressif du texte.

Somme toute, ces deux modes sont peu ou prou applicables à la lecture de tout poème (ils sont inhérents à la lecture de la poésie), et celui-ci, dans sa spécificité, pourrait être superlativement emblématique de cette condition et de cette virtualité de la lecture *d’un* poème – de tout poème.

Lire les vers de celui-ci tend à montrer que le texte, vers à vers, se construit ou se déduit, en un temps progressif, et que cette progression, de vers en vers, produit un sens constamment évolutif, et même changeant, se modifiant, à chaque étape.

À lire d'abord le premier vers seul, on peut comprendre l'affirmation *I am* dans le sens absolu, existentiel du verbe « être » : le sujet du poème affirme son existence, dans une démarche cartésienne élémentaire – l'affirmation de soi n'est pas médiée par une logique (je pense donc je suis), ni par une expérience (*je pense* donc je suis), mais se suffit à elle-même (*je suis*), par les seuls moyens du langage et d'une ontologie grammaticale (*je + être*) : il existe un *je*, il existe de l'être : soi.

Mais, la primauté laissée aux seules ressources du langage postulée par l'acception autarcique de ce premier vers (*je suis*) l'indique, la fonction et le sens attributifs du verbe *être* sont presque immanquablement attendus de toute énonciation reposant sur son sens métaphysique ; et la présence d'un deuxième vers, et d'autres à la suite, soutient cette inclination du lecteur. Le verbe *être* se fait alors copule et réfère un attribut au sujet. Être, c'est être quelque chose.

Ici le deuxième vers, les mots *the words*, prennent alors un sens et une fonction syntaxique (et sémantique), perdant une agrammaticalité initiale, apparente et temporaire, induite, comme on l'a dit, par la forme du poème. Le vers *the words* ne pouvant assumer une fonction de sujet d'un prédicat dont le verbe ne vient pas (si l'on anticipe sur la suite de la lecture en tentant de rattacher le troisième vers au deuxième), le lecteur reconstruit l'amorce d'une phrase dont est constitué le début du texte : sujet-verbe-attribut : le sujet affirme être les mots – *I am the words*. Nous avons construit le début d'un texte et d'un discours.

D'une affirmation absolue de son être, à laquelle nous pouvons nous arrêter au premier vers (et rien ne pourra effacer de notre lecture poursuivie ce premier sens, ce premier texte, cette première affirmation, fussent-ils temporaires et « erronés »), l'énonciation passe à l'affirmation d'une identité, d'une assimilation du sujet existant à l'une de ses composantes, de ses puissances, celle du langage, la capacité de s'exprimer. L'idée peut être élargie : en tant qu'être humain, le sujet (pensant) peut être pris et se prendre pour représentatif de toute humanité et définir celle-ci par le langage, par sa capacité à parler, c'est-

à-dire nommer son être, le monde, dire son rapport au monde, communiquer. L'homme est langage, le langage définit l'homme. *The words* sont alors une synecdoque de cet attribut de l'humanité : les mots sont le langage qui est l'homme.

On pourrait restaurer un point au bout de ce deuxième vers, au bout de cette seconde phrase :

I am
the words.

comme on aurait pu le faire au bout de la première :

I am.

Mais ce sens potentiel des deux premiers vers, que l'on atteint à ce stade, est lui aussi provisoire, et ne résiste pas à la poursuite de la lecture de vers en vers, tout en se stratifiant dans cette lecture, comme celui qui s'arrêta au premier vers.

Le troisième vers dit *I am*. À nouveau, une ambiguïté sémantique émerge de la forme du texte. Sans doute une première interprétation, spontanée, verra-t-elle dans ce retour du texte du premier vers une anaphore, une relance, l'amorce d'une seconde proposition, induisant l'attente d'un second attribut, dont le parallélisme avec le premier (*the words*) suivrait celui des deux occurrences du couple sujet-verbe : a) «je suis / les mots», b) «je suis / *x*». Or le quatrième vers déjoue cette attente : aucun syntagme nominal ou adjectival ne vient la satisfaire : pas d'attribut au second *I am*. La lecture frôle la chute dans l'agrammaticalité.

