

Contre la poésie, la poésie

Du dissensus en poésie moderne
et contemporaine

L'auteur de l'illustration de couverture est Murphy Chang.

Dépôt légal D/2024/12.839/02

ISBN 978-2-87562-399-7

© Copyright Presses Universitaires de Liège 2024

Presses Universitaires de Liège

Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège (Belgique)

<https://pressesuniversitairesdeliege.be/>

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Imprimé en Belgique

Série *Littératures*

13

Contre la poésie, la poésie

Du dissensus en poésie moderne
et contemporaine

En hommage à Martine Créac'h

Actes du colloque des 17, 18 et 19 juin 2021
(Université de Liège – Paris 8)

Publiés sous la direction de Lénéïg CARIOU
et de Stéphane CUNESCU

Presses Universitaires de Liège
2024

Contre la poésie, la poésie

Du dissensus en poésie moderne et contemporaine

Nous pouvons supprimer le « poétique », le « poème » et le « poète » sans beaucoup de dommages (peut-être). Mais avec « la poésie », dans tout l'indéterminé de son sens et malgré toute cette indétermination, il n'y a rien à faire. Elle est là, et elle est là alors même que nous la récusons, la suspectons, la détestons.

Jean-Luc Nancy, « Compter avec la poésie¹ »

Il faudra du temps pour produire une seule observation simple et véritable sur le fait qu'en dépit des coups reçus ajoutés à cette « horrible haleine fraîche » qu[e la poésie] continue encore aujourd'hui à dégager chez certains, elle poursuit, quasiment increvable.

Liliane Giraudon, *Lettres aux jeunes poétesses*²

HAINES DE LA POÉSIE

Ce volume découle d'une réflexion amorcée en juin 2021, lors du colloque « Contre la poésie, la poésie », et de la soirée de lectures à la Maison de la poésie de Paris associée³, tous deux coorganisés par l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et l'Université de Liège. La formule « Contre la poésie, la poésie », qui a présidé aux réflexions qui suivent, est empruntée à Martine Créac'h; elle met en exergue la propension de la poésie à se dresser contre elle-même, de manière

-
1. Jean-Luc NANCY, « Compter avec la poésie. Entretien avec Pierre Alferi », dans *Demande. Littérature et philosophie*, Paris, Galilée, 2015, p. 154.
 2. Liliane GIRAUDON, dans Aurélie OLIVIER (dir.), *Lettres aux jeunes poétesses*, Paris, L'Arche, 2021, p. 58.
 3. La captation de la soirée de lectures est disponible sur la chaîne Youtube de la Maison de la poésie de Paris : <https://www.youtube.com/user/MaisondelaPoesie/search?query=Contre%20la%20po%C3%A9sie%2C%20la%20po%C3%A9sie>

récurrente dans son histoire récente. C'est cette convulsion paradoxale, apparemment *impossible*, que Bataille avait déjà pressentie, dans son ouvrage *La Haine de la poésie* (1947), devenu *L'Impossible* (1962) :

Il me semblait qu'à la poésie véritable accédait seule la haine. La poésie n'avait de sens puissant que dans la violence de la révolte. Mais la poésie n'atteint cette violence qu'évoquant l'*impossible*⁴.

Reprise en titre de l'ouvrage collectif paru aux éditions Christian Bourgois en 1978, la formule est adoptée par un groupe de poètes. « *Haine de la poésie* » rassemble des textes placés sous le patronage de la formule consacrée par Bataille, perçue comme une « intimation⁵ ». La haine de la poésie s'y apparente à un Janus *bifrons* : à la fois critique de la poésie (celle précisément qui s'inféode au « poétique⁶ ») et illustration de la variété des formes et de l'éclatement générique qui en découle.

« *Haine de la poésie* » paraissait en l'occurrence au catalogue de Christian Bourgois peu après la publication d'un autre volume, suggestivement intitulé *Misère de la littérature*⁷. Le titre en question consistait en une reprise infidèle du fameux vers d'Hölderlin (« à quoi bon des poètes en temps de détresse »), tandis que l'ensemble était constitué autour d'un texte de Blanchot. Près de cinquante ans après ces deux publications — qui, en dépit des souhaits formulés par leurs instigateurs, eurent en partie l'effet de « manifestes⁸ » — nous pouvons constater à quel point ces deux gestes éditoriaux entrent dans l'histoire de la poésie moderne et contemporaine. Une histoire faite de contestations, de remises en question, aussi bien générales (*Contre les poètes*⁹ de Witold Gombrowicz, traduit en français en 1981) que circonstanciées (*Misère de la poésie*, le libelle publié par Breton en 1932¹⁰, ou encore *Les Impostures de la poésie*¹¹ de Roger Caillois, paru en 1944).

-
4. Georges BATAILLE, Préface de la seconde édition de *L'Impossible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 10.
 5. Tel est le titre du dialogue entre Mathieu Bénézet et Philippe Lacoue-Labarthe, qui ouvre l'ouvrage collectif « *Haine de la poésie* », Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), Paris, Christian Bourgois, coll. « Première livraison », 1979.
 6. *Ibid.*, p. 18.
 7. *Misère de la littérature*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Première livraison », 1978.
 8. Jérémie MAJOREL, « La commande faite à Blanchot », dans *Logiques de la commande (XX^e-XXI^e siècles)*, revue CONTEXTES, n° 29, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9678>, page consultée le 20 janvier 2023.
 9. Witold GOMBROWICZ, *Contre les poètes*, Bruxelles, éditions Complexe, 1981.
 10. André BRETON, *Misère de la poésie*, Paris, éditions Surréalistes, 1932. Voir à ce propos l'article de Mireille Séguy et de Pierre Bayard.
 11. Roger CAILLOIS, *Les Impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1945.

Loin de procéder à une archéologie de l'expression bataillienne et de ses incidences sur le champ poétique contemporain, notre colloque a davantage souhaité mettre en lumière la dynamique de ce mouvement paradoxal qui traverse certaines des œuvres poétiques parmi les plus importantes des dernières décennies. « Contre la poésie », tel est le *moteur* d'une remise en cause massive de certains principes (qu'ils soient esthétiques ou politiques) qui prédominaient encore dans les années 1960.

Ce qui transparaît dans l'ensemble des contributions rassemblées ici, c'est que c'est précisément suivant une impulsion réflexive et critique que les poètes se mettront à repenser leurs pratiques. De fait, de nombreux articles attestent de l'importance du discours philosophique au sein du champ contemporain. Les personnalités de Bataille et de Blanchot, nous l'avons vu, sont à ce titre des figures tutélaires pour plusieurs générations. En tant qu'écrivains polygraphes, ils incarnent chacun à leur façon cette spécificité propre à ce « nouveau monde¹² » ; à savoir une capacité à faire retour sur soi, à mettre en avant les ressorts de l'écriture, dévoilant ainsi les rouages d'un véritable *Roman de la langue*¹³.

En outre, Wittgenstein, Nietzsche, Heidegger ou encore Jean-Luc Nancy, sont autant d'emblèmes de la pensée moderne qui accompagnent la poésie dans son devenir dialectique. Ce besoin de recourir à la philosophie indique à quel point cette poésie, qui s'établissait contre elle-même et « contre les poètes », avait besoin de sortir de la dynamique endogène dans laquelle elle se trouvait enrayée. « *Haine de la poésie* », l'ouvrage publié aux éditions Christian Bourgois, marque justement l'alliance salubre entre un poète et un philosophe¹⁴. Ces derniers y dénonçaient la « parcellisation de la littérature, cette division en tâches précises, cette spécialisation : chacun à son poste, rivé à son objet, crispé à son geste¹⁵ ». Notre colloque a su à ce propos démontrer que les poétiques contemporaines se fondent sur une diversité de pratiques *haineuses*, si l'on veut, intégrant le recours à l'intermédialité ou s'engageant à travers des combats politiques.

Ses essais regroupés proposent diverses réponses à cette question des positions et oppositions en poésie moderne et contemporaine.

LE SIÈCLE DES CONTRADICTIONS

Si ce qu'on nomme les mouvements littéraires se sont principalement construits, au cours de l'Histoire, les uns contre les autres, le XX^e siècle poétique — dont on peut considérer qu'il commence à la fin du XIX^e siècle, avec Baudelaire,

12. Pour reprendre le titre de l'anthologie réalisée par Isabelle GARRON et Yves DI MANNO, *Un nouveau monde. Poésies en France, 1960-2010. Un passage anthologique*, Paris, Flammarion, 2017.

13. Mathieu BÉNÉZET, *Le Roman de la langue*, Lyon, éditions HORLIEU, 2002.

14. Comme l'analyse justement Jérémie Majorel dans son article, *op. cit.*

15. Mathieu BÉNÉZET et LACQUE-LABARTHE, « L'intimation », *op. cit.*, p. 20.

Rimbaud, et la « catastrophe » mallarméenne¹⁶, et que nous ferons ici se prolonger jusqu'à nos jours — est marqué par les discours outranciers des diverses avant-gardes poétiques. Ce *phénomène d'intensification agonique* dissimule néanmoins une diversité d'(op-)positions et d'(im-)postures, dont nous proposerons ici un essai de typologie :

1. *Les poètes contre les pères*. Phénomène récurrent dans l'histoire littéraire, l'opposition contre les pères — qui prend parfois la forme d'une énième réitération de la querelle des Anciens contre les Modernes. C'est ce mouvement ou contre-mouvement, volonté de réinvention partielle ou totale de la littérature, qui préside aux mouvements Dada puis surréalistes. C'est ainsi qu'on peut entendre les propos de Tristan Tzara, en 1918, dans le deuxième manifeste Dada : « Que chaque homme crie : il y a un grand travail *destructif, négatif* à accomplir¹⁷. » C'est aussi ce désir de *tabula rasa* que l'on retrouve dans la métaphore récurrente de la terre incendiée, chez Mohammed Khaïr Eddine, dont parle Adel Habbassi. À cet appel à la destruction ou du moins, à la *déconstruction*, que les derridiens reprendront à leur compte — comme en témoigne le travail minutieux de mise en examen du langage réalisé par Michel Métail dans les années 1970 (Anne-Christine Royère) — préside la volonté de reconstruire une poésie nouvelle. Dans un sens plus intime et plusieurs décennies plus tard, c'est également ainsi que Stéphane Cunesco propose de lire le spectre du « parricide » qui plane sur l'œuvre de Frank Venaille, aux formes si novatrices.

2. *Les poètes contre les frères*. Variation sur l'opposition contre les pères, l'opposition contre les frères¹⁸ — les figures repoussoirs pouvant être des contemporains de la génération poétique précédente, ou tout simplement les représentants d'un autre courant poétique rival. C'est notamment la scission qui caractérise la seconde moitié du XX^e siècle poétique, entre lyriques et anti-lyriques, « couillons » et « monstres¹⁹ ». C'est le fameux schisme que décrit Emmanuel Hocquard dans *La Bibliothèque de Trieste* :

-
16. Jean-Marie GLEIZE, « Intégralement et dans un certain sens », *Sorties*, Questions théoriques, coll. « *forbidden beach* », p. 26.
 17. Tristan TZARA, « Manifeste Dada 1918 », dans *Œuvres complètes*, Paris, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2011, p. 359.
 18. Nous choisissons délibérément de conserver uniquement le masculin ici, pour les « pères » comme pour les « frères » car en dépit de la présence de femmes poètes dans ces mouvements, les figures de l'opposition, celles qui ont investi des positions d'autorité polémiques, ont été majoritairement des hommes.
 19. « Le “champ” poétique est perpétuellement en proie à des guerres picrocholines dont tout le monde se fout », Nathalie QUINTANE, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », 2004, additif de mars 2012 sur Sitaudis.fr : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>, consulté le 17/11/2022.

Il existe aujourd'hui en France, comme partout ailleurs, toutes sortes de poètes, comme il existe partout toutes sortes de gens. Les uns, qui s'apparentent aux politiciens, écrivent une poésie aux accents poétiques immédiatement identifiables. [...]

D'autres poètes, à l'opposé, ressembleraient plutôt aux guides-interprètes soviétiques, en ce sens que le pathos n'est pas leur affaire²⁰.

C'est aussi de cette partition du champ poétique en deux (au moins) dont témoigne la parabole des châteaux de sable de Pierre Vinclair.

3. *Crise du sujet poétique*. Aux oppositions diachroniques ou synchroniques au sein des diverses familles poétiques, s'ajoutent des phénomènes de contradictions internes aux œuvres et à leurs auteur·rices. Le XX^e siècle est marqué par une mise en accusation du sujet, mise en évidence par l'essor de la psychanalyse. De cette fragmentation du *moi* découle une nécessaire implosion du *je* poétique; si le sujet poétique n'est plus le centre de lui-même, la voix poétique n'est plus une et unifiée : elle est toujours déjà traversée de l'intérieur par des mouvements contradictoires. C'est ce qu'énonce Antonin Artaud, en 1944, dans son bref texte intitulé *Révolte contre la poésie* :

Nous n'avons jamais écrit qu'avec la mise en incarnation de l'âme, mais elle était déjà faite, et pas par nous-mêmes, quand nous sommes entrés dans la poésie.

Le poète qui écrit s'adresse au Verbe et le Verbe a ses lois. Il est dans l'inconscient du poète de croire automatiquement à ces lois. Il se croit libre, et il ne l'est pas²¹.

On peut aussi voir dans le « Non » rageur que Michaux substitue au nom du poète sur la couverture de son premier recueil de poèmes *Qui je fus*, évoqué par Pauline Hachette, une autre manifestation de cette crise de l'autorité poétique.

4. *Contradictions internes aux œuvres*. À l'éclatement de la figure du poète répondent des discontinuités internes aux œuvres poétiques. Qu'elles s'illustrent sous forme de bifurcations radicales dans un parcours poétique — comme la parution du recueil *Riot* dans l'œuvre de Gwendolyn Brooks décrite par Vincent Broqua — ou sous la forme de contradictions internes (phénomènes de polysémie, de contrariétés, d'antithèses). Conséquence d'un sujet toujours déjà pluriel, le sens des textes poétiques et leurs interprétations possibles semble plus que jamais poreux, labile, précaire.

5. *Critiques du bibliocentrisme et poésie multimédiale*. La critique du texto-ou bibliocentrisme est un autre aspect des postures agoniques qui caractérisent la poésie moderne et contemporaine. On observe en effet des phénomènes d'hybridation et de contamination médiatiques, ou un effort de la poésie vers d'autres

20. Emmanuel HOCQUARD, « La Bibliothèque de Trieste », *ma haie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 24-25.

21. Antonin ARTAUD, *Révolte contre la poésie*, Paris, espaces&signes, [1944] 2020, p. 21.

formes artistiques : la calligraphie (Michaux dont parle Pauline Hachette, Dotremont analysé par Anne Gourio), le théâtre (théâtralisation du poème chez Orange Export Limited analysée par Lénaïg Cariou), les arts visuels (travail photographique de Gleize, dessins de Liliane Giraudon), l'enquête (Natacha Guiller évoquée par Philip Mills), la musique et la performance (Laure Gauthier, Sandra Moussempès). Le développement de la poésie sonore ou concrète fournit un exemple paroxystique de cette tension transmédiat. La poésie du XX^e siècle est volontiers inter- ou multi-médiat — quand elle ne s'amuse pas purement ou simplement pour laisser place à un autre médium.