La conjonction *and* qui suit la proposition *I am* appelle et engage la coordination d'une suite avec un élément antérieur. Pour résoudre la question et franchir le pas de cette conjonction, la lecture doit maintenant se poursuivre jusqu'au bout (proche) du texte, chercher deux

éléments coordonnables, de même nature morphosyntaxique, l'un qui la suit, l'autre qui la précède. Aucun verbe subséquent ne se présente pour être coordonné à *I am* : ce n'est pas à cette proposition que s'ajoute quelque chose (**je suis et je...*). Seul un syntagme nominal, *the words*, suit la conjonction et postule à la coordination. Régressivement, on ne peut dès lors trouver que cette même proposition comme amont susceptible d'être en même position syntaxique que la suite (*the words and the and*), et plus précisément le syntagme *the words*, qu'*I am* vient préciser en apposition. Soit le sens suivant, progressivement construit par la lecture : « je suis les mots je suis et les mots ». Apposés à *the words*, les mots *I am* prendront des guillemets si l'on rétablit une ponctuation :

Je suis
 les mots
 « je suis »
 et les mots
 [...]

Le sens de la phrase globale a ainsi à nouveau évolué, par l'ajout d'un vers : le sujet s'identifie aux mots « je suis » (*I am*), les mêmes qu'il vient de proférer au premier vers du poème. Aux premier et second sens ontologiques du début du texte – « je suis », « je suis les mots » (le langage) – s'ajoute donc, s'alluvionne dirait-on, un troisième : je suis les mots que j'ai prononcés – lesquels affirment mon être.

Le sujet n'est pas seulement le langage, il n'est pas seulement les mots qu'il prononce (quels qu'ils soient), il est – tout entier, dirions-nous peut-être à sa place – dans l'affirmation même de son être, par le truchement des mots mêmes qui, réalisant cette affirmation, actualisent cet être. Le langage est ontologiquement performatif : dire *je suis*, c'est être. Dire, et non plus penser, est la condition de validation de cet être : je dis donc je suis ; je *le* dis, donc je suis.

Peut-on étayer cette interprétation du texte ? La phrase anglaise (*I am the words I am*), où l'absence de ponctuation nous a autorisés à suppléer des guillemets au troisième vers, peut aussi s'entendre avec une conjonction sous-entendue, sens que permet la souplesse de la syntaxe de l'anglais : *I am the words that I am*. « Je suis les mots que je suis », et non seulement ceux « que je dis » : ce sens possible, le second auquel aboutit (provisoirement) le texte à ce seuil qu'est le bout du troisième vers, vient s'ajouter en nouvelle couche à nos alluvions sémantiques progressives ; il appuie l'hypothèse de l'identification du sujet au langage et à son langage¹. C'est aussi une façon particulièrement assertive d'affirmer cette identité, mimant une apparente tautologie : « Je suis ce que je suis (mes mots). »

La paraphrase « Je suis les mots que je suis » vérifie cette lecture du texte. Si l'on postule la quasi-équivalence des phrases « Je suis les mots (que je dis) » et « Je suis les mots que je suis », il s'en déduit syllogistiquement que dire, c'est être, et inversement.

Ainsi, en première hypothèse, le poème réalise l'affirmation par un sujet de sa propre existence, de la conscience qu'il en a à travers le pouvoir qu'il a de l'exprimer. La parole est conçue et pratiquée comme indice et instrument de la conscience d'être et de son affirmation. Mais le point de vue n'est pas tout à fait celui de Descartes (« Je pense donc je suis », c'est-à-dire : le retour mental que je puis opérer sur ma capacité de penser me donne la conscience d'être, que je puis exprimer). Chez Corman, l'affirmation trouve une prolongation ; j'ai conscience d'exister au moment où je l'exprime, dans les mots que je profère, et singulièrement dans ceux qui me servent à le faire. Ou bien, si l'on inverse la perspective : je fais exister ma conscience d'être en l'exprimant. L'être n'est plus seulement conscience, mais acte, acte de parole.

¹ Je remercie Francis Édeline, dont la lecture sagace m'a signalé ce sens possible des trois premiers vers.

Un autre mot peut éventuellement être suppléé dans la proposition ainsi développée : « je suis *dans* les mots “je suis” ». Ce sens (l'être est situé et actualisé *dans* son langage et *dans* l'affirmation de soi), c'est nous qui l'avons déduit et déployé. Si nous avons raison, est-il surprenant que le poète n'ait pas placé lui-même la préposition dans sa phrase ? Y a-t-il restriction implicite : je ne suis *que* les mots *je suis* (ou les mots *que je suis*), en dehors d'eux je risque de ne pas exister ? Suivre cette hypothèse serait inverser la tonalité de l'énoncé, de positif en négatif.

Peut-on résoudre cette alternative par la poursuite de la lecture ?

On s'avise de deux choses : d'une part, que les mots qui suivent le premier vers, fort de son verbe *être*, ne peuvent tous être que des attributs de celui-ci ; le poème dit ce qu'est le sujet parlant ; secondement, que cette coordination d'attributs épuise successivement les mots du début du poème :

- a) je suis les mots « je suis »,
- b) et je suis (aussi) les mots « les mots » (qui suivent directement les mots « je suis » dans le déroulement de la phrase),
- c) et je suis (aussi) le mot « et » (qui suit la première reprise des deux premiers mots).

Le mouvement par lequel les vers s'ajoutent les uns aux autres subit une inflexion. Les trois premiers développaient trois sens par ajout, extension d'une phrase vers une seconde puis une troisième, mais aussi inclusion progressive d'une puis deux phrases dans cette troisième. Ce mouvement additif est tout entier fondé sur la figure de l'hyperbate : une phrase paraissant achevée, un syntagme s'y ajoute, modifiant ou infléchissant le sens.

À partir du quatrième vers, il semble que le locuteur s'exprime après une pause, presque une surprise, la découverte d'une réalité : à savoir qu'il n'est pas seulement dans les premiers mots du texte (*I am*), mais aussi – puisqu'il « est » (dans) ces mots d'abord prononcés et lourds

de conséquence ontologique – dans tous les mots qu’il peut émettre, à commencer par ceux qui lui ont servi à produire sa première phrase réflexive (infléchie sur elle-même dans le processus de son propre développement : les trois premiers vers). Tentons à nouveau une représentation des sens du texte par la restitution d’une ponctuation, propre à figurer la dimension affective de ces sens (et ajoutons à cette figuration une mise à plat du texte par la conversion des vers dissyllabiques en vers libres) ; cela donnerait :

Je suis les mots « je suis ».

...

Et « les mots » !

...

Et le « et » !

Puis paraphrasons sur la base de nos acquis :

Je suis les mots « je suis ».

Et (aussi) (dans les mots) « les mots » (que je viens de prononcer pour le dire) !

Et (aussi) (dans) le « et » !

And est le dernier mot introduit à neuf dans le texte : au terme du poème et de la coordination des attributs du sujet, tous les mots déjà apparus dans la phrase ont été épuisés, et sont apparus au moins deux fois. Telle est la signification de la présence de la conjonction *and* (« et ») à la fin de la phrase, contre toute grammaire.

Le sens de ce mouvement, qui associe curieusement déploiement et involution, paraît être, non plus seulement « je suis (dans) mes mots », mais « je suis dans ma phrase » au moment où je l’énonce. L’être en vient à se situer, toujours performativement, dans le temps, un temps de l’être qui ne peut se mesurer, se vivre dirait-on (au moins dans le

poème), que dans l'énoncé – énoncé de l'affirmation du soi et énoncé du poème qui le dit.

Le texte, si court soit-il, a construit et acquis une durée (et un espace vertical sur la page) dont chaque mot (ou chaque vers) est un moment, une étape, une fraction temporelle, une brique, un atome. Un temps se tend vers son développement et, dans le même mouvement, répète une de ses fractions antérieures à chacune de ses fractions ultérieures.

Le sujet affirme : je suis dans ma phrase, je m'identifie à elle, j'existe par elle, je me sers d'elle pour affirmer mon être ; je suis, je fus et je reste dans chaque mot : dès *I am*, et cet être s'enclenche, se fait exister dans chaque mot, se nourrit de langage.

S'en suit le glissement sémantique que nous retraçons depuis le début de notre lecture, dont nous pouvons rappeler les six possibles :

Je suis (le premier en emploi absolu)

Je suis les mots

Je suis les mots « je suis »

Je suis les mots que je suis

Je suis dans ma parole

Je suis dans le moindre de mes mots (avec des guillemets) : *I am the words "I am" and "the words" and the "and"*.

Ici se manifeste l'effet de la mise en vers du texte : les mots auxquels le sujet s'identifie après les avoir proférés se « calent » sur les vers : je suis les mots *I am* (1^{er} vers) et les mots *the words* (2^e vers) et la conjonction *and* (début du 4^e vers).

Les cinq sens de l'énoncé sont bien coprésents, à la faveur d'une inclusion séminale d'une phrase (je suis les mots je suis) dans une autre (le poème entier). Le sujet est aussi dans une seconde phrase, incluant la première et cette inclusion s'ouvre sur un sens plus large : « je suis (dans) tous les mots que je prononce et emploie », qu'ils soient riches de sens (*I am, words*) ou d'apparence plus creuse (*and, the*).