6. *Critiques politiques de la poésie*. Le genre *poésie*, fortement associé à une tradition et une histoire littéraires masculines, blanches et occidentales, fait par ailleurs l'objet de critiques politiques de la part d'auteur·rices exclu·es du canon poétique dominant. Les récentes interrogations des poète·s·s·s françaises contemporaines sur le terme à adopter pour désigner leur pratique, dans le sillage du colloque-festival "Poet.e.s.s.e.s", en témoignent²². Solène Méhat montre la récurrence du rejet du terme, qui perpétue des phénomènes de domination coloniale, sous la plume d'autrices autochtones, comme moyen de lutter contre « la langue de l'ennemi²³ ». Gwendolyn Brooks abandonne les tournures de la poésie anglaise classique au profit d'une poésie de révolte s'adressant directement à la communauté noire états-unienne (Vincent Broqua). Les conceptualistes russes dénoncent l'appropriation du terme *poésie* par quelques écrivains officiels du régime soviétique (Milena Arsich). Les approches combinées de la sociologie de la littérature et de la littérature comparée nous permettent d'identifier les enjeux de pouvoirs liés à l'utilisation et la labellisation du terme *poésie* au sein du champ littéraire. L'analyse de Lionel Ruffel, sur l'adjonction de l'étiquette « et poète » dans les notices Wikipedia, et le témoignage de Jacques Demarcq, catalogué « poète sonore » malgré lui, en témoignent à leur manière.

7. *Phénomènes d'adossement, proximités et sympoïèses*. Enfin, les *contre-ad(d)ictions*, si elles s'expriment souvent par le biais de métaphores guerrières (Pierre Bayard, Pamela Krause), surtout sous la plume des dominants, ne se résument pas à des phénomènes de réactions polémiques (*contre*) : elles dissimulent aussi des efforts de co-construction, de proximité et d'adossement (*tout contre*), qui permettent aux poètes de se distinguer les un·es des autres, en s'appuyant sur leurs consœurs/frères — ou sur d'autres *moi*. Ainsi la « poétique du hors-champ/chant » de Laure Gauthier, décrite par Coral Nieto García, qui s'immisce dans les interstices des mots de Villon; et le « Contre-sens » de Michèle Métail, disposé sur deux pages en regard, qui s'épanouit dans la coexistence des

22. L. CARIOU, L. DUMONT, C. ISLERT, E. LE POUL et S. MÉHAT, *Poet.e.s.s.e.s. Qu'est-ce qu'une femme* poète? Histoire, création, politique*, 2024 (à paraître).

23. Cf. Gloria BIRD et Joy HARJO, *Reinventing the Enemy's Language: Contemporary Native Women's Writings of North America*, W.W. Norton & Company, 1998.

contraires. Parfois on remarque une véritable *éthique de l'opposition, poétique du contre*, où l'agressivité le cède au jeu, au désir de *contre-dire* d'abord et avant tout pour *dire*, dans une démarche *sympoétique*²⁴. Le détour par le genre médiéval du *tenso*, évoqué par Mireille Séguy, témoigne de ce désir de déjouer la posture guerrière au profit de la recherche d'une cohabitation poétique.

DU DISSENSUS EN POÉSIE MODERNE ET CONTEMPORAINE

La contradiction, au cœur des poésies modernes et contemporaines, est donc elle-même polysémique. Aussi, plutôt que d'analyser l'histoire de la poésie des dernières décennies comme une progression, ou une évolution, allant de la poésie, à la post-poésie en passant par la re- ou néopoésie²⁵, d'un avant fantasmé à un après nécessairement artificiel — tout en reconnaissant l'utilité pratique des catégories proposées par Jean-Marie Gleize — cette somme propose la notion de *dissensus* comme prisme d'analyse des phénomènes d'invention, d'opposition, de co-création et de dispersion en poésie ces dernières décennies.

De la « libre disjonction aux mille éléments simples²⁶ » de Mallarmé, en passant par la « dislocation-dislocation » de Lacoue-Labarthe dans *Phrase* (Nassif Farhat), le concept de *dissensus* permettra ici de subsumer les divers phénomènes de remise en cause ontologique, générique et définitionnelle²⁷ dont témoigne la poésie de ce que Jude Stéfan nomme cette « période tourbillonnante » (Nicolas Servissolle). Le préfixe latin *dis-* présent dans le terme *dissensus* nous permet ainsi d'envisager la dispersion du sens et la cohabitation de sens *divers* et *divergents*, dont découle une approche multidimensionnelle et plurielle. Nous préférons une telle approche à la linéarité d'un *ante-* menant à un *post-*, ainsi qu'à la binarité d'une opposition poésie/dépoésie, également suggérée par la batterie d'antonymes utilisés à son égard : possible/impossible, tenable/intenable, admissible/inadmissible.

Si cette réflexion s'ancre dans un contexte francophone, il s'agit pourtant d'élargir ici « la-question-de-la-poésie » (Antoine Hummel) à un corpus comparatiste, qui la décentre d'un contexte uniquement français, et complète le corpus habituellement cité lorsqu'il s'agit d'évoquer ces questions, et dont nous regrettons le caractère majoritairement masculin et la blanchité. Les essais que nous réunissons ici traitent de poètes, femmes et hommes, provenant de diverses aires culturelles et linguistiques. Les poètes évoqués-es seront aussi divers-es que : Michèle Métail, Henri Michaux, Lisette Lombé, Christian Prigent, Laura

24. Le concept de *sympoïèse*, que nous nous permettons de reprendre ici, est développé par Donna Haraway. Cf. Donna HARAWAY, *Manifeste des espèces compagnes*, Paris, Flammarion, 2019.

25. Voir à ce sujet les divers ouvrages de Jean-Marie Gleize.

26. Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1951, p. 360-368.

27. Ce que Jean-Marie GLEIZE nomme « le remplacement du mot *poésie* par le mot *poésie* ».

Vazquez, Jean-Marie Gleize, Natacha Guiller, Emmanuel Hocquard, Layli Long Soldier, Francis Ponge, Maggie Nelson, Franck Venaille, Joy Harjo, Jude Stéfan, Nathalie Diaz, Philippe Lacoue-Labarthe, Laure Gauthier, Jacques Demarcq, Gwendolyn Brooks, Dmitri Prigov, Christian Dotromont, Noémi Lefebvre, Louis Aragon, Nathalie Quintane, André Breton, Emmanuelle Pireyre, Olivier Cadiot, Alejandra Llanquichun, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Pierre Vinclair, Tommy Pico ou Mohammed Khaïr-Eddine. Le caractère polymorphe, hétéroclite et volontiers bariolé de ce corpus participe de la *dissidence*.

Le dissensus nous permet aussi de nous inscrire dans ce que Pauline Hachette et Romain Huët ont décrit comme une *épistémè* contemporaine de la « turbulence », caractérisée par une recherche accélérée d'intensité, qui peut prendre la forme de l'exploration, la sortie, « les expériences de l'impouvoir collectif, de la désorientation et du non-savoir qui se manifestent avec une telle évidence que le doute s'empare de nous quant à notre capacité à dire quelque chose du monde²⁸ » — des remous qui ne sont pas sans rappeler la « dépense » d'énergie qu'évoque Bataille dans *La Part maudite*. Face au *trouble dans le genre*²⁹ symptomatique de la production poétique moderne et contemporaine, nous proposerons, de *vivre avec le trouble*³⁰, et de reconnaître dans les conflits qui traversent le paysage poétique du XX^e et du début du XXI^e siècle une marque du foisonnement des altérités qui la peuplent, et forment son mouvement même³¹.

Nous rejoignons donc Jean-Marie Gleize dans l'idée que c'est son « absence de stabilité et de définition formelle [qui] devient sa définition formelle³² » ; mais plutôt que de penser un après la poésie, nous proposons de penser sa continuation, indisciplinée et *dissidente*, dont témoignent les nombreux exemples réunis dans ce livre. C'est aussi à cette conclusion qu'arrive Liliane Giraudon, dans sa récente « Lettre à une jeune poétesse », à propos de la poésie : « Après l'avoir déclarée “*inadmissible*”, “*intolérable*” pourquoi ne pas simplement la considérer comme “*intenable*”. Et pour cette raison justement, s'y tenir³³. » Jacques Demarcq

28. Pauline HACHETTE et Romain HUËT, « Turbulences. Dépense, énergie et intensification de la vie », dans Pauline HACHETTE et Romain HUËT, *Turbulences, Revue Socio-anthropologie*, n° 44, 2021, p. 23-40.

29. Nous reprenons bien sûr ici l'expression de Judith Butler dans son analyse du féminisme et de la « subversion de l'identité », mais en l'appliquant aux genres littéraires, ici. Cf. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Éditions La Découverte, 2006.

30. Donna HARAWAY, *Vivre avec le trouble*, Les Éditions des mondes à faire, 2020.

31. Nous nous appuyons ici sur les analyses de Sarah Schulman sur la reconnaissance du conflit comme coexistence de points de vue contraires et reconnaissance de l'altérité, et sa distinction entre *conflit* et *agression*. Cf. Sarah SCHULMAN, Paris, Éditions B42, 2021.

32. Jean-Marie GLEIZE, « Intégralement et dans un certain sens », dans Jean-Marie GLEIZE, *Sorties, Questions théoriques*, coll. *forbidden beach*, 2014, p. 28.

33. Liliane GIRAUDON, dans Aurélie OLIVIER (dir.), *Lettres aux jeunes poétesse*s, Paris, L'Arche, 2021, p. 58.

suit le même mouvement dans son texte « Poète, moi? », qui tire de la célèbre formule de Denis Roche³⁴ non pas la constatation d'une impasse, mais une injonction, ou un encouragement : « Soyez inadmissibles! Écrivez ce qui n'existe pas! » Renvoyant dos à dos l'affirmation de Michel Houellebecq selon laquelle « notre époque n'est pas digne de la poésie », et celles des critiques annonçant la mort de la poésie, Lisette Lombé appelle quant à elle à *redire poésie*, dans un poème adressé à un public lui-même renouvelé (car oublié par l'histoire littéraire dominante) : une « poétesse » — une opération de réappropriation poé(li)tique du mot, qui témoigne davantage d'un désir de soigner, que de se débarrasser d'un corps malade devenu encombrant. Autant de manifestations, nous semble-t-il, d'une poésie *dissensuelle* et *dissidente*.

LÉNAÏG CARIOU

Université Paris 8, ED 31 Pratiques et théorie du sens & Université Paris Cité (laboratoire LARCA)

STÉPHANE CUNESCU

Université de Liège, Traverses & Université Paris 8, ED 31 Pratiques et théorie du sens.

34. « La poésie est inadmissible », formule souvent citée par Jean-Marie Gleize, notamment, devenue leitmotiv.

Première section

Par-delà la « Haine de la poésie »

Renoncer le poème

Trois mots sur *Phrase* de Philippe Lacoue-Labarthe

Nassif FARHAT
IHRIM – ENS Lyon

*Phrase*¹ n'en finit pas de renoncer.

C'est, en effet, que non seulement les premières « *Phrase*² » du livre de Lacoue-Labarthe ont paru d'abord dans un volume collectif au titre significatif : « *Haine de la poésie* »³; mais aussi que le livre — le livre et non pas le recueil, le livre et non pas l'œuvre, et non pas même le livre⁴ — pose explicitement, du début à la fin, la question du renoncement. Depuis « *Phrase II* » :

L'histoire que je voudrais raconter (ou réciter : c'est peut-être, malheureusement, une sorte de mythe) est donc celle d'un renoncement. (P. 13.)

jusque « *Phrase XIX* » :

j'ai choisi de venir ici [...]
pour essayer de dire au plus près
ce à quoi je dois renoncer :
cette falsification amère, ce discours
évasif, ces restes (ou cet excédent) de « poésie ». (P. 114.)

-
1. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Phrase*, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2000. Les références ultérieures se référeront à cette édition et seront indiquées dans le corps du texte.
 2. Une « *Phrase* » est à *Phrase* ce que serait un poème à un recueil intitulé *Poème*. Les guillemets, dont nous sommes contraints d'entourer « *Phrase* » pour la différencier de l'unité grammaticale homonyme, imposent de la tenir pour invariable, conformément à l'usage toujours singulier qu'en fait Lacoue-Labarthe.
 3. « *Haine de la poésie* », Christian Bourgois, coll. « Première livraison », 1979, p. 77-91.
 4. Ceci, dans « *Phrase II* » : « je n'ai pas le sentiment de l'avoir recueillie » (p. 11) défend certes explicitement de nommer *Phrase* un recueil; mais la suite : « je ne pense pas non plus la produire » (p. 11), ne défend pas moins de l'appeler une œuvre, au sens d'*opera* ou d'*ergon*. Voir, pour s'en assurer, l'« Exergue » (*hors d'œuvre*, *hors l'œuvre*) que Lacoue-Labarthe a écrit dans *Misère de la littérature* : « l'œuvre à proprement parler n'a pas lieu, en aucun cas, nulle part il ne lui est donné d'être » (Christian Bourgois, coll. « Première livraison », 1978, p. 60). *Phrase* n'est pas davantage un livre (« je ne crois plus au livre », *Ibid.*, p. 57); elle procède plutôt du « désœuvrement » dont Blanchot fait état dans « L'absence de livre » (*L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 617 et suivantes). Ce qui s'appellera *livre* ici ne s'appellera donc ainsi que par défaut.

Parce que la poésie, estime Lacoue-Labarthe, « s'est discréditée elle-même en se faisant "poétique" », parce qu'elle « n'a plus rien à dire ou des choses faibles, ridicules⁵ », il faut y mettre un terme. L'interrompre, lui couper la parole. « L'interruption du langage, écrit-il justement en citant Paul Celan, c'est donc cela, la poésie : "le souffle et la parole coupés"⁶. » Renoncer au poème en ce cas voudrait dire : imposer silence au poème, faire place au silence comme poème; et l'on pourrait alors lire *Phrase* comme une autre *Préface à La Disparition*⁷ : non plus celle du poète, mais de la poésie. « "Renoncer" signifie : ne plus vouloir » (II, p. 13).

Pour autant, dire de *Phrase* qu'elle n'en finit pas de renoncer, c'est dire aussi que, d'un bout à l'autre du livre, renoncer reste à faire, et n'arrive pas; que peut-être même il est, dès « Phrase I », « ce qui ne viendra pas et ne peut arriver » (p. 9). En d'autres termes, il semble que le livre, loin de se résigner à la fin du poème, « regarde par-dessus la clôture » (V, p. 48). Déjà, dans le dialogue liminaire qui ouvre « *Haine de la poésie* », « Vous donnez l'impression de vouloir renoncer⁸ » était un alexandrin, et donnait à entendre la persistance du poétique — sa « désistance⁹ » — dans le renoncement au poème. Plus tôt apparaissait cette définition :

La poésie, c'est l'idéologie de la littérature, le moment où la littérature se prend pour elle-même.

— Oui. Et renonce à la révolte¹⁰.

Dès lors, renoncer au poème voudrait dire : renoncer à renoncer à la révolte. « Phrase II » le confirme, qui entérine la révolte du sens de *renoncer* en une forme intensive ou itérative d'*énoncer* : « "Renoncer" a voulu dire : annoncer, énoncer. "Phraser", en grec, dit à peu près la même chose » (p. 13). De là le paradoxe constitutif de *Phrase* : celui d'un livre qui cherche à dire le renoncement à dire, qui parle de se taire. Dans cette mesure il serait bien « le souffle coupé, *mais* parlant » (II, p. 16), le renoncement *du* poème.

5. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Hölderlin ou la question de la poésie » [1987], *Détours d'écriture*, Noël Blandin, 1991, p. 34-35.

6. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La Poésie comme expérience* [1986], Christian Bourgois, coll. « Titres », 2015, p. 74.

7. Voir Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Préface à La Disparition*, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2009.