Mais la multiplicité des sens stratifiés, concentriques et imbriqués du poème (de la phrase) découverte jusqu'à présent n'est pas épuisée. L'identité du locuteur, celui qui dit *je* dans le poème, peut ne pas être restreinte au seul poète, c'est-à-dire un être humain. Celui-ci s'identifiant à sa propre parole, à sa phrase, dans le sens temporairement final que nous avons dégagé, il apparaît que ce *je* peut être assigné au poème lui-même, un poème qui « parlerait » pour soi et par soi, qui, dans une réflexivité totale, confinant à la tautologie, affirmerait son propre texte, c'est-à-dire son être matériel et existentiel, par sa profération même. Le poème nous dirait ainsi : ce poème que tu lis, lecteur, est poème dans le moindre de ses mots, non seulement ceux qui sont porteurs de sens immédiat – *I am* – ou indiciels – *the words* – mais ceux qui relient ces mots premiers. À nouveau, notre lecture seconde du segment *I am the words I am*, « Je suis les mots que je suis », peut parfaitement être assignée au poème, lequel l'affirme : je suis mots, je suis fait de mots, je suis mes mots, je suis tous mes mots. Mais aussi (si l'on revient aux sens second et tiers) : ma nature d'énoncé – et de poème – est d'abord dans ces mots premiers, puis dans ces phrases premières : « Poème, je suis fait de mots (« je suis les mots ») et je suis dans le sens que je véhicule, à savoir l'affirmation d'être (« je suis les mots je suis »). »

Si l'on accepte d'entendre ainsi parler le poème en lui-même, celui-ci en devient un art poétique, énonçant une position de poétique claire et peut-être triple : le poème est fait de ses mots, le poète est dans ses mots et donc dans son poème, le poème affirme l'être du poète. Ainsi se trouverait définie, dans ce poème de douze mots et douze syllabes, la poésie même.

À ce stade, sujet (le poète) et poème s'identifient, ou fusionnent, le temps, du moins, d'une phrase performative : poète est poème. L'un et l'autre sont dans le passage incessant de l'être au langage.

Cette fusion potentielle se vérifie lorsqu'on examine plus avant la portée sémantique du dernier mot, c'est-à-dire de la répétition, à la

suite des autres mots, de la conjonction *and*, cette particule qui, dans une phrase, permet de relier, associer, les choses et les mots.

Pour approcher ce dernier stade du texte, nous pouvons faire un détour par l'examen du rythme du texte, c'est-à-dire l'interaction entre son découpage métrique (les vers de deux mots, deux syllabes), et sa syntaxe.

Car cette disposition du texte, ce rythme métrique, ne peuvent être négligés. On a déjà vu combien il contribuait à informer la réception progressive que nous avons du texte. Et somme toute, si le poème avait été composé en vers libres, le propos en aurait été immédiatement plus clair, mais aussi plus pauvre ou univoque (pas de polysémie progressive) :

I am
the words I am
and the words
and the and
 ou mieux encore :
I am the words I am
and the words
and the and

ce qui est le sens maximal du texte, tel que nous l'avons déduit.

Le texte compte douze mots, mais seulement cinq mots différents : *I*, *am*, *the*, *words* et *and*, tous répétés au moins une fois. Ils diffèrent les uns des autres sur le plan morphosyntaxique : les uns peuvent coïncider avec une fin de syntagme (dont ils sont par ailleurs le centre substantiel) : *am* dans *I am* et *words* dans *the words*. Les autres, proclitiques, sont fonctionnellement liés aux premiers, qu'ils précèdent syntaxiquement : *the* et *and*. Quant au premier mot du texte, *I*, il sera plutôt proclitique (*I am*), mais pourrait être employé en mode absolu et autonome.

Or il s'avère que le positionnement de chacun d'entre eux, d'une occurrence à l'autre, peut varier au cours du texte. À cet égard, le syntagme *I am* est traité d'une façon unique, qui l'oppose au second syntagme plein du texte (*the words*) et au dernier mot (*and*). D'une occurrence à l'autre, sa position métrique est stable ; le troisième vers est identique au premier, le syntagme les emplit tout entiers et s'identifie à eux. L'être et son affirmation sont fermes, assurés, acquis pour le locuteur, au point qu'il peut répéter cette affirmation (*I am, I am*) ou la proférer sur son plan métadiscursif (*I am the words I am*) sans craindre aucune menace sur cette conscience d'être, sur la pertinence de son affirmation, sur l'identification du locuteur avec son langage et son poème, ni sur la puissance dudit langage. Le texte se fût-il achevé là, au troisième vers, et tout était dit, établi, clos.