8. Mathieu BÉNÉZET et LACOUÉ-LABARTHE, « L'intimation », « *Haine de la poésie* », éd. cit., p. 20.

9. Cf. Jacques DERRIDA, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987, p. 580 : « Il est vrai que le mot de *désistance*, si du moins on le domestiquait en français, si on le naturalisait, le rapatriant jusqu'à lui faire perdre son sens courant de *cessation*, serait plus proche de ce que Lacoue-Labarthe semble vouloir marquer. »

10. BÉNÉZET et LACOUÉ-LABARTHE, art. cit., p. 15.

Sans prétendre faire le tour de ce retournement, tâchons en quelques mots d'éclairer s'il se peut le sens — signification (*renoncer, que veut-il dire?*), mais aussi direction (*vers où va renoncer?*) et destination (*vers qui ...?*) — du renoncement au poétique tel que le réalise la poétique du renoncement.

Par la poétique s'entend dans *Phrase* la manière singulière qu'a le poétique d'être empêché, c'est-à-dire d'abord interrompu et fragmenté. Que *Phrase* s'écrive au singulier quand elle contient vingt-et-une « Phrase »; que « Phrase » s'écrive au singulier quand certaines vont jusqu'à se départir en neuf segments, révèle d'emblée que le livre est fait non de la somme de plusieurs phrases, mais de la somme des morcellements d'une seule. Cette phrase unique, de plus, se trouve systématiquement rompue au lieu d'une articulation forte; par exemple entre une préposition et son complément nécessaire :

[...] il est manifeste que l'un sombre d'avoir surpris
ce que l'autre lui interdisait de voir pour

5

l'attirer, tremblant, le perdre plus infiniment dans la douceur.

(IV, p. 34-35.)

Couper la parole au poème suppose ainsi de couper la parole du poème, et c'est sur cette ambition explicite que nous renseignent les mots qui apparaissent au voisinage des coupes et des frontières. Celui de *dislocation* d'abord, qu'à la fois nomme et réalise le passage des segments 7 à 8 de « Phrase IV » :

[...] je sais, l'ignorant, je sais
que nous traverse encore, tremble dans nous, l'abjecte,

8

la secousse superbe d'où nous sommes nés,
nous disloquant sans fin, nous rejetant au bord.

(P. 38-39.)

Celui d'*élocution*, ensuite, sur lequel se séparent les segments 5 et 6 de « Phrase VIII » :

Ne pas dire : c'est une ignominie.
Mais, dans ce dénuement, dans cette élocution

6

grande, terrible, admettre que ce qui nous parle

et nous terrasse, nous abat, nous ruine
dans un tel silence est inconnu.

(P. 68-69.)

L'élocution, ici à la frontière, constitue le point de jonction qui unit ce qui est séparé. L'élocution répond à la dislocation; elle la prolifère comme elle la refrène. Nous reconnaissons là, dans cette élocution qui disloque, dans cette « dislocation¹¹ », le principe de (dé)composition de toutes les « Phrase »; elle serait le phrasé même du renoncement.

De fait, la dislocation opère à tous les niveaux : entre les « Phrase » qu'elle transforme en fragments, à l'intérieur des « Phrase » qu'elle transforme en segments, mais au sein des segments dont elle disjoint aussi les membres. Dans « Phrase XXI », cinq lignes de blanc creusent un écart, distancient d'elle-même la proposition suivante :

Il est illusoire de se fier à sa propre

voix, qui ne nous appartient pas plus que notre
façon de nous mouvoir, ou que notre regard.

(P. 130.)

De cette « Phrase », le poétique ne tient pas tant au langage qui la compose qu'au silence que la différance y insinue¹²; il tient à la césure — le suspens, la syncope — à laquelle elle donne lieu. Rappelons « La mémoire des dates » : « La poésie advient [...] dans le pur suspens du parler. [Elle est] la syncope du langage¹³. » Poétique, *Phrase* l'est alors en tant qu'elle ouvre dans le poème l'espace de sa propre cessation, qui est aussi l'espace de son avènement. « Phrase XVI » ne dit pas autre chose, qui définit la « syncope admirable » comme la « chance infinie de

11. Cf. Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Artaud. L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Droz, 1997, p. 155-180.

12. Que Lacoue-Labarthe rompe la phrase au cœur de « sa propre ///// voix » ne renvoie pas accidentellement au chapitre de *La Voix et le Phénomène* dans lequel Derrida déduit du phénomène de la voix, non pas la présence à soi d'une conscience identique à elle-même, mais la béance, le « mouvement de la différance » qui « produit le même comme rapport à soi dans la différence d'avec soi » (*La Voix et le Phénomène* [1967], PUF, coll. « Quadrige », 2016, p. 97-98).

13. LACOEUE-LABARTHE, *La Poésie comme expérience*, éd. cit., p. 74. Lacoue-Labarthe tient ce mot décisif de Jean-Luc Nancy, qui écrivit à sa mort : « Un jour il m'est venu d'user du mot de syncope, et tu l'aimais aussi. » À son tour Nancy est mort hier, et nous répétons après lui : « Aujourd'hui la différance infinie est finie; la césure s'éternise, la syncope reste ouverte » (« Philippe Lacoue-Labarthe, la syncope reste ouverte », *Libération*, 2 février 2007).

notre souffle et de notre entretien » (p. 98). Renoncer en ce sens veut dire : retenir son souffle, amoindrir la part de poésie dans la parole, et la part de parole dans la poésie.

Lacoue-Labarthe d'ailleurs, en faisant de *syncope* le doublet synonymique de *poésie*, suggère davantage qu'il ne dit; car la syncope, en un sens étymologique qui figure dans « Phrase XII », désigne non seulement le suspens mais le retranchement¹⁴; et de même qu'en linguistique elle consiste en la disparition de segments phonétiques, elle se traduit dans *Phrase* par le retranchement de segments syntaxiques. Ainsi, dans « l'idiome lacunaire » de « Phrase XX » :

« Mais toi,
toi qui fus nommable
et d'un tel nom,
pourquoi as-tu laissé
se faire... ? »

« On pardonne, on doit

on demande
que ceci, par exemple, soit,
ou ceci

Ou bien qu'il vienne, ce temps, qu'il vienne
On s'interdit de déplorer, il faut »

« Nous,
nous tous nous sommes,
nous, nous tous nous sommes ceux qui demandons,
non pas
mais ... »

(P. 123-124.)

Le retranchement auquel procède ce passage systématise le seul trait que l'on puisse dire caractéristique de *Phrase*, si l'on tient pour autoréférentielle la clause de « Phrase XI » : « Quelque chose, là, est tranché; c'est tout ce qu'on peut dire » (p. 78). Dans *Phrase* en effet, rien ne peut plus être dit qui ne soit pas *tranché*; en d'autres termes, rien ne peut plus être dit, puisque le poème, retranché de lui-même, ne naît à la poésie qu'au moment où il s'y soustrait. C'est là ce que suggère Lacoue-Labarthe quand, liquidant définitivement « l'inféodation timorée, respec-

14. Là est le sens du mot *syncope*, tel que Nancy l'entend dans *Logodaedalus* : « La syncope (en grec, par exemple, le fait d'enlever une lettre dans un mot; en musique, un temps fort sur un silence) ajointe et disjointe à la fois. [...] *Le même y est érigé par sa résection* » (*Le Discours de la syncope*, I, Aubier-Flammarton, coll. « La philosophie en effet », 1976, p. 13-14). Résection : ablation, amputation.

tueuse, au poétique¹⁵ » que dénonçait « *Haine de la poésie* », il envisage la possibilité « d'un poème : net, tranché, sans la moindre inféodation à la poésie¹⁶ ». Que l'affranchissement du poème en passe par sa disparition, tel est, affirme-t-il ailleurs, son « mourir transcendantal », sa « condition d'impossibilité¹⁷ ».

La poésie, dès lors, tend à désertier *Phrase*, qui retient le peu qu'il en reste, le seul reste-à-chanter ou « résidu chantable », selon la traduction qu'ose Lacoue-Labarthe du « *Singbarer Rest*¹⁸ » célanien. La poésie tend à désertier *Phrase*; autrement dit c'est « un désert » — néologisme de Lacoue-Labarthe, qui désigne « le fait que l'art porte dans sa naissance le germe de sa mort, si ce n'est sa mort même¹⁹ ». Si *Phrase* est un poème, c'est en tant qu'il se tait et que les mots lui manquent; que le poème y est à la fois tu et tué.

La logique du défaut — entendez du manque, du retranchement, de la cessation — n'est toutefois pas seule à opérer dans ce livre. Non pas qu'elle serait en concurrence avec une autre logique d'écriture, mais plutôt que cette logique engage elle-même une dynamique de l'excès qui, pour lui sembler contradictoire, vise en vérité la même fin (celle du poème), à ceci près qu'elle la vise sans fin, ne cesse pas d'y aspirer. En effet, c'est dans la mesure même où « il y aura eu phrase, cette phrase — qui m'aura hanté, que je n'aurai jamais prononcée » (II, p. 12); c'est dans la mesure même où la phrase n'est jamais formulée qu'elle a toujours à l'être. Au lieu donc de la profération définitive qui y mettrait fin, ne reste que la fatalité d'une « approximation sans terme ». S'il y a plusieurs « Phrase », c'est parce qu'il n'y en a aucune. La phrase est impossible; de là la paraphrase : « J'appelle aussi bien *littérature* cette paraphrase infinie » (II, p. 14).

Renoncer le poème veut donc aussi bien dire : ressasser, relancer, jusqu'à l'essoufflement. Car il s'agit toujours de couper le souffle, mais désormais en épuisant l'inspiration, et avec elle la longue tradition lyrique qui lie le poème au *pneuma*. Ainsi, dans « Phrase XIV », la « respiration / difficile de l'un des interprètes » (p. 90); dans « Phrase XVII », un homme « à bout de souffle », une voix « exténuée » (p. 100), une présence « asphyxiante » (p. 103); et à peu près partout ailleurs, une « expiration » (V, p. 45), une « asphyxie », une « agonie » (II, p. 21).

15. BÉNÉZET et LACOE-LABARTHE, art. cit., p. 18.

16. LACOE-LABARTHE, « Moscou, 1^{er} décembre... », *Lignes*, n° 21, Éditions Hazan, 1994, p. 151.

17. LACOE-LABARTHE, « Agonie terminée, agonie interminable », *Maurice Blanchot. Récits critiques*, dir. Bident et Vilar, Farrago et Léo Scheer, 2003, p. 446.

18. LACOE-LABARTHE, *La Poésie comme expérience*, éd. cit., p. 35.

19. LACOE-LABARTHE, « D'un désert obscur », *Pour n'en pas finir. Écrits sur la musique*, Christian Bourgois, coll. « Détroits », p. 90. « Désert » s'oppose à « désartification » (devenir-marchandise de l'art), et a vocation à rendre en français la part la plus énigmatique de ce que suggère le néologisme d'Adorno : « *Entkunstung* ».

Un essoufflement de cette nature est à l'œuvre dans le mètre atypique sur lequel Lacoue-Labarthe mesure régulièrement ses vers : $12 + x$, un alexandrin nettement audible, suivi ou précédé d'un nombre restreint et aléatoire de syllabes. Dans « Phrase III » par exemple, le premier vers du premier segment et le premier du deuxième :

L'enfant, à supposer que ce soit lui, regarde. [/] Ou bien

(P. 25.)

Incessante arrivée de la séparation : [/] trois fois

(P. 27.)

Cette métrique excédentaire, Lacoue-Labarthe la désigne lui-même comme « dépoétisante ». Dans « Phrase VI », et dans un paragraphe de prose, il écrit en effet ceci, qu'il qualifie de « *one line poem* » : « La mort *même*, autrement dit l'immortalité par excellence ». « La phrase, poursuit-il, est survenue ainsi, presque sous cette forme (mon lecteur le plus attentif me l'a heureusement fait "dépoétiser" tout récemment) » (p. 50). Or, en quoi ladite dépoétisation aurait-elle consisté, sinon en l'adjonction du syntagme « par excellence » — qui fait signe vers Mallarmé et vers Blanchot²⁰ — à l'alexandrin initial : « La mort *même*, autrement dit l'immortalité ». Dans ce supplément métrique, Lacoue-Labarthe trouve la forme-sens du débordement et du passage de la frontière poétique. Ce vers-là, démesuré, « nul savoir ne saurait en scander la mesure » (XV, p. 96).

Il devient par suite possible de faire cas des innombrables vers qui miment et nomment ce franchissement, dont il ne peut pas ne pas être question dès lors que le verbe *franchir* se trouve lui-même à la frontière :

Ce n'est pas faute, pourtant, de l'avoir franchi, [/] ce pont

(XIV, p. 84.)

Sombre, [/] elle franchit le pas, étreint, méconnaissable

(VI, p. 49.)

Et lorsque l'un et l'autre nous aurons franchi [/] le pas

(IV, p. 39.)

Franchir le pont, franchir le pas, s'affranchir ce faisant de l'inféodation : voilà ce dont chaque vers réitère la tentative et entretient l'espoir. Là où le renoncement comme suspens réduit le poème au silence dans un en-deçà du langage, la figure du passage, du pas, prétend nous porter au-delà. Renoncer le poème veut alors

20. Naturellement, pour Mallarmé, la proposition sur « l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence » (*Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1945, p. 663) et, pour Blanchot, la « rose par excellence » que rêve « J. » dans *L'Arrêt de mort*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1948, p. 43.

dire : transgresser la limite, accomplir le pas au-delà du poème. Blanchot l'écrit dans *Le Pas au-delà* : « Écrire ne s'écrit qu'à la limite de l'écriture²¹. »

À ce franchissement, il est vrai, manque une rive où aborder, ou, si elle existe, elle est « sans fin, inabordable » (XV, p. 87). La référence à Blanchot le prédisait d'ailleurs, si le *pas au-delà* dit qu'il n'y a *pas d'au-delà*, que dans ce pas rien ne passe. Dût-il arriver, le franchissement n'a donc pas lieu : « J'ai franchi, mais ce n'était vers aucun / lieu » (XX, p. 124). Le vers a beau enjamber, son pas ne mène nulle part. Mais il se trouve précisément que *nulle*, *aucun*, sont investis dans *Phrase* d'une valeur particulière, ne laissant pas de doute quant au fait qu'ils constituent les sites impossibles vers où le vers serait franchi. Osons dire : les utopies de la poétique. Il n'est pour s'en persuader que de s'étonner devant la fréquence de l'usage que fait Lacoue-Labarthe du tour mallarméen, consistant à rendre au déterminant *aucun* la positivité de son premier sens. Chez Mallarmé : « Je dis une fleur, et hors de l'oubli où ma voix relègue *aucun* contour²² » etc. Dans *Phrase*, c'est tour à tour la « trace, bien entendu, d'aucun passage », « l'écho, en nous, presque d'aucune voix » (I, 9), l'enfant qui « savait, / d'aucun savoir » (IV, p. 38), ou encore la « langue inconnue, / d'aucune voix distinctement prononcée » (XXI, p. 129). Cet idiome situe et circonscrit le lieu limite où le silence entre dans le langage; car dire *aucun*, laisser au même titre résonner la chose et son défaut, c'est en effet tout dire (*x* et non *x*, cela sans cela), mais c'est aussi, et dans cette mesure même, ne rien dire; ou plutôt, car cela ne revient pas au même, dire le rien : en un seul geste écrire et effacer, tracer et raturer d'un même mouvement. « J'entreprends de l'écrire, [...], je me tais sans pour autant ne rien vouloir dire » (XXI, p. 129). Cela, pour Lacoue-Labarthe, qui advient lorsque dire n'est pas faire mais défaire, lorsque dire c'est taire, cela n'est rien de moins que l'expérience poétique²³. « Un poème n'a rien à raconter, ni rien à dire. [...] Mais le "vouloir-ne-rien-dire" d'un poème n'est pas un *vouloir* ne rien dire. Un poème veut dire, il n'est même que cela, pur vouloir-dire. Mais pur vouloir-dire le rien²⁴. »

Si donc ce dire-là « ne dit rien » (VIII, p. 69); s'il est en tant que poème cette parole dont aura été retranché tout contenu; s'il est ce dire sans dit, qu'en reste-t-il? Sinon la langue, privée de sens, et livrée à elle-même, c'est-à-dire la langue dont le sens est privé parce qu'il n'est livré qu'à l'autre :

21. Maurice BLANCHOT, *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973, p. 81.

22. Stéphane MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2003, p. 251.

23. En ce sens, et par la nature de « l'ex-périence » qu'il implique, le renoncement de Lacoue-Labarthe rencontre une première fois le « résignement » de Heidegger : « Résigner, *Verzichten*, ce n'est pas énoncer, mais c'est peut-être quand même un dire » (*Acheminement vers la parole*, Gallimard, coll. « Tel », p. 208).