Mais l'ajout d'un mot (et d'un quatrième vers) provoque une autre dynamique, moins stable que le fort parallélisme des trois premiers vers (a b a : *I am / the words / I am*). La conjonction *and* relance, on l'a vu, l'attribution d'objets au sujet (les mots du texte). Son irruption au début du vers – ce rôle de relance qu'elle assume – entraîne un décalage (la syntaxe ne coïncide plus avec le dissyllabisme du vers), dans ce qui relève pourtant du même principe de répétition à l'identique de ce qui a déjà été dit : *I am* puis *the words*. Cette dernière expression s'en trouve répartie sur deux vers, scindée, séparée. L'article *the* se retrouve placé en fin de vers, syntaxe et métrique ne coïncident plus, le vers, ni le texte, ne sont plus concordants. Et le phénomène se reproduit au vers suivant, le cinquième, quand c'est à son tour la conjonction *and* qui, comme l'article, passe d'une position stable (le début de vers) à une position labile, en porte-à-faux dirions-nous.

On note d'ailleurs qu'avec ses deux syllabes, l'expression absolue initiale *I am* « donne la mesure » de la suite du texte. C'est elle qui instaure la mesure deux dont procèdent les décalages syntaxiques.

Alors qu'*I am* occupe toujours la même position, *the words* est

désarticulé, le *and* est deux fois répétés en fin de vers et *the* occupe alternativement les deux positions initiale et finale :

<i>I am</i>	<i>I am</i>
<i>the words</i>	<i>the words</i>
<i>I am</i>	<i>I am</i>
<i>and the</i>	<i>and the</i>
<i>words and</i>	<i>words and</i>
<i>the and</i>	<i>the and</i>

Est-ce à dire que l'on passe, au cours du poème, d'un état jugé solide, affermi, de l'être et du langage, à la conscience (seconde, après la première toute temporaire) d'une instabilité du langage, de l'être par le langage, des pouvoirs de celui-ci, et donc du propos même du poème ?

Ce propos même ne paraît pouvoir ni induire ni souffrir cette contradiction cachée, ou ce retournement de sens. Les phénomènes métriques observés, même s'ils provoquent en cours de texte un basculement rythmique assez marqué, ne suffisent pas à annuler, ni même à atténuer la portée franche du début du texte (*I am*, deux fois), non plus que l'acte de la répétition de tous les mots du texte, qui consiste en l'épuisement exhaustif de ce texte à travers ses mots.

Toutefois, le décalage s'est bien produit, comme l'inflexion qu'il induit. À l'affirmation franche de l'être du sujet (*I*, en début de texte, et deux fois en début de vers), succède une relative instabilité précisément introduite par l'irruption du thème du langage (*the / words*), ou plutôt de sa répétition, c'est-à-dire de la prise de conscience dont il fait l'objet. Ce langage (les mots) en vient donc à être reconnu, autant qu'un instrument d'affirmation de soi, comme la condition certes inhérente de cet être, mais aussi contraignante dans sa précarité. Pourrait-on aller, comme nous l'avons fait plus haut, jusqu'à suppléer un autre petit mot pour préciser la portée implicitement restrictive du propos ? « Je

suis les mots », « Je suis *dans* les mots », « Je *ne* suis *que* dans les mots » ?
 À nouveau, la lecture est ouverte.

Cette instabilité d'abord syntaxique paraît au moins et même davantage orienter sens et lecture vers un autre horizon. Éminemment dynamique, elle organise dans le texte un double mouvement. L'épuisement de tous les mots par le processus de répétition dessine un mouvement de fermeture et de repli du texte sur lui-même : une fois renommés tous ses mots, le poème s'achève, fût-ce sur une conjonction : tout a été dit et redit. Mais, précisément par ce mot même, le second mouvement, synchrone et contradictoire au premier, est tout entier d'ouverture. Déjà apparue deux fois, la conjonction *and* conserve sans l'épuiser sa puissance dynamique, qui est d'associer, de relier, d'appeler les éléments pour les cumuler, les ramener vers un même pôle (*I am*). Même en assumant une autre fonction syntaxique (le dernier *and*, final, n'est plus en position de conjonction, mais est substantivé par l'article *the* et associé *par lui-même* (*and the and*) aux autres attributs du sujet, tous les mots du poème – et cette promotion grammaticale ne peut que renforcer encore la puissance sémantique du mot –, *and* ouvre, ne peut être qu'ouverture, appel à une suite, une ligature, un ajout, un autre prélèvement sur le monde, qui certes ne vient pas (le poème s'arrête alors plus qu'il ne s'achève), mais justement, permet toute potentialité.