24. LACOUÉ-LABARTHE, *La Poésie comme expérience*, éd. cit., p. 33.

*Reste alors — la précarité même : ce peu de mots qui passe la gorge. Reste l'adoration : aide-moi, aime-moi*²⁵. *Ou reste l'imprécation.*
En tout cas la pure adresse, vide.

(II, p. 16.)

L'adresse du poète le cède à l'adresse du poème. Débarrassé de tout ce qui n'est pas lui seul, il se délivre de sa solitude; réduit à l'essentiel, il redevient « la nue-possibilité de s'adresser²⁶ », le dialogue qu'il est essentiellement. Lacoué-Labarthé écrit dans *Le Dialogue sur le dialogue* : « Le langage est essentiellement dialogique; ou si tu préfères, le *logos*, *dialogos*. [...] L'adresse est la condition du langage²⁷. » En tant qu'adressé, le langage évidé se trouve alors rendu à sa condition de condition; il cesse de signifier pour exclusivement signaler « la moindre décision de nous rapporter l'un à l'autre » (IV, p. 30). Il s'interdit de *parler-de* pour seulement *parler-à*; proprement il s'inter-dit²⁸, entre nous, de toi à moi²⁹. C'est l'épigraphe de *Phrase* traduite de Hölderlin : « *à qui d'autre qu'à toi?* » (p. 7); et celle de « Phrase IV », de Hölderlin encore : « *Non comme je veux, mais comme tu me le commandes* » (p. 29); et ce vers qui précède la clausule de « Phrase XIX » : « c'est à toi que je m'adresse, tu le sais » (p. 115).

Cette ambition comprise, il devient possible d'entendre l'écho qui noue les premiers mots mystérieux de *Phrase* : « ... laisse — laisse venir » (I, p. 9), à ces autres mots, les mêmes, de *La Poésie comme expérience* : « Parler à l'autre — être ou chose —, s'adresser à lui, c'est laisser advenir³⁰. » S'éclaircit de même l'équivoque de « Phrase VI » : « Il ne s'en faut après tout que d'une lettre » (p. 50). En tant que le poème, la langue est le rapport avec ce qui est *tu* — verbe *taire*, ou deuxième personne du singulier. Renoncer le poème veut dire : persister à s'adresser³¹.

25. Souvenir manifeste de Rousseau, qui dit la coïncidence entre la langue excédée de *Phrase* et la langue antécédée de l'origine : « Le premier mot ne fut pas chez [les hommes] *aimez-moi*, mais *aidez-moi* » (*Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes*, V, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 408).

26. LACOUÉ-LABARTHE, *Ibid.*, p. 136.

27. LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *Scène, suivi de Dialogue sur le dialogue*, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2013, p. 98.

28. Cf. Jean-Luc NANCY, « Un commencement », dans LACOUÉ-LABARTHE, « *L'Allégorie* », Galilée, coll. « Lignes fictives », 2006, p. 156 : « C'est cet interdit qu'il nous faut entendre *inter-dit* dans leur entretien à voix basse. »

29. Renoncement et résignement se croisent une deuxième fois, au lieu où le résignement, « en tant [lui aussi] que s'interdire, reste un dire » : « Il est devenu toujours plus net que le résignement du poète n'est en rien un dire-non, mais qu'il est au contraire un dire-oui. S'interdire — apparemment dire adieu et retirer sa parole — est en vérité : ne pas s'interdire » (Martin HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 219).

30. LACOUÉ-LABARTHE, *La Poésie comme expérience*, éd. cit., p. 95.

31. L'emploi absolu du verbe n'est pas plus fortuit que la forme elliptique (*parler-à*); il renvoie à la nécessité pour la langue adressée de n'avoir personne à *qui*. En bref : qu'il y ait dialogue

En ce dernier sens, renoncer n'est rien de moins que la tâche de la poésie, dont Lacoue-Labarthe a deux fois au moins témoigné³², pour en dire à chaque fois deux choses : 1. elle est « par définition impossible³³ » ; 2. c'est parce qu'impossible qu'elle est indispensable. Voyez l'avant-propos de Lacoue-Labarthe au *Carnet posthume* de Roger Laporte : « Je n'accéderai pas à la Littérature, j'y renonce, à jamais ; je ne peux faire autrement que de m'y consacrer toujours³⁴. » Écrire ne peut plus avoir lieu ; autrement dit il faut écrire, si dans *il faut* — selon la « logique infiniment paradoxale et sans nulle résolution » de cette « locution redoutable³⁵ » — résonne aussi bien *falloir*, l'impératif catégorique d'une exigence, que *faillir*, qui commande la défaillance et le défaut. « *Muss es sein?* — *Es muss sein*³⁶ » (XIV, p. 83). Ainsi seulement s'entend, au prix d'un basculement d'accent, la concession de « Phrase II » : « Admettons par conséquent qu'il *faille* apprendre à renoncer » (p. 13).

Faire ce qu'il faut, s'obstiner à l'impossible, et, « *ostinato*³⁷ », affronter la misère de la littérature, c'est là avoir, selon le mot de Hölderlin, « le courage de la

suppose qu'il y ait *toi*, l'autre ; mais que *tu* soit l'autre suppose qu'il soit absent. Qu'il y ait dialogue suppose donc qu'il n'y ait personne. « La parole est cette interpellation, cette invocation où l'évoqué est hors d'atteinte » (BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 79). De là la préface à la *Lettre à personne* de Roger Laporte, postfacée par Maurice Blanchot (Plon, 1989). De là aussi la ferveur de Lacoue-Labarthe pour « Psaume » de Celan, et ce vers paradigmatique : « Loué sois-tu, Personne » (cf. *La Poésie comme expérience*, éd. cit., p. 43-50). Poésie : sans destinataire ni destinataire, « l'a-destination » (Jacques DERRIDA, *Circonfession* [1991], Seuil, 2008, p. 259).

32. Car tâche et témoignage sont un : « Les deux, dans leur unité même (la tâche est le témoignage), constituent donc le présupposé du poème et son *a priori* » (LACOUÉ-LABARTHE, *Heidegger. La politique du poème*, éd. cit., p. 138).
33. LACOUÉ-LABARTHE, *La Poésie comme expérience*, éd. cit., p. 136.
34. Roger LAPORTE, *Le Carnet posthume*, Léo Scheer et Lignes, 2002, p. 14. Lacoue-Labarthe introduit là une œuvre d'après l'œuvre, écrite par quelqu'un qui a déjà cessé d'écrire, et dont la dernière parole évoque « le "je suis réduit à un silence sans doute définitif" » (*ibid.*, p. 78) qui lui aura donné naissance. Gémellité, contemporanéité : cette note est datée du 27 juin 1999, et *Phrase* paraît en 2000.
35. LACOUÉ-LABARTHE, *Heidegger. La politique du poème*, éd. cit., p. 81-83. Troisième salut à Heidegger, pour qui, en amont du résignement, « c'est seulement par cet "il faut" que le poète devient celui qu'il peut être » (*op. cit.*, p. 207).
36. « *Le faut-il?* — *Il le faut.* » Écrit de la main de Beethoven en marge du quatrième mouvement du *Seizième Quatuor*, c'est-à-dire du dernier mouvement de sa dernière œuvre, ce dialogue sert d'épigraphe à « Phrase XIV », dédiée « à Jean-Luc ». Il résume tout notre propos, en ce qu'il déduit la possibilité du poème de l'inscription, dans la structure transcendante de l'adresse, de la formule de l'impératif catégorique. Il pourrait dès lors, faisant un « "tu dois" » du « "il faut" de la loi [...] incapable d'aucun tutoiement » (Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, éd. cit., p. 634), fonder *a priori* « quelque chose comme l'archi-éthique du poétiser comme tel » (LACOUÉ-LABARTHE, *Heidegger. La politique du poème*, éd. cit., p. 152).
37. « *Ostinato* » : le livre d'un ami, Louis-René des Forêts, mais aussi le motif mélodico-rythmique qu'en musique une basse répète en boucle. « Naissance d'une prosodie, donc, d'une phrase

poésie³⁸ ». Lacoue-Labarthe l'eut; et puisqu'il ne s'en faut après tout que d'une lettre, il faudrait, pour n'en pas finir, renvoyer à celle qu'il adressa un an avant « *Haine de la poésie* », sous le titre obstiné « Lettre (c'est une lettre) » :

L'essentiel — j'y ai longuement pensé et je suis sûr que c'est la raison pour laquelle j'ai (re)commencé à t'écrire [...] — l'essentiel est de ne pas cesser d'écrire. Je veux dire ceci, qui revient au même : l'essentiel est de ne pas s'empêcher d'écrire. Et par conséquent, c'est là que je veux en venir (c'est là qu'il y a l'urgence), de s'obstiner à s'adresser. [...] Je suis prêt à soutenir qu'un texte qui n'est pas une lettre d'amour, ou quelque chose de ce genre, est nul. Efficace et nul. Et je suis prêt à récuser quiconque s'empresserait de rabattre niaisement cette assertion sur de la « morale » ou de « l'éthique » — ou pire encore : du sentiment ou même, on peut tout craindre, la « question de la communication ». Aucun rapport. Et c'est précisément parce que ça n'a *aucun rapport* qu'il faut écrire, sans arrêt — y passer « son » temps et « sa » vie.

Est-ce une réponse à la question ?

Sans doute pas. Tant pis. Je suis fatigué. Je m'arrête. Je ne fais que commencer. [...]

« Wem sonst als dir³⁹? »

future, écrit Lacoue-Labarthe, où l'on entend déjà, *ostinato*, un "j'y arriverai" » (« Sur René Caussanel », *Écrits sur l'art*, Les presses du réel, 2014, p. 212).

38. Voir LACOUÉ-LABARTHE, « Le courage de la poésie », *op. cit.*, p. 119-155.

39. LACOUÉ-LABARTHE, « Lettre (c'est une lettre) », *Misère de la littérature*, éd. cit., p. 71-72. Les tout derniers mots, traduits de Hölderlin, forment l'épigraphe susmentionnée de *Phrase*, dont l'écriture, qui durera un quart de siècle, commence à peu près en même temps (seule « Phrase 1 », datée du 20 juillet 1976, précède « Lettre (c'est une lettre) », datée de juin 1977). *Phrase*, qui « se prononce en [Lacoue-Labarthe] depuis très longtemps » (II, p. 11), commence où s'arrête — « ne fai[t] que commencer » — *Misère de la littérature*.

Jude Stéfan tragique mais *Poète-contre : poète-malgré*

Nicolas SERVISSOLLE

Université Paris 8

In memoriam Christine Van Rogger-Andreucci

Il me semblait qu'à la poésie véritable accédait seule la haine. La poésie n'avait de sens puissant que dans la violence de la révolte. Mais la poésie n'atteint cette violence qu'évoquant l'impossible¹.

Georges Bataille, *La Haine de la poésie*

Q – Qu'est-ce alors que la poésie pour vous ?

R – Un exercice intéressant, s'amuser à l'impossible. Sinon, un sujet à colloques².

Jude Stéfan, *Variété VI*

Dans *La Haine de la poésie* — qui deviendra *L'Impossible* en 1962 —, on peut lire que « [l]a poésie qui ne s'élève pas au non-sens de la poésie n'est que le vide de la poésie, que la belle poésie³ ». Jude Stéfan, dont l'œuvre manifeste une forme de négativité, n'aurait pas manqué de souscrire au propos de Georges Bataille, lui qui fustige en premier lieu la poésie effusive, étant en « lutte contre la Mièvrerie, la mauvaise poésie éclipsant la bonne, celle qui flatte le lecteur dans sa basse sentimentalité, son envie de beau, formé qu'il est par les explications (les dépliages paraphrastiques) de Baudelaire et les vers à réciter au dessert⁴ » ; ou qui dénonce encore toutes les formes que prend « la vieille Peau Poésie⁵ » ressurgissant, après

-
1. Georges BATAILLE, Préface de la seconde édition, *L'Impossible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 10.
 2. Jude STÉFAN, *Variété VI*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1995, p. 104.
 3. Georges BATAILLE, *L'Impossible*, op. cit., p. 220.
 4. Jude STÉFAN, *Variété VII*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1999, p. 30.
 5. Jude STÉFAN, *À la vieille Parque*, Paris, Poésie/Gallimard, 1993, p. 112.

la fin des avant-gardes, dans la « Poésie des années 80 » conventionnelle et rétrograde coïncidant avec « le retour au récit⁶ », ou dans la « poésie-paysage⁷ » des années 90; ne pouvant être, lui-même, qu'anti-sentimental, anti-subjectif, anti-idéaliste, anti-lyrique. La haine, certes, au sens d'aversion profonde, n'est jamais loin chez celui qui écrit que « [l]a foire littéraire [l]e dégoûte⁸ », ou qui se demande : « Suffit-il d'être poète sans vouloir fustiger les faux⁹? »; et elle consiste bien, pour lui, à dénoncer « le vide de la poésie ». Au point qu'avec Stéfán — dont l'anagramme revendiqué est *Nefast*¹⁰ — le lecteur a le sentiment de traverser, comme à l'envers, l'histoire de la poésie depuis l'après-guerre, dont il rejette (presque) toutes les manifestations.

C'est que Stéfán, plus que tout autre poète de sa génération peut-être, aura témoigné de cette « période tourbillonnante¹¹ » qu'est la fin du vingtième siècle, de ce qui la travaille obscurément, la meut, désignant, par ses refus — sa *haine* —, pas tant la crise sempiternelle dont la poésie subirait la énième manifestation, mais l'inquiétude foncière qui est la sienne, et qui pourrait bien être une inquiétude baroque — dans le sens, spéculaire, où l'entend Johan Faerber pour approcher la spécificité du Nouveau Roman¹². Aussi, cette inquiétude serait-elle à prendre non comme l'un des aspects du baroque stéfánien, désormais bien connu¹³, mais comme, plus largement, le signe d'une *épistémè* baroque liée au sentiment du *désastre* qui travaille la poésie de la deuxième moitié du XX^e siècle¹⁴ et qui la conduit parfois à considérer, à tenter de « s'élever à » — pour reprendre l'expression de Bataille — son « non-sens ».

6. Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 21.

7. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 75.

8. Tristan HORDÉ (dir.), *Cahier Jude Stéfán*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993, p. 151; Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, Paris, La Table ronde, 1996, p. 129.

9. Jude STÉFAN, *De Catulle*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1990, p. 25.

10. Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 26.

11. « Roubaud dans *La Vieillesse d'Alexandre* avait déjà suggéré l'entrée dans une période tourbillonnante, au sens physique du terme, pour cette fin de siècle nommée aussi "post-moderne" au cours de laquelle les noms commodes et vagues "poésie", "poèmes" perdent leur signification », *Ibid.*, p. 24.

12. « Le Baroque que dans les années Cinquante, Jean Rousset redécouvre ne serait peut-être [...] que le reflet diffracté des propres aspirations et des propres questions de la littérature de cette époque prompte à s'inventer des prédécesseurs », dans Johan FAERBER, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion 2010, p. 17.

13. Omniprésence de la mort, du sexe, de la violence; pratique de la dissonance, de la brisure, de la syncope; « goût de l'irrégulier », « dégoût de la norme », dans Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 11. Voir aussi Nicolas SERVISSOLLE, « Le poète, le baroque et la gnose », dans Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI (dir.), *Jude Stéfán, poète malgré*, Actes du colloque de l'Université de Pau, 20-21-22 mai 1999, Publications de l'Université de Pau, Pau, 2000.

14. Tristan HORDÉ (dir.), *Cahier Jude Stéfán*, op. cit., p. 21.

« À PART ET INTEMPESTIF¹⁵ » ?

C'est sur cette formule auto-qualificative, extraite du *Dialogue avec la sœur*¹⁶, que Christine Van Rogger-Andreucci débute son introduction aux « actes du premier colloque universitaire sur cette œuvre » organisé en 1999 à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, pour souligner non seulement que Jude Stéfan « tranche sur le climat de la poésie contemporaine », mais encore — et peut-être en raison même — qu'il « maugrée contre elle¹⁷ ». Et de passer en revue ses haines, au premier rang desquelles le lyrisme, dont il n'aura eu de cesse de brocarder le retour¹⁸, dans la mesure où cette poésie qui « di[t] des sentiments¹⁹ » serait « la déliquescence de l'Ancienne : religiosités, épanchements, subjectivités pleurnichardes conformes aux succès des Médiocres qui font les délices de “Lire” ou du “Figaro” [...] »²⁰, puisque, observe-t-il enfin, « le goût public [est] inversement proportionnel à la qualité²¹ ». Le ton vitupérant est celui de Caton, avec le nom duquel il forme le qualificatif « catonique » pour caractériser les *Chroniques* qui paraîtront en 1996, et dont il explicite le sens dans *Xénies*²². Aussi, les néo-lyriques ne seront-ils pas la seule cible de Jude Stéfan, qui en aura tout autant contre les partisans de l'ontologisme ou de ses épigones, les « post-chariens » ; ou contre ceux qu'ils nomment les « textologues²³ » et qui, avec les poètes du « blanc », s'inscrivent dans « la lignée épigonique des mardis soir », les « post-mallarméistes²⁴ » ; enfin contre l'« épigonisme objectiviste²⁵ ». Quant au « retour de ce vieux refoulé : la voix » qu'évoque Jean-Marie Gleize dans « Un métier

15. Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI (dir.), *Jude Stéfan, poète malgré*, op. cit., p. 20.

16. Jude STÉFAN, *Dialogue avec la sœur*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p. 49.

17. Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI (dir.), *Jude Stéfan, poète malgré*, op. cit., p. 17.

18. Concomitant à celui du récit, après la période du Nouveau Roman.

19. Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 105.

20. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 28. Dans *Variété VI*, il évoquait « la lignée Lamartine-Supervielle-Éluard toujours vivante actuellement, même après les ruptures : un lyrisme décati, des religiosités, les vers mous, le raconter subjectif, le chant anhistorique, la tombée dans les mots disjoints, ou la logomachie biblico-verbale, la “poésie” des champs et des enfants », op. cit., pp. 48-49.

21. Tristan HORDÉ (dir.), *Cahier Jude Stéfan*, op. cit., p. 129.

22. « Caton : celui qui répète : il faut détruire l'ennemi, celui incessamment qui se relève, ici la mauvaise littérature, qui chasse la bonne, laquelle se retranche, se cache, ne circule pas, la “vraie” qui dort au bénéfice de la fausse, qui a cours [...] par amitié, complaisance, profit », dans Jude STÉFAN, *Xénies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 25. D'ailleurs, *Xénies* porte en épigraphe une citation d'Auguste Comte qui ne laisse pas d'ambiguïté sur la tonalité des essais ou notes qui y sont assemblés : « Le vrai goût suppose toujours un vif dégoût », *Ibid.*, p. 11.

23. Pour le poète, les « textologues [...] sérialisent [la poésie], confondant fonctionnement et pulsation, exsangues eux-mêmes qui oublient le battement, le cri, le sang, la vie-mort dans les mots », dans Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1996, p. 164.

24. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 29.

25. *Ibid.*, p. 45.

d'ignorance²⁶ », Stéfán s'y oppose encore, se dressant contre ceux qui se lisent, se disent ou se profèrent en performances, et qu'il nomme les « actionnistes²⁷ » ; de même qu'il regimbe contre le « retour au monde » des années 90, diagnostiqué par Michel Collot à la suite du « retour du sujet²⁸ », et dont les représentants sont à ses yeux « les tenants de l'illusion paysagiste qui veulent encore sévir en s'accrochant à l'usée pratique mimétique²⁹ ».

Ce que révèle la « haine de la poésie » stéfánienne — dont le génitif est à entendre au sens objectif — est d'abord un lecteur particulièrement attentif de la poésie de son temps, « l'un [de ses] témoins les plus *impliqués*³⁰ » même, selon Yves di Manno, qui salue, chez le poète, la « liberté d'esprit » qui lui permet d'échapper à « l'esprit de système, l'embrigadement dans la moindre "théorie d'ensemble"³¹ ». Pour autant, si Jude Stéfán offre, certes, « une grille de lecture particulièrement pertinente, pour ceux qui chercheraient encore à comprendre la nature des recherches qui ont caractérisé la poésie³² » des cinquante dernières années, se pose, à son sujet, la même question que celle à laquelle répondent Mathieu Bénézet et Philippe Lacoue-Labarthe dans le volume intitulé « *Haine de la poésie* », par une lettre, en guise de postface, adressée à un certain « Christian » (qu'on devine être Prigent) : « où vous situez-vous³³ ? » — c'est-à-dire vous qui ne vous préoccupez pas d'être d'avant-garde, pour qui « la question ne s'est jamais posée » ou bien pour qui le terme est « éculé³⁴ », et surtout le « mot des autres, les catéchisés de l'existence, les "essentialistes"³⁵ », dans quel espace de la poésie vous situez-vous ? Au sein d'un lieu, peut-être, que désigne la haine : celui d'un refus³⁶,

-
26. Jean-Marie GLEIZE « Un métier d'ignorance », dans Bruno GRÉGOIRE, *Poésies aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1990 — texte repris dans Jean-Marie GLEIZE *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992. L'expression « Un métier d'ignorance » est empruntée à Claude Royet-Journoud qui était avec Emmanuel Hocquard lorsque le texte qui deviendra la *Bibliothèque de Trieste* fut prononcé à l'Université de Californie, San Diego, le 5 mai 1987.
 27. Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 164. Ailleurs, il écrit encore : « [U]n vrai "poète" devrait mourir en récitant ! », dans Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 161.
 28. « Il me semble notamment qu'après le "retour du sujet" qui a marqué les années 1980, avec toutes ses ambiguïtés, s'est fait sentir la nécessité d'un retour au monde », dans Michel COLLOT, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Corti, 2019, p. 30.
 29. Jude STÉFAN, *Grains & issues. Essais ou Variété VIII*, La Ligne d'ombre, 2008, p. 36.
 30. Béatrice BONHOMME, Tristan HORDÉ (dir.), *Jude Stéfán, le festoyant français*, Actes du colloque de Cerisy 5-12 septembre 2012, Paris, Champion, p. 155.
 31. *Ibid.*, p. 156.
 32. *Ibid.*, pp. 158-159.
 33. Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « *Haine de la poésie* », Paris, Christian Bourgois, coll. « Première livraison », 1979, p. 164.
 34. Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 251.
 35. *Ibid.*, p. 255.
 36. « Il est vrai que l'ensemble de ces refus ne nous rend pas très aisément situables », dans Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « *Haine de la poésie* », op. cit., p. 166.

certaines, mais aussi d'un souci, entendu au sens d'extrême intérêt, selon l'étymologie de « haine » mise au jour par Stéfán — « soin, souci, chagrin³⁷ ». De sorte que, dans la « haine de la poésie », le génitif est tout autant à entendre en un sens subjectif.

D'ailleurs, on pourra trouver bien d'autres points communs entre les refus de Stéfán et ceux des auteurs ayant participé à ce volume collectif : ainsi, la formule « il n'y a pas d'essence de la littérature³⁸ » fait-elle écho à « il n'y a pas d'essence de la poésie³⁹ » ; l'idée de mensonge, associé par Bataille à la « niaiserie poétique⁴⁰ » et confondu par Bénézet et Lacoue-Labarthe avec « l'installation dans le pathétique, le sentimental, le subjectif⁴¹ », renvoie-t-elle le lecteur de Stéfán au fameux : « La poésie, comme la religion, a trop longtemps menti et le mensonge peu à peu se défait ; les oripeaux tombent⁴² » ; il n'est pas jusqu'au dialogue qui ne sonne « stéfánien », cette « forme que, note Yves di Manno, Jude Stéfán a su réinventer à sa façon, sans doute parce qu'elle était particulièrement adaptée à sa pensée vagabonde⁴³ » :

— [...] L'écriture : ce qui est intime — c'est sans fond, sans fin — à Bataille.

— C'est : « Il faut écrire. »

— Oui. Et : « Il faut haïr⁴⁴ ! »

— Mais alors, écrire, c'est haïr ?

— Dans mon cas, certes, « écrire, tuer, quoi⁴⁵ ! »

Quant à la notion d'écriture *malgré* dont Jude Stéfán a été le promoteur, on la trouve réitérée dans la lettre⁴⁶ qui conclut : « Il est vrai que l'ensemble de ces refus ne nous rend pas très aisément situables⁴⁷. »

La « haine de la poésie », entendue comme *poésie contre* ou *malgré*, et donc nécessairement apophatique, serait-elle une affaire de génération ?

37. *Ibid.*, p. 223.

38. Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « Haine de la poésie », *op. cit.*, p. 165.

39. « Il n'y a pas d'essence de la poésie — vieille idée platonicienne ou idéaliste. Un poète — Mallarmé — a eu le mérite sacrificiel de l'avoir cherchée : en vain. Maintenant on le sait, le langage poétique n'offre pas d'essence — en dépit de Heidegger, qui a relancé l'idée avec Hölderlin », dans *Variété VII*, *op. cit.*, p. 31.

40. Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « Haine de la poésie », *op. cit.*, p. 14.

41. *Ibid.*, p. 18.

42. Jude STÉFÁN, *Variété VII*, *op. cit.*, p. 49.

43. Béatrice BONHOMME, Tristan HORDÉ (dir.), *Jude Stéfán, le festoyant français*, *op. cit.*, p. 159.

44. Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « Haine de la poésie », *op. cit.*, p. 11.

45. Jude STÉFÁN, *Dialogue avec la sœur*, *op. cit.*, p. 14.

46. On peut lire, notamment : « Il nous faut *malgré tout* tenter l'expérience de la littérature », dans Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « Haine de la poésie », *op. cit.*, p. 165.

47. *Ibid.*, p. 166.

UNE « PÉRIODE TOURBILLONNAIRE⁴⁸ »

C'est ce que laisse supposer Jude Stéfán dans un texte intitulé « La vraie poésie n'a rien à voir avec la poésie » où, posant la question d'une « tendance commune qui [...] pourrait faire rassembler ou ressembler » « des noms tels que ceux de Deguy, Réda, Roubaud, Bernard Noël, Salabreuil, Stéfán⁴⁹ », il répond précisément par l'idée de *refus* : refus « des formes éculées, de "l'attendrissement assommant sur ses propres sentiments" de la vieillesse actuelle », génération dont Denis Roche se donne à lire comme la figure extrême, « ayant poussé [la poésie] dans ses derniers retranchements, l'ayant mise au pied du mur de ses coquetteries et de ses mensonges⁵⁰ ». Jude Stéfán reviendra souvent sur cette génération 60-70, qu'il élargit parfois à 65-85, phénomène qu'il considère comme une « révolution⁵¹ », mais qui a fini par constituer une « parenthèse⁵² » : « Je suis dans la contre-écriture, comme les gens de ma génération. On est obligé, sachant la mystification littéraire, de contrecrire. Après Beckett, Céline, Artaud, avec D. Roche, Prigent⁵³. » Rappelant son « appartenance momentanée (67-77) à un groupe, "Le Chemin", n'obéissant à aucun mot d'ordre, sinon de modernité résolue, de renouvellement des formes⁵⁴ », groupe lié à une collection que Georges Lambrichs dirigea chez Gallimard jusqu'en 1992, et qui, de l'avis d'Yves di Manno et Isabelle Garron, « n'a pas été situé[e] à sa juste place dans l'histoire littéraire de son temps⁵⁵ », il indique aussi son intérêt pour « les efforts contemporains de radicalité : Bénézet, L. Ray, Ristat, Roche, Roubaud, Deguy, en leur souci risqué

-
48. La « période tourbillonnante » (dans Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 24) devient « tourbillonnaire » dans *Xénies*, op. cit., p. 54.
 49. Après avoir évoqué, certes, « ce qu'on appelle la recherche, qui leur fait lier la théorie à la pratique », ou encore le fait d'être publiés par des anthologies étrangères (désignant ainsi la « haine » des autres), dans *Magazine Littéraire* n° 140, septembre 1978, « 68-78, dix ans de poésie », p. 17.
 50. *Ibid.* — Denis Roche ayant été, au fond, dans la « sortie » de la poésie et non l'écriture « malgré ».
 51. « [J]usqu'en 60 il n'y avait rien sauf Bonnefoy et Beckett, et tout d'un coup en 65 sont arrivés Denis Roche ou Bernard Noël, ou Ristat, Lionel Ray ou Deguy, c'était inattendu », dans Michel SICARD, *Jude Stéfán*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1994, p. 13.
 52. « Il y a eu une parenthèse 1965-1975 qui a coïncidé aussi avec le Nouveau Roman d'ailleurs », dans Michel SICARD, *Jude Stéfán*, op. cit., p. 14.
 53. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 34.
 54. Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 108.
 55. Yves DI MANNO, Isabelle GARRON, *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010*, Paris, Flammarion, 2017, coll. « Mille et une pages », p. 151. Jude Stéfán le confirme dans le numéro de *Scherzo* qui lui est consacré : « Il reste beaucoup du "Chemin". Les trente numéros des Cahiers sont une mine de textes, aussi bien des auteurs de la collection que des invités. Il faudrait les rééditer, un thésiste aurait là un bel objet d'études. Il reste toutes ces figures de haute volée, Butor, Janvier, Deguy, Chaillou, Trassard, Perros... », dans « Entretien », *Scherzo* n° 10, février 2000, p. 7. En 2013, Serge Martin fait paraître *Les Cahiers du Chemin (1967-1977) de Georges Lambrichs. Poétique d'une revue littéraire*, Paris, Éditions Honoré Champion.

de novation, de dégoût du “lyrisme mou” comme a si bien dit Sollers⁵⁶ ». On aura noté, en passant, le « souci formel » de cette génération, ce désir de renouvellement *par* la forme et non *pour* la forme, selon le jeu de mots de Jean-Marie Gleize⁵⁷. Or, n’est-ce pas cette modernité-là que désigne Emmanuel Hocquard — qui, comme Mathieu Bénézet et Bernard Noël, participe au volume « *Haine de la poésie* » — dans la *Bibliothèque de Trieste*?