(Un détail, d'ordre lexical et phonétique, vient corroborer cette double tonalité de la fin du poème, de fermeture et d'ouverture : on s'avise qu'*and* est homonyme d'*end* : *end*, fermeture ; *and*, ouverture.)

Aucun mot ne renvoie à un référent concret du monde extérieur au discours (*I* et *am* désignent le sujet, mais ne l'identifient pas ; les « mots » sont certes des signes, mais ne désignent ici qu'eux-mêmes). Mais il y a une ouverture au monde ; le poème esquisse et suggère implicitement la possibilité d'être et d'en avoir conscience par le monde, mais il s'arrête avant de faire surgir le monde dans le texte (et donc dans l'expérience de l'être et dans son expression).

Le poème est ouvert sur l'au-delà de lui-même par la vertu de son dernier mot. Rien n'est achevé, rien n'est définitivement dit. L'épuisement de la phrase par elle-même n'est pas le *dernier mot* du propos, du sujet, du langage et de l'être. Il existe un extérieur du poème *et* de la conscience d'être.

Notoire est la nature des deux mots extrêmes du poème (de la phrase) : *I et and*. Réduisons le poème à ses limites : le sujet est en jeu ; son être est ouvert. *I ... and* : moi et... le monde. L'être et l'Être. Restaurons le corps du poème : c'est le langage qui permet cette ouverture du sujet sur le monde.

Et si tel est le sens (possible) du poème, son mouvement et sa fin aboutissent à une situation (non finale, puisqu'il y a ouverture) où se restaure un certain équilibre. En dépit de leur position en fin de vers, les deux dernières occurrences de la conjonction *and* suscitent une certaine symétrie, affichent un parallélisme qui répond à distance à celui du pronom *I* en début de poème et de vers. L'élément perturbateur (le décalage, le langage) est partiellement intégré dans la globalité du poème s'achevant. Le trouble se mue en ouverture.

Et si l'on revient à l'hypothèse selon laquelle c'est *aussi* le poème qui parle en lui-même, c'est bien *aussi* de la poésie et de ses pouvoirs (ou de ses fins) qu'il est question dans le mouvement d'ouverture dynamique manifesté à la fin dudit poème. Si (sens premier : le sujet parlant est le poète) je suis chaque mot de la phrase au fur et à mesure qu'ils se suivent et s'accumulent, alors (sens second : le sujet parlant est le poème) la parole de l'homme est à la recherche éperdue de l'être. Et telle est la fonction de la poésie.

Le poète est un être de parole, le poème est un objet de paroles.

Revenons un instant sur le mot *and* : il est présent trois fois, répété deux fois ; par ailleurs, tout le texte converge vers lui, placé dans la position-phare de la fin du poème. Et cette convergence se produit par concentration, presque par précipitation : entre les trois occurrences d'*and*, il y a deux mots-syllabes, puis un seul : *I am the words I am*

and the words and the and. Cette fréquence, cette visibilité, sa fonction d'ouverture et de relation des choses entre elles (et du sujet avec le monde) en font presque le mot le plus important du poème.

À cet égard, il est loisible d'opérer un parallèle entre ce poème et un autre, d'un autre poète, de même nationalité et de même époque. Soit le poème suivant, de Robert Creeley¹ :

*One and
one, two,
three.*

Plusieurs traits et composantes rapprochent les deux poèmes : tout d'abord, tous deux sont totalement abstraits : aucun mot concret ne désigne quelque objet que ce soit ; ensuite, la conjonction *and* apparaît en fin de vers, en enjambement dès le premier vers.

L'effet de cet enjambement, à la fois sémantique (le sens de la conjonction) et formel (l'appel de l'enjambement) est éminemment dynamique : quelque chose, un second vers, *doit* suivre le premier.

Poursuivons cette seconde lecture. Les autres mots du texte sont des nombres, les trois premiers de la série arithmétique : 1, 2, 3. Le premier est répété (comme *I am* chez Corman), les deux autres n'apparaissent qu'une fois.

Que dit le texte ? Arrêtons-nous, non plus au bout du premier vers comme chez Corman, mais au second. Une première phrase minimale, sans verbe explicite, est énoncée : « un et un deux », c'est-à-dire, de manière obvie (à nouveau, nous pouvons ou devons suppléer un mot) : « un et un *font* deux ». Le poème compte, non en énumérant les nombres, mais en les additionnant ; le début du poème dit l'opération arithmétique minimale, élémentaire.

¹ Paru dans le recueil *Words*, 1965.

Le *and* associe, unit, cumule. Un objet est ajouté à un autre et ils forment un tout. La phrase est stable, close, ou pourrait se clore au bout de quatre mots.

Mais l'ajout du nombre 3 vient, non pas troubler cet état provisoirement atteint (comme le *and* dans le poème de Corman), mais relancer (très brièvement, car le poème s'achève après cet unique mot supplémentaire), *ajouter* encore.

Quelle est son incidence ? Succédant aux mots et nombres 1 et 2, il prolonge la suite des premiers nombres, qui s'inscrit ainsi à la fin du poème : 1, 2, 3. Et ici s'enclenche une ouverture (vers la suite des nombres) qui vient contrecarrer ou équilibrer la clôture atteinte par l'opération arithmétique.

Deux phrases paraissent se superposer partiellement :

1 and 1 2
1, 2, 3

La première : calcul, addition, clôture ; la seconde : comptage, dénombrement, lancement.

Les deux premiers nombres de la série des nombres constituent l'intersection des deux phrases : *1 and {1 2} 3*.

Le rythme du poème est le même que chez Corman : des vers de deux mots monosyllabiques. La seule différence est le nombre des vers – précisément... 3, comme l'*indique* le dernier mot et le monosyllabisme du dernier vers. Cette rupture du rythme signe la fin précoce du poème.

Le nombre 1 commence le premier vers. Le nombre 2 achève le deuxième vers. Le nombre trois emplit le troisième vers. Chaque vers contient son numéro. Seul le nombre 1 est répété.

Ce que peut dire le poème serait ceci : poser une chose (1), c'est nommer l'être et la possibilité. Et poser une seconde, l'ajouter à la première, c'est créer ou nommer un monde, fait d'être et d'être. Nommer

les choses en usant du langage, c'est relier les choses, à l'instar de la conjonction *and*. Voilà pour la première phrase.

La seconde phrase ouvre un échappement hors de ce monde menacé de clôture (deux choses suffisant à faire un monde). Elle constitue une ouverture sur le reste du monde, sur l'addition et la conjugaison potentiellement infinie des nombres, des êtres et de la réalité. Elle ouvre à l'au-delà du poème – et du langage.

On s'avise alors que l'imbrication des deux phrases – « 1 *and* 1 [=] 2 » et « 1, 2, 3 » peut constituer un texte unique, cohérent, un troisième texte, précisément le (court) poème tout entier. Que font ce poème, cette phrase, cette séquence numérique ? Ils ne se limitent pas à compter, ils ouvrent, rythment et scandent tout à la fois. On y entend une phrase propre à lancer, à ordonner (dans les deux sens du terme) l'exécution imminente d'un morceau de musique. Adresse à des musiciens, elle mobilise, elle prépare un moment fixe, celui du départ du morceau, et instaure un rythme, que l'on pourrait typographiquement simuler comme ceci (en recourant à la ponctuation) : « un... et... un, deux, trois ! »

Il convient ici de révéler le titre du poème de Creeley (car celui-ci en a un à la différence du poème de Corman) : précisément... *A Piece*, « un morceau ». Donc : un morceau de musique, une composition.

Or le poème *n'est pas* la pièce musicale : il l'annonce, il la suscite, il ouvre sur elle, mais il ne l'inclut pas, ne l'imite pas. Elle le suit, dans le silence (de la page blanche) dans le temps (successif à l'énoncé du poème), dans le rythme (créé par le poème). En cinq mots et cinq syllabes de pur rythme, le poème instancie une totale puissance créatrice de la parole.

Partant, il « règle » à sa façon le conflit que la poésie entretient bon gré mal gré avec la musique depuis des temps immémoriaux : la parole précède – ou peut précéder – la musique ; celle-ci est autonome, mais pas plus que la poésie ; et surtout, l'une et l'autre ont en commun le rythme, lequel, tout musical fût-il, peut être partagé ou du moins soutenu par le langage.

Revenons à nouveau sur la conjonction *and*. Placée en fin de vers, en déséquilibre syntaxique, sa fonction est d'instaurer le rythme binaire du poème. Rappelons-le, compter 1, c'est nommer qu'une chose est, existe, est posée, c'est créer, nommer le monde. Ajouter au nombre 1, c'est poser une seconde chose à côté de la première, la relier, ou constater sa présence. La conjonction anticipe le compte : dire « 1 *and* », c'est déjà compter « 1-2 ». Le texte ne compte pas encore « deux » (ce sera fait au... 2^e vers) mais le premier vers le fait déjà : « 1-*and* », « 1-2 ». Syllabe, mot et unité, la conjonction *est* par elle-même, elle « compte ». Elle est elle-même objet, elle opère le passage toujours possible des nombres aux mots.