Pas la modernité triomphante de l’avant-guerre, celle des avant-gardes de tous bords, dont on a pu déclarer, à juste-titre, qu’elle avait pris fin avec Auschwitz; mais l’autre versant de la modernité, la modernité négative (apophatique) de l’après-guerre, celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même, dont les temps forts en poésie se situent dans les années 60 et 70⁵⁸.

Cette haine, en effet, se fait jour à un moment de crise de la poésie largement diagnostiqué et en apparaît bien comme l’un des symptômes. En effet, après un moment régressif incarné par la poésie de la guerre⁵⁹, après la disparition de la scène poétique des deux « maîtres » Valéry et Claudel et l’amuïssement du surréalisme, « la poésie semble entrer dans une ère [...] sans aucun doute critique et problématique⁶⁰ » où, « rendue à elle-même, [elle] va de nouveau se poser ses propres questions, se soumettre à la question (de ses fondements, de sa possibilité, de ses pouvoirs, de sa signification, etc.)⁶¹ » — se retrouver en crise donc. C’est que cette poésie *de la haine*, qui se dresse contre la « fausse » (identifiée par Stéfán à la Tradition⁶²), retrouverait, après une longue « extinction⁶³ », la question du moderne qui s’était estompée, avec le devoir de la reconsidérer depuis son origine, révolutionnaire ou désastreuse — ce qui explique peut-être les assauts toujours recommencés des « anti-modernistes⁶⁴ », ce désir, commente Jean-Marie Gleize, « de retour à un avant qui est toujours un peu perçu comme un avant-la-rupture, un avant-la-crise ou un avant-la-catastrophe; crise ou catastrophe qui aurait précipité la poésie à sa perte⁶⁵ », le même Jean-Marie Gleize rappelant quel

56. Jude STÉFAN, *Variété VI*, *op. cit.*, p. 107.

57. Jean-Marie GLEIZE, « Un métier d’ignorance », *op. cit.*, p. 251.

58. Emmanuel HOCQUARD, *La Bibliothèque de Trieste*, Editions Royaumont, 1988, p. 29.

59. Jean-Marie Gleize qualifie la poésie de la guerre de « parenthèse poétiquement “euphorique” », dans Jean-Marie GLEIZE, « Un métier d’ignorance », *op. cit.*, p. 237.

60. *Ibid.*, p. 238.

61. *Ibid.*, p. 241.

62. Il distingue « trois pôles offerts à la lecture » : « [l]e Définitif, la Tradition, le Risque », dans Jude STÉFAN, *Variété VII*, *op. cit.*, p. 70.

63. Yves DI MANNO, Isabelle GARRON, *Un nouveau monde*, *op. cit.*, p. 67.

64. Jude STÉFAN, *Variété VI*, *op. cit.*, p. 108.

65. Jean-Marie GLEIZE, « Nous n’irons plus au bois », dans Christophe FAUCHON, Franck SMITH (éd.), *Zigzag poésie. Formes et mouvements : l’effervescence, Mutations* n° 203, avril 2001, Autrement, p. 31.

poète demeure surtout aujourd'hui, telle une stèle dans le temps, synonyme et, pour beaucoup, « initiateur de la catastrophe⁶⁶ » : Mallarmé. Comme s'il y avait chez ce dernier une leçon dont la poésie de la fin du XIX^e siècle avait parfois eu du mal à prendre la mesure : une rupture, certes, mais qu'elle fut réduite à reproduire inconsidérément, ou dont elle refusa de considérer l'importance — comme un deuil à jamais reconduit, inachevé.

POÉSIE PIRE

Il est vrai que si l'on a coutume d'associer à la modernité poétique la notion de rupture⁶⁷, on a beaucoup moins l'habitude de la penser en termes de deuil. Pourtant, la poésie moderne tout entière porterait — sans forcément le savoir — un deuil profond, immense et térébrant; celui, pourrait-on croire, d'un homme, qui fut le dernier d'une tradition remontant, en France, à ceux que l'on désigne sous le nom de « Grands Rhétoriciens »; d'un homme, surtout, qui « était le vers personnellement⁶⁸ », selon la formule de Mallarmé, et dont la mort est, à ce titre, littéralement bouleversante — Victor Hugo.

Le vers [...] avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer; pour lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments divers [...] ⁶⁹.

Sans doute, aussi vrai que l'homme qui se confondit au Vers « confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer⁷⁰ », la poésie n'attendit pas sa disparition pour chercher à se renouveler — l'auteur des *Divagations* réserve d'ailleurs quelques lignes aux vers libres de Rénier, de Kahn, de Vielé-Griffin, au « vers faux » de Laforgue⁷¹ — mais sa mort apparaît pourtant hautement symbolique : avec elle, c'est toute une conception du poème qui se dissipe; et Mallarmé, qui la décrypte dans « Crise de Vers », met au jour le malaise où s'engage la poésie moderne, comme orpheline, dès lors en quête d'elle-même. Or, cette « haute liberté d'acquise, la plus neuve⁷² », en quoi consiste, étymologiquement, le *désarroi* propre à la modernité poétique, est précisément celle que

66. *Ibid.*

67. « Rupture avec le passé, rupture avec la société, rupture avec les traditions techniques — le métier. La modernité, en art et en littérature, on en est convaincu, se définit par la rupture », dans Henri MESCHONNIC, « Le mythe de la rupture », dans *Modernité Modernité*, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1994, p. 67.

68. Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un coup de dé*, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000 [1976], p. 240.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*, p. 242.

72. *Ibid.*

retrouve la génération de 60-70 — *disjointe* et *diverse*, selon la prophétique formule mallarméenne. Ce deuil, fondamental à plus d'un titre, aura été ignoré pendant près d'un siècle : « Il faudra attendre les années 60, écrit Stéfan, pour dire : On a retouché au vers⁷³ ! »

Or, ce deuil s'aggrave encore, à l'époque « tourbillonnaire », par la mise en cause du « poétique », cette conception essentialiste du poème à laquelle le vers demeure indissociablement lié et que Mallarmé a eu « le mérite sacrificiel [d'avoir cherché] — en vain⁷⁴ ». C'était le « cri » — qui se muera bientôt en *Mécrit* — de Denis Roche en 1968 :

Toute écriture qui ne dénonce pas ce « poétique » est vaine. Toute poésie qui se veut « poétique » [...] est vaine, et de même toute personne « poète » qui prétend exalter ce « poétique ».

La logique de l'écriture moderne exige que l'on contribue massivement à l'agonie de cette idéologie symbolarde et périmée⁷⁵.

Ce « poétique », que Georges Bataille conspuait déjà en 1947, était associé, dans son esprit, au concept de beauté, si chère encore à Mallarmé qu'elle passe pour le mode d'existence verbal de ce qui aura fonctionné, dans son système, comme un *Schibboleth* donnant accès à la poésie rêvée — le Néant : « Il n'y a que la Beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite — : la poésie. Tout le reste est mensonge⁷⁶. » Or, pour Jude Stéfan, à la suite de Bataille, s'il y a bien un mensonge dont il faut que la poésie se déprenne, c'est du *topos* qui en fait l'expression même de la beauté, comme de tout plaisir esthétique : « Faire beau, maladie de la littérature, plaire — même origine⁷⁷. » Et c'est Rimbaud, sous la plume de Stéfan, qui apparaît comme le modèle même de cette intransigeance, *contre* Mallarmé⁷⁸ : « [...] la poésie s'écrit-contre *parce qu'elle ne peut pas* [...] se dire (d'où le redoublement de ce fait dans l'incapacité à se lire en public : Mallarmé se serait lu, Rimbaud, non) [...] ⁷⁹. » On l'aura compris, après le désastre, écrire-contre, c'est

73. Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 227. D'où, pour Stéfan, la difficulté du public à goûter l'écriture de ces années-là : « Le public en effet identifiait le vers à la poésie et ne trouve plus son compte dans les lectures modernes. Il lit Hugo, Gérauld, Prévert; les lycéens décortiquent Apollinaire, Éluard : il faut du vers. D'où la rancœur contre ses agresseurs, d'où le divorce », *Ibid.*, p. 228.

74. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 31.

75. Denis ROCHE, « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas », *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 212-213.

76. Lettre de Mallarmé à Cazalis du 14 (ou 17) mai 1867, dans Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, t.1, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 714.

77. Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 157.

78. Chez qui « la jouissance au poème qui est faite de deviner peu à peu » est essentielle, dans Stéphane MALLARMÉ, « Réponses à des enquêtes », dans *Igitur. Divigations. Un coup de dés*, op. cit., p. 391.

79. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 49.

écrire contre une poésie qui refuse le deuil idéologique après le deuil formel, contre une poésie qui continue de se vouloir « poétique », de chercher à *faire beau*, et dont la « poésie pure » de Valéry, disciple de Mallarmé, est le parangon : « Poésie pire opposée à l'ex-Poésie pure, ce qui peut déplaire aux Traditionnalistes, qui écrivent pour eux-mêmes, en tout cas pour⁸⁰ ! »

Aussi est-il loisible de lire *À la Vieille Parque*, parue dans la collection du Chemin en 1989, comme la défense et illustration de cette « contrécriture » dont Stéfán a fait le signe de sa génération. En effet, constituant *La Jeune Parque* en symbole même de la poésie qu'elle représente et lui opposant l'emblème de la « pire », Jude Stéfán y rejoue, sur un mode ironique, le geste intemporel de l'adresse à la Muse, et place sa poésie dans un évident contre-pied à celle de Valéry, son univers thématique s'inscrivant en référence et en opposition totale à celui de la *Jeune Parque* : le thème du souillé fait écho au thème du vierge, l'impur répond outrageusement à la pureté, la violence à la délicatesse, la crudité à la pudeur, l'histoire du corps à celle de l'âme ; quant au sexe et à la mort, omniprésents dans le recueil stéfánien, ils ne cessent de contredire l'idéalisme valéryen⁸¹. De sorte que, cherchant à la « désaffubler », Stéfán va plus loin encore que le Rimbaud d'*Une saison en enfer* qui ne faisait qu'insulter la Beauté — à travers la jeune Parque, il la viole, la tue, et la démembre⁸², la « poésie pure » étant dénoncée ici comme un leurre, masquant une « vieille Peau Poésie⁸³ » que, tel un voile, les ciseaux d'Atropos se doivent de déchirer.

Ainsi, la « haine de la poésie » stéfánienne — tout à la fois refus et *souci* — se place-t-elle sous le signe d'un double deuil — idéologique et formel — qui se creuse, s'accuse au point que c'est la poésie tout entière qui se trouve remise en question : « Oui, il y a chez moi un refus continu de la poésie subjective, poétique, et même de la poésie⁸⁴. » Bénézet et Lacoue-Labarthe ne disaient pas autre chose, en 1978 : « C'est une aggravation du deuil, sans recours ni consolation possibles⁸⁵. »

80. Jude STÉFÁN, *Variété VI*, op. cit., p. 34.

81. Chez Stéfán, on ne marche pas « comme des fiancés », en pensant « des choses pures / Côte à côte le long des chemins » (dans Paul VALÉRY, « Le bois amical », *Œuvres*, I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 80), on se pousse lubriquement sur le bord des routes, « à l'affût des roses là / où les filles aiment à être violées » et l'on « roul[e] sur la douce pente avrillée / qui mène les repoussants débauchés en enfer » (dans Jude STÉFÁN, *À la Vieille Parque*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1989, p. 164-165) selon un principe, non d'ascendance idéalisante, mais d'irrépressible chute.

82. « Ô membres épars de la jeune parque ! / sa main brisée m' ses terreuses lèvres / me hurlent ses pieds plus ne fouleront / les asphodèles [...] », dans Jude STÉFÁN, *À la Vieille Parque*, op. cit., p. 118.

83. Jude STÉFÁN, *À la Vieille Parque*, op. cit., p. 112.

84. Tristan HORDÉ, *Jude Stéfán. Rencontre avec Tristan Hordé*, Argol, coll. « Les Singuliers », 2005, p. 97.

85. Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « Haine de la poésie », op. cit., p. 19.

DU POÈME EN PROSE À LA PROSENPOÈME

À la fin du XIX^e siècle, « la grande révolution moderne » née de la « crise du vers⁸⁶ » — et que retrouve donc, sous l'angle d'un deuil qui s'aggrave, la génération de Stéfan — débouchait, après « l'abandon généralisé de la métrique ancienne », sur deux voies, les « deux seules voies qui s'offraient, une fois cette rupture accomplie : l'emploi d'un vers qualifié de "libre" [...] et le recours à la prose dans les diverses manières qu'avaient tentées à titre prémonitoire Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont — voire le Mallarmé des *Divagations*⁸⁷ ». Un siècle plus tard, la situation est peu ou prou la même : outre le « fort bastion toujours soucieux de définir la poésie par la métrique⁸⁸ », demeure la double voie de « ceux qui cherchent hors métrique », laquelle inclut désormais, certes, un bord extrême de recherches hors poésie⁸⁹. Or, dans cette double voie-là, Jude Stéfan, de nouveau, est malaisément situable. D'un côté, il s'inscrirait dans le champ du vers libre, parmi ceux qui « cherchent hors métrique » et « pensent ne pas pouvoir ne pas conserver à la poésie une *spécificité* formelle » ; de l'autre il s'en distingue par son refus du chant auquel le vers libre, selon Jean-Marie Gleize, reste lié, et par son effort d'aller, au sein même du vers, en direction de la prose.

En fait, la pratique de Jude Stéfan manifesterait justement ce qui constitue, pour Christine Van Rogger-Andreucci, « la ligne générale » de la modernité : le fait « d'aller vers le prosaïque⁹⁰ », évolution dont le poème en prose, « né d'une révolte contre les lois de la métrique et de la prosodie⁹¹ », et qui « met en jeu [...] la notion même de poésie⁹² », marque sinon une origine, du moins une étape majeure. Et certes, lorsque Jude Stéfan décrète que « [l]a poésie est [...] tombée dans la prose, [et qu']il y a là une chute historique⁹³ », il semble s'inscrire dans ce mouvement de prosification analysé par Suzanne Bernard : « *Prosopées*, précise-t-il, tend à suggérer faire des proses, contre-chant prosaïque ou prosoésies, un essai

86. Ainsi la désigne Stéfan, dans Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 227.

87. Yves DI MANNO, Isabelle GARRON, *Un nouveau monde*, op. cit., p. 67.

88. Jean-Marie GLEIZE, « Le choix des proses », *Magazine Littéraire* n° 396, janvier 2001, « La nouvelle poésie française », p. 40.

89. Celle-ci s'étant accusée, certes, d'un bord extrême constitué de « recherches [...] parfois entées sur d'autres modes d'expression (vidéo, photographie, performances...) », certains déclarativement "dans" la poésie, d'autres tout aussi déclarativement "hors" d'elle », dans *Magazine Littéraire* n° 396, op. cit., p. 40. Ce qui recouvrerait presque « les trois possibilités de réponse à l'épuisement de la forme métrique » que dénombre Jude Stéfan dans « Haine de la poésie, Haine de la pensée » : « n'en pas tenir compte (la poésie surannée) ; se réfugier dans le poème en prose [...] ; changer hypocritement de dénomination pour ses textes, autre fuite moins estimable », dans Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 227.

90. Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI (dir.), *Jude Stéfan, poète malgré*, op. cit., p. 110.

91. Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1988, p. 13.

92. *Ibid.*, p. 9.

93. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 50-51.

de fusion en direction de la prose-prose contemporaine de Gleize, quoique moins radicale, et qui se réfère aussi au sous-titre du premier recueil *Cyprès : poèmes de prose*⁹⁴. » Mais le « poème en prose » est encore défini par Suzanne Bernard à l'aune d'un « poétique » qu'elle tente de circonscrire à travers les critères bien connus qui en garantissent l'essence⁹⁵, tandis que les « poèmes de prose » de Jude Stéfan — la préposition italiquée insistant sur la revendication d'une *différence*, en même temps que celle d'une *référence* — se réclameraient, à l'inverse, d'un opposé « prosaïque » ; d'autant que Jude Stéfan n'écrit pas *en* prose, mais *en* vers, inversant totalement la perspective de la critique. C'est que le poète entend moins parler *formellement* de la prose qu'*idéologiquement*. Ainsi, lorsqu'il écrit que « la poésie est de plus en plus à chercher dans la prose⁹⁶ », il faut entendre le terme de « prose » non tant comme l'envers *formel* de la poésie sinon comme sa réalisation *idéologique* la plus authentique, le « contrechant prosaïque⁹⁷ » garantissant la poésie contre une « essence » poétique mensongère qui la compromettrait. C'est pourquoi « la prosenpoème, qui naîtrait donc plus d'un siècle après le fameux poème en prose », quoiqu'elle se situe dans sa lignée s'oppose à lui : chez l'un, « la poésie [...] colonis[e] la prose », chez l'autre, « à l'inverse [...] la prose — la nature — rong[e] le poème — l'art⁹⁸ ». En effet, pour celui qui se donne comme le précurseur d'un genre nouveau, « comme “on a touché au vers”, on a touché au poème⁹⁹ ». Tel est le paradoxe stéfanien : écrire *contre* la poésie, mais *en* poésie — la négation étant, tout à la fois, réaffirmation : « Le principe, c'est de quitter de plus en plus la poésie, pour écrire de la prose, en poésie¹⁰⁰. »

C'est ce paradoxe qui conduit Christine Van Rogger-Andreucci à analyser cette « forme neuve qui serait fondamentalement hybride¹⁰¹ » comme un « genre bâtard », situant du côté de la prose « le recours aux codes non poétiques » (écriture des nombres en chiffres, usages des « signes spécifiquement techniques », abréviations, initiales) et du côté de la poésie sa syntaxe où « [l]es disjonctions, [l]es anacoluthes et [l]es ellipses s'opposent au déroulement linéaire du discours » et génèrent « un discours tordu¹⁰² ». Faut-il voir en Stéfan un exemple de cette

94. Jude STÉFAN, *Variété VII*, *op. cit.*, p. 44.

95. La brièveté, l'unité organique et la gratuité.

96. Jude STÉFAN, *Variété VI*, *op. cit.*, p. 49.

97. Jude STÉFAN, *Variété VII*, *op. cit.*, p. 44.

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*

100. Xavier PERSON, dans *Le Matricule des Angés* n° 31, juillet-août 2000, p. 21. Aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'il cite le poète de l'intranquillité, lorsqu'on lui demande quelle définition donner à la poésie : « Pessoa dit : ce qu'on ne peut exprimer en prose ! », dans Jude STÉFAN, *Variété VI*, *op. cit.*, p. 101.

101. Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI (dir.), *Jude Stéfan, poète malgré*, *op. cit.*, p. 110.

102. *Ibid.*, p. 115.

poésie moderne dont l'inconscient serait hanté par le romantisme allemand¹⁰³ qui tendait au roman¹⁰⁴? Mais Stéfán, qui admet écrire une fiction biographique, marqué par le retour de figures imaginaires inspirées du réel¹⁰⁵, a fait mourir symboliquement le genre dans *Vie de mon frère*, sa première nouvelle. La nécessité de la prose serait plutôt à trouver, chez lui, dans le fait qu'elle demeure liée à cette « chiennerie vécue » dont elle est d'ailleurs, à ses yeux, le reflet. D'où, enfin, cette référence au chien, emblème des cyniques¹⁰⁶, « allégorie même de l'énorme Prose qui résume la vie d'un mortel¹⁰⁷ ». Quel autre animal, en effet, pour dire que « l'ordre de la vie comme l'ordre de l'art est inacceptable¹⁰⁸ », pour « chanter que l'on crève et que l'on défèque », et qu'« en poésie, on ne s'installe pas, on ne fait que passer¹⁰⁹ »?

En somme, la prosenpoème de Stéfán serait non seulement une manifestation et une poursuite de la lutte contre le poétisme, mais encore le signe d'une poésie abouchée à la « dure réalité ». C'est ce dernier aspect — existentiel — qui achève d'expliquer le parti pris de Jude Stéfán pour Rimbaud contre Mallarmé¹¹⁰ : parce que la poésie, pour lui, doit être foncièrement du côté de l'existence dont il faut dénoncer le scandale.

UNE INQUIÉTUDE BAROQUE

Ainsi, Stéfán, *poète-contre*, *poète-malgré*, n'ayant pas renoncé au vers, quoiqu'il écrive « contre le vers, pour la prose dans le vers¹¹¹ », n'abolit pas non plus complètement le sentiment dans la mesure où il incarne, nous l'avons vu, une certaine forme de haine : de la mauvaise poésie, certes; de la vie, dont

103. Pour Stéphane Baquey, « la démarche [de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, qui publient en 1978 *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique »] n'est pas seulement philologique. Pour eux, la lecture des textes de l'*Athenaeum*, autour de Friedrich Schlegel, révèle l'inconscient romantique du contemporain », dans Emmanuel Hocquard, Raquel, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, 2020, p. XIV-XV.

104. Jean-Luc NANCY, « Compter avec la poésie », dans *Demande*, Galilée, coll. La philosophie en effet, p. 156.

105. Tristan HORDÉ, *Jude Stéfán. Rencontre avec Tristan Hordé*, op. cit., p. 121.

106. Le chien est préféré, chez Stéfán, à « l'animal serpent », pour évoquer « [u]ne œuvre qui se mord la queue » (Jude STÉFÁN, *Variété VI*, op. cit., p. 25). Et le poète de proposer une liste de chiens : « chiens d'Emma, chiens de l'enfance, chien noir des rues à l'allégorie manifeste, chiens du langage dans ses locutions, chien nu du Cynisme... » (*Ibid.*, p. 26).

107. *Ibid.*, p. 27.

108. *Ibid.*, p. 12.

109. Jude STÉFÁN, *De Catulle (et vingt transcriptions)*, Le temps qu'il fait, 1990, p. 21.

110. « [D]u côté du Voyou plutôt que du Saloniste, la Vie contre le Livre [...], le Refus contre la Mysticité », dans Jude STÉFÁN, *Variété VI*, op. cit., p. 55.

111. Jude STÉFÁN, *Variété VII*, op. cit., p. 51.

« l'ordre [...] est inacceptable¹¹² »; de ses semblables, enfin, ainsi qu'on peut le lire dans *Gnomiques*, à l'article « Haine », devant la « lâcheté des croyances », la « stupidité des entreprises », l'« erreur sentimentale », l'« ignorance constitutionnelle », qui rendent impraticable toute forme de neutralité : « L'impartialité est-elle possible au spectacle de la tragi-comédie humaine¹¹³? » Et certes, *Gnomiques* sous-titrait : *de l'inconsolation* et suggérait, de la part de l'auteur, qui a d'abord cherché à entrer en littérature comme moraliste, une conception tragique.

Dans *Gnomiques*, justement, on trouve, à l'article « Tragique » : « La lutte quotidienne a donc lieu entre le tragique et la médiocrité, l'irruption des fatalités sur l'individu et le refus d'en périr¹¹⁴. » Or, qu'est-ce que le tragique, l'irruption des fatalités, sinon cette absence de sens dans laquelle la fin de la transcendance a plongé l'individu depuis la fin du XIX^e siècle — fin de la transcendance née d'une crise métaphysique concomitante à la « Crise de vers » et qui est révélée par le même Mallarmé, puisque sa découverte du Néant est « découverte du Néant de Dieu », partant de la « mort de l'Idéal, la mort de tout Absolu¹¹⁵ », bien avant que Nietzsche ne proclame le fameux : « Dieu est mort! » et ne dessine les contours de la conscience tragique du surhomme? Car, pour Stéfán, il est clair que « L'Univers n'offre pas de sens¹¹⁶ »; que si l'homme veut lui en trouver, « la mort surgit dénoncer le sens, continuellement, ridiculiser le sens, le pauvre sens humain — d'où la tragédie [...] : la mort arrête le sens, y met fin¹¹⁷ ». C'est là, dans cet entre-deux du tragique et de la médiocrité que s'insinue l'écriture, l'écriture pour « vivre autrement qu'inexistant, précaire, nié peu à peu par son propre destin corporel¹¹⁸ », l'écriture sous pseudonyme, par « refus du nom d'état civil [qui] répond bien à une haine de la médiocrité de l'homme tel qu'on l'a fait¹¹⁹ », l'écriture enfin pour annoncer à ceux qui l'ignorent encore (ou répéter à ceux qui y résistent) la mauvaise nouvelle, le poète ne pouvant être que « cacangéliste¹²⁰ ».

112. Jude STÉFAN, *Variété VI*, *op. cit.*, p. 12.

113. Jude STÉFAN, *Gnomiques* ou *De l'inconsolation*, Cognac, Le temps qu'il fait, [1983] 1988, p. 101.

114. *Ibid.*, p. 166.

115. Éric BENOÎT, *De la crise du sens à la quête du sens. Mallarmé, Bernanos, Jabès*, Éditions du Cerf, coll. « Littérature », 2001, p. 12. Éric Benoît, qui met en lumière la prééminence du poète sur le philosophe, cite à l'appui de son étude, le commentaire de Sartre : « Plus et mieux que Nietzsche, il [Mallarmé] a vécu la mort de Dieu; bien avant Camus il a senti que le suicide est question originelle que l'homme doit se poser », dans Jean-Paul SARTRE, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986, p. 167.

116. Jude STÉFAN, *Xénies*, *op. cit.*, p. 35.

117. *Ibid.*, p. 37.

118. Jude STÉFAN, *Variété VI*, *op. cit.*, p. 13.

119. Tristan HORDÉ, *Jude Stéfán. Rencontre avec Tristan Hordé*, *op. cit.*, p. 15.

120. Jude STÉFAN, *Dialogues avec la sœur*, *op. cit.*, p. 61.

Pour autant, comme Jude Stéfán n'abolit pas le sentiment, il ne renonce pas non plus tout à fait au sens, bien que son trajet vers lui soit moins anabasique que catabasique¹²¹. Ainsi, lorsque le poète « pense qu'il faudrait biffer le sens le plus possible [...] aussi bien en poésie que dans l'éducation¹²² », c'est parce que « le sens est toujours religieux » (selon la formule lacanienne maintes fois citée par Stéfán), autrement dit parce qu'il est déjà constitué, et qu'il se substitue à cet impensé dont la poésie haïe est incapable¹²³ : « Si l'on part du sens au lieu d'aller vers lui, de "tenter le sens", s'il y en a, c'est déjà fini¹²⁴. » C'est dans cette perspective qu'il réserve une note, dans *Chroniques catoniques*, à « L'Inconnu du Sens », éclairant ainsi l'enjeu des « écritures nouvelles » qui serait celui de « passer du faux sens, avéré par l'opinion et le pouvoir syntaxique, à un sens autre, encore inconnu certes, mais contigu à une vérité possible, peut-être illusoire, mais perçue, brûlante, approchable puisque là, non pas cachée comme une latence dans les dires et les paroles, mais évidente dans la pratique prosaïque¹²⁵ ». En somme, la poésie ne cesserait, pour lui, d'être quêteuse de sens dans un univers dont elle témoigne pourtant qu'il en est dénué.

Comment, sous cet angle-là, ne pas faire le lien entre la période à laquelle appartient Stéfán et celle du baroque ? « La poésie, nous dit-il, reflète le désarroi d'une époque¹²⁶. » Et certes, la « Crise de vers » que retrouve et aggrave la période « tourbillonnaire » dans laquelle s'inscrit la génération de la contrécriture aura bien débouché sur une triple inquiétude, liée à un triple deuil : formel, idéologique et métaphysique. La poésie serait désormais en quête de centre. C'est le constat d'Yves di Manno dans un texte intitulé « Centre introuvable » : « Le poème moderne a cherché, cherche encore son centre de gravité¹²⁷. » Or, le baroque, nous dit Stéfán à travers Guy Debord, est « l'art d'un monde qui a perdu son centre¹²⁸ ». Le baroque, en effet, a souvent été associé à la poésie stéfánienne ;

121. Jean-Claude PINSON, « Stéfán contre-lyrique », dans Béatrice BONHOMME, Tristan HORDÉ (dir.), *Jude Stéfán, le festoyant français*, op. cit., p. 272.

122. Jude STÉFÁN, *Variété VI*, op. cit., p. 66.

123. « Haine de la poésie incapable de l'impensé [à entendre au sens de réel dénué de sens, de transcendance] qui nous ferait vivre dans l'Être, haine du dire, répétitif, de la pensée que les paroles ont déclenchée, élaborée en méditant de, en nommant mal, l'Être » et qui fait que « nous écrivons tragiquement le temps de notre perte », dans Jude STÉFÁN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 223.

124. Jude STÉFÁN, *Variété VI*, op. cit., p. 66.

125. Car « [i]l y a un autre sens possible, à l'envers du banal, un autre langage praticable, à l'insu du reçu et qui est là, puisque la langue en parle », dans Jude STÉFÁN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 249.

126. Jude STÉFÁN, *Chroniques catoniques*, op. cit., 215. Le terme « désarroi » est à prendre au sens étymologique (rupture d'ordre) et moral (trouble).

127. Yves DI MANNO, « endquote ». *digressions*, Flammarion, 1997, p. 61.

128. Jude STÉFÁN, *Variété VII*, op. cit., p. 50.

lui-même inclinerait à se définir à son aune¹²⁹, évoquant le « baroque » de ses thèmes¹³⁰, l'associant à « [l']*impoétique* même¹³¹ » et invitant à dénoncer l'ordre de l'histoire littéraire qui en méconnaît l'importance¹³² : « [...] le baroque n'est évidemment pas propre qu'à une époque. Aujourd'hui, c'est pour moi une écriture de tension, dégagée de la contrainte de la rime et du nombre, qui recherche l'irrégularité de langage, la prose qui tombe la poésie, la perfection à travers l'imparfait, la violence aussi¹³³... » On aura noté que ce qu'il définit là comme baroque renvoie précisément à sa conception de la contrécriture...

Et certes, ce qui distingue les poètes des années 60-70 ne serait peut-être pas tant le concept de crise, finalement commun à toute modernité (au sens historique du terme), que celui d'*inquiétude*. En effet, l'« exquise crise, fondamentale », qui se manifestait jadis par une « inquiétude du voile dans le temple » n'en est plus, pour la génération de Stéfán, aux « plis significatifs », mais plutôt à sa « déchirure », si ce n'est à la destruction du temple — la *rupture*, consommée, avec la métrique et le poétique, ayant bien conduit à l'exercice de cette « haute liberté d'acquise, la plus neuve » que nous avons commentée, mais dans un monde rédimé, d'où le sens a fui. Aussi, la crise, constitutive du moderne, s'étant aggravée, c'est désormais l'*inquiétude* qui apparaît, plus significativement, comme le signe de la conscience que cette modernité apophasique a de « la fin des grandes illusions ». Et c'est cette *inquiétude* qui la rapproche encore du baroque, né à la littérature dans le courant du vingtième siècle et dont elle retrouve le fond du questionnement, au-delà de toute « réponse » esthétique, c'est-à-dire l'épistémè : fin de la transcendance, crise et quête du sens, doute à l'encontre du sujet, mise en question du langage.