Ainsi la conjonction *and* se manifeste-t-elle comme un mot, voire *le* mot capital de ces poèmes, et comme un mot plus essentiel en poésie qu'on ne pourrait le croire : c'est le mot de l'ajout, de l'autre, de la construction, du parcours, du cheminement dans le monde ; c'est le moyen de passage du monde au langage, du neuf à l'expérience.

Tout mot ouvre sur le monde, qu'il soit riche d'un référent matériel ou purement fonctionnel comme une conjonction.

Conjointement, tout mot (du poème, d'un poème) manifeste la présence d'un sujet : le poème de Corman est en *je* : un sujet s'affirme directement. Le poème de Creeley n'est pas en *je* : mais qui compte, sinon, une voix, un être humain, un corps (battant la mesure) ?

(Insistons un instant sur le double effet du placement de la conjonction *and* en fin de vers. Chez Corman, quand elle est suivie d'un autre vers, elle produit un effet d'attente, comblée après un délai ; en position finale du poème, elle induit ouverture et incomplétude. Ceci constitue une exploitation pure et quasi radicale des effets potentiels des formes modernes (l'enjambement, la coupe du vers contre la syntaxe).

Il en va de même chez Creeley : l'effet de clôture et d'ouverture sont conjoints – ce qui constitue un paradoxe. Mais chez Corman, il y a clôture métrique (6 x 2 syllabes) et ouverture sémantique (la coordination

est inachevée), tandis que chez Creeley, il y a clôture sémantique (1, 2, 3) mais incomplétude métrique (2+2+1) et ouverture référentielle: le poème entame l'exécution d'un morceau.)

(Relativement à notre fameuse conjonction, on songera brièvement ici au poème « Chantre » d'Apollinaire – encore un poème ultra-court: « Et l'unique cordeau des trompettes marines ». Ici, la conjonction *commence* le vers et le poème, elle ne le finit pas. S'il y a ouverture ou ligature du texte manifesté vers l'implicite, c'est en amont, dans l'*avant*, et non en aval, dans l'*après*, que réside la réalité, potentiellement infinie, tacitement supposée. Dans le monostiche d'Apollinaire s'achèveraient un décompte, un cumul, une masse d'être dont ne nous serait conservée que la fin, le dernier élément; alors que le tercet de Creeley inaugure l'infini du réel.)

La beauté (ou la charge signifiante et productive) des deux poèmes – celui de Corman, celui de Creeley – réside dans leur minimalisme, leur abstraction, leur rythme simple, binaire, leur force performative. Mais elle vient aussi de la présence implicite du monde non nommé, en dehors de toute anecdote, de tout pittoresque, de toute contingence: ils laissent possible et presque audible cette présence; peut-être l'appellent-ils, comme ils appellent un lecteur (tout lecteur), en dépit du solipsisme du premier et de l'aridité arithmétique du second.

Chacun des deux poèmes, par la vertu d'une *conjonction*, d'un *rythme* et d'une *non-clôture*, donne à pressentir le monde en s'appuyant précisément sur la non-nomination de celui-ci. Nul objet, nul lieu concret, en dehors du sujet pensant et parlant, du temps et de l'espace. Alors que, chacun à sa façon, ils diffèrent sur ces bases de l'immense majorité des poèmes, ils incarnent d'une manière particulièrement radicale la puissance inhérente à tout poème: dire le monde au-delà du poème et de la part de monde qu'il contient. Ce monde

(dans le poème, hors du poème, au-delà du poème), c'est aussi celui du lecteur, de l'autre.

Paradoxe ou tour de force, exception au sein de l'esthétique du minimalisme ou virtualité quasi constitutive de celui-ci – c'est, me semble-t-il, autant sur la possibilité même d'une poésie, de toute poésie, qu'ouvre chacun de ces deux poèmes : poésie au-delà du poème (ceux-ci), mais qu'il s'agira de faire exister dans d'autres poèmes ; *poésie* minimale *du* poème, fût-il « hors le monde » concret – dès lors que s'y manifestent le soi d'un homme et le rythme du monde partagé.

GÉRALD PURNELLE



VISITEZ NOTRE SITE WEB

lejournaldespoetes.be

Le Journal des poètes

est aussi présent sur facebook