Enfin, pour le baroque, ce qui est au centre de l'*inquiétude*, fondamentalement, c'est l'homme¹³⁴. Or, il semblerait bien que la poésie du *désastre* tout

129. « [L]a qualification de « baroque » ne peut être que flatteuse en même temps qu'adaptée », dans Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 11. Jude Stéfán fait référence au baroque dans *Variété VI*, op. cit. (p. 11-12, 23, 44, 56, 61-62, 105, 108), *Variété VII*, op. cit. (p. 50), *Variété VIII*, op. cit. (p. 37, 73), *Chroniques catoniques*, op. cit. (p. 178, 219), *Jude Stéfán. Rencontre avec Tristan Hordé*, op. cit. (p. 35, 62), *Scholies*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1992 (p. 15, 45, 50).

130. Notamment dans l'*Auto-notice* du *Dictionnaire de la littérature française contemporaine* de Jérôme Garcin reproduite dans *Scholies*, op. cit., p. 14-15.

131. Jude STÉFAN, *Scholies*, op. cit., p. 45.

132. Les manuels ayant été « truqués par les jésuites, les moralistes de barbe et de langage, les humanistes hypocrites, toute la clique laïco-confessionnelle », dans Jude STÉFAN, *Scholies*, op. cit., p. 51.

133. Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 62.

134. Pour Jean Tortel, la poésie baroque « n'a qu'un objet : c'est l'homme qui est au monde et qui puise, dans ses forces, sa loi », dans Jean TORTEL, *Un certain XVII^e siècle*, André Dimanche, coll. Ryôan-ji, 1993, p. 14; ce que Michèle Clément écrit, elle, en ces termes : « [C]e n'est plus le monde mais l'homme qui est au centre du message », dans Michèle CLÉMENT, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Champion, Paris, 1996, p. 43.

entière — *disjointe et diverse* —, du néo-lyrisme aux partisans de la « modernité négative¹³⁵ », ne laisse pas, en dépit du deuil, de faire fond sur un *insaisissable*, un *inconnu du sens*, qui, ne pouvant plus être ontologique, serait désormais ontique. C'est, selon nous, ce qui explique pourquoi Stéfán demeure gnostique. « Peut-on encore croire à une gnose aujourd'hui ? » Assurément non, répond ce dernier, qui pose la question, si ce n'est à une gnose du corps, son dernier refuge : « Ne restent que le corps et son double, ce secret qui en lui parfois cherche, appelé jadis "âme", l'espoir du corps en un ailleurs tantôt, tantôt en une vérité à jamais présente — selon la radicale formule rimbaldienne¹³⁶. » Ici, se révèle le sens de la figure baroque que Stéfán propose comme emblème à sa poésie : l'ellipse¹³⁷, figure rhétorique, certes, exprimant le manque, mais encore géométrique, à double foyer — l'un, la mort, le néant, l'absence de sens ; l'autre, cet *inconnu du sens* persistant, corporel, et qui ne cesse d'échapper. Car « toute littérature réelle [...] cherche un essentiel, un centre, un corps en soi atteint grâce au langage qui dicte son inconscient et trahit son origine animale, sa faille, sa matière selon les cas¹³⁸ ». En somme, « s'élev[er] au non-sens » de la poésie, ce serait tout à la fois consentir au manque, lié au triple deuil, et continuer d'en interroger la réalité au lieu où il s'éprouve : dans le corps même — ce corps qui, pour Stéfán comme pour les baroques, « [...] est l'âme¹³⁹ ». « La vérité, écrit le poète, est au point de jonction entre mon corps et mon langage¹⁴⁰. » Par ce gnosticisme « négatif », la haine stéfánienne, haine ontique, rejoint encore Bataille, à qui le Réel lacanien doit tant, le Réel étant précisément « l'impossible », dont le concept n'a cessé d'évoluer chez le psychanalyste, dans un interjeu entre l'extérieur et l'intérieur¹⁴¹, résistante

135. Qui pourraient convenir, avec Emmanuel Hocquard : « Il enquête désormais sur lui-même et comprend qu'il n'a jamais enquêté que sur lui-même », dans Emmanuel HOCQUARD, *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987, p. 224.

136. Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 94.

137. Jude STÉFAN, *Variété VII*, op. cit., p. 50.

138. Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 90.

139. Jude STÉFAN, *Variété VI*, op. cit., p. 103.

140. Jude STÉFAN, *Chroniques catoniques*, op. cit., p. 94. Ailleurs, il affirme encore : « J'existe mon texte comme mon corps », *Ibid.*, p. 24.

141. Le Réel, que Lacan distingue, en 1953, de l'Imaginaire et du Symbolique, est parmi les « dits-mansion », le donné (distinct cependant de la réalité qui est une construction), ce qui échappe au Symbolique, ce qui n'a pas de sens, mais il est aussi ce qui, dans l'Inconscient, est « inassimilable », « innommable », le Réel externe et le Réel interne se conjoignant, en 1973, dans la figure du nœud borroméen, le Réel, « indifférencié », « ne conn[aisant] même pas la différenciation de l'intérieur et de l'extérieur » (Jean-Pierre CLERO, « Concepts lacaniens », *Cités*, 2003/4, n° 16, p. 151). Il aurait donc à voir avec ce que Lacan nomme l'extime : « L'extime, c'est ce qui est le plus proche, le plus intérieur, tout en étant extérieur » (Jacques-Alain MILLER, « L'Autre dans l'Autre », *La Cause du Désir*, 2017/2, n° 96, p. 106). Sur la notion de nœud borroméen, et l'évolution de l'articulation entre Réel, Symbolique et Imaginaire, lire Vincent CLAVURIER, « Réel, symbolique, imaginaire : du repère au nœud », *Essaim*, 2010/2, n° 25 ;

énigme que la « poésie véritable », certes, cherche à « évoqu[er]¹⁴² » — puisque c'est de là que « ça parle » — mais dont, paradoxalement, elle ne saurait rien dire.

Ainsi, tâchant, au fond, d'occuper la posture tragique désignée par Nietzsche, Jude Stéfan témoignerait, *in fine*, de la tension à laquelle conduit « la mort de Dieu » liée à la « Crise de vers », l'irrésolution dans laquelle elle jette celui qui voudrait l'occuper, l'aporie où elle mène celui qui, conscient de la tragédie quoique la déplorant, « s'amuse [encore — contre — malgré] à l'impossible » : tragique mais.

— Toute poésie doit contenir sa propre critique, son propre contrôle interne, d'où l'emprise sur moi de la période moderniste soixante-soixante-dix, ce qu'on pourrait appeler la « mécriture », d'après la formule rochienne

— Tout en continuant dans une certaine lisibilité

— Le dilemme est : ou cesser ou être lu — même de quelques-uns seulement

— Tu n'as pas « asphyxié » le poème!

— Non, de même que tant bien que mal, j'ai survécu¹⁴³

Vincent CLAVURIER, « La consistance du nœud borroméen : un problème psychanalytique? », *Essaim*, 2012/1, n° 28.

142. « La parole du poète insiste à dire l'impossible à dire » : Gérard GASQUET, « Lacan pouôte du réel », *L'En-je lacanien*, 2008/1, n° 10, p. 129.

143. Jude STÉFAN, *Dialogue avec la sœur*, op. cit., p. 73.

Parricides pour d'autres formes. Franck Venaille écrit contre les pères

Stéphane CUNESCU

Université de Liège – Paris 8

S'il a descendu l'Escaut, Franck Venaille est familier d'au moins un de ses affluents, à savoir la rivière qui traverse la Belgique et la France : la « Haine ». Quoique parée d'un petit « h », la haine est de fait un sentiment qui irrigue l'itinéraire venaillien, orientant son rapport à la poésie de manière déterminante. La même rivière inspire d'ailleurs à Bernard Noël un texte dans le recueil « *Haine de la poésie* », publié en 1979¹. Il conviendrait d'en retenir cette citation, qui nous tend peut-être un miroir, au seuil du questionnement auquel invite ce volume : « Nous avons regardé la Haine : elle aurait dû couler et ne coulait toujours pas, de telle sorte que son sens nous échappait². »

Reprenant, entre guillemets, le titre du livre de Bataille (mais sans l'article défini initial), plusieurs auteurs réagirent à un énoncé qui ne pouvait que susciter l'intérêt de cette constellation que l'on pourrait associer à la « modernité négative ». Emmanuel Hocquard, Mathieu Bénézet, Philippe Lacoue-Labarthe et Bernard Noël figurent entre autres dans ce volume de la collection « Première livraison³ ». Au sein de cet ouvrage collectif, Venaille propose une contribution intitulée « Comme arrachées d'un livre⁴ », dans laquelle il identifie certains épisodes de l'enfance comme étant à la source de cette haine originelle qui très vite va se transférer sur la poésie. Plus tard, dans un autre texte court publié sous la

-
1. Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE (éd.), « *Haine de la poésie* », Paris, Christian Bourgois, coll. « Première Livraison », 1979.
 2. Bernard NOËL, « Nonoléon », dans « *Haine de la poésie* », *op. cit.*, p. 134. Ce texte est repris dans le troisième volume des *Œuvres, La Place de l'autre*, Paris, P.O.L, 2013, p. 9-18.
 3. La collection « Première Livraison », éditée par Christian Bourgois, fait suite à la revue du même nom, dirigée par Mathieu Bénézet. 18 numéros parurent de 1975 à 1979. Voir David LESPIAU, « *Première livraison, espace d'un possible* », *Revue des Revues*, n° 46, automne 2011, Entr'revues, p. 62-73.
 4. Franck VENAILLE, « Comme arrachées d'un livre », dans « *Haine de la poésie* », *op. cit.* p. 149-160. Nous faisons référence au texte repris dans la monographie composée par Georges MOUNIN, *Franck Venaille*, Paris, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1982, p. 131-140.

forme d'une plaquette et intitulé *Écrire contre le père*⁵, c'est la figure paternelle qui est pointée du doigt comme constituant une entrave à la mise au point de ce que Venaille nomme une littérature « inclassable ».

À travers ces deux écrits affleure la question du dépassement de cette haine de la poésie et des contrariétés qu'elle suscite. Il s'agira donc de montrer comment l'imbrication des deux termes que sont le substantif *haine* et la préposition *contre*, occasionne une réflexion d'ordre formel et générique. Dans un premier temps, nous reviendrons sur certains éléments biographiques qui permettent de circonscrire l'origine de cette « haine ». Nous mettrons ensuite en évidence l'importance conférée au phénomène du parricide, la suppression du père permettant de manière symbolique le développement d'une poétique se construisant sur ces oppositions. Enfin, nous présenterons les moyens formels que se donne Venaille pour aller au-delà de ce sentiment, en montrant comment la haine initiale parvient à être sublimée au sein de son écriture.

LA GUERRE ET LA HAINE

Réagir à la formule de l'auteur de *l'Expérience intérieure* donne à Venaille l'occasion de procéder à un retour sur soi, au sein d'un texte qui réactive une mémoire blessée. Ce texte à l'allure fragmentée comporte notamment certains passages issus du dictionnaire, choisis au sein des entrées qui concernent les mots « mémoire » et « haine » :

Comme arrachées d'un livre voici des phrases et les jolies virgules sorties d'un DICTIONNAIRE QUILLET DE LA LANGUE FRANCAISE dont il ne se sépare pas. Voici des lettres. Des mots. Ce qui s'écrit. Ce qui prend corps sur la page blanche. Désormais il est temps pour lui de dire « je » et de tourner les pages, comme arrachées, celles qui évoquent l'essentiel je veux dire la mémoire⁶.

Le choix de présentation typographique, qui reproduit la disposition en colonnes des dictionnaires, marque d'emblée la volonté de s'éloigner des marqueurs poétiques traditionnels. L'effet de cadrage permet certes d'insister, au fil du texte, sur les différents sens que ces mots recouvrent au sein du langage. Il prend également le sens d'une délimitation formelle, faisant place aux définitions, aux citations, sans oublier les effets de listage. Le modèle du dictionnaire⁷, son aspect aride, presque systématique, convient de fait à la façon dont Venaille se

5. Franck VENAILLE, *Écrire contre le père*?, Cannes et Clairan (Gard), Jacques Brémont, 1996.

6. « Comme arrachées d'un livre », *op. cit.*, p. 132.

7. Le texte est traversé de part en part par les acceptions de ces deux mots, inséparables de leurs « épithètes courantes », « famille de mots », « antonymes », voire de leur conjugaison (pour le verbe « haïr »). Ces différents éléments repris du dictionnaire se rapprochent ici d'une logique littéraliste. Notons que Venaille composera le livre d'entretiens *L'Homme en guerre* sur base de plusieurs mots (« mystique », « mémoire », etc.) dont les définitions apparaissent librement adaptées du dictionnaire.

sent investi par l'écriture, qu'il oppose implicitement à l'inspiration : « Quelqu'un sans cesse en moi avance des mots, des phrases, tourmente la ponctuation. Puis, par fragments, je recopie⁸. » Par ailleurs, quand on sait que la page de garde du Dictionnaire Quillet arbore un exergue comme « l'art d'écrire et de bien rédiger⁹ », il est difficile d'occulter la dimension ironique d'un tel choix. On touche ici au nœud de ce texte, car Venaille fait ressortir les palinodies et les contradictions auxquelles la figure de l'écrivain doit faire face : « Je dois vous avouer que j'ai haï ma poésie jusqu'à en vomir d'angoisse. Il faut que vous sachiez aussi que je ne crois qu'en l'écriture, cette dérision¹⁰. » Un écrivain qui se « protège avec des livres¹¹ » en même temps qu'il maudit l'écriture, voilà l'état d'esprit discordant dans lequel notre auteur se livre à un exercice d'introspection, qui contient en creux cette interrogation : pourquoi la haine de la poésie ?

Afin de le comprendre, Venaille se propose de tourner les pages d'une mémoire qu'il dit frappée du sceau du tragique. Son enfance, marquée par une éducation catholique délétère, constitue de fait un matériau riche de ce que Jouve appelait des « scènes primitives ». En 1977, Venaille concevait d'ailleurs déjà l'« Anus de Dieu », qui en retrace les stigmates sous la forme de souvenirs numérotés¹². Confessions, vêpres et aumôniers aux pratiques douteuses, ces astreintes subies sous la surveillance d'une mère bigote furent autant de supplices que le jeune Venaille aura maudits. Ainsi s'explique en partie pourquoi l'enfance est désignée comme insufflant « cette haine originelle ». Au sein du texte qui nous intéresse, le narrateur met en scène le conflit intérieur que provoque cet enlèvement dans un tel sentiment. L'anecdote qui suit en constitue une première source :

Cet après-midi quelqu'un jeta mon livre à travers la pièce et d'une voix cassée cria *on ne peut pas écrire de telles choses, alors c'est ça pour toi la poésie ! mais regarde-toi la haine te rend malade*. Plus tard, quelqu'un d'autre : *ne sois pas si haineux, je voudrais sortir de toi ce sentiment !* Vingt ans plus tôt sur la page de garde de mon missel de Premier communiant un prêtre avait écrit : *sois toujours fidèle à Jésus*. Je ne sais pas pourquoi mais j'ai toujours la sensation que ces trois réflexions sont liées et qu'elles sont nées d'une même envie de me détruire. Honte. Angoisse. Péchés. Mon besoin d'écrire est né de la volonté de les combattre¹³.

Le sentiment chrétien de culpabilité apparaît de la sorte comme le révélateur d'une vocation littéraire. Être fidèle à la religion a pour corollaire de se montrer

8. « Comme arrachées d'un livre », *op.cit.*, p. 140.

9. Raoul MORTIER, *Dictionnaire Quillet de la langue Française*, Paris, 1965.

10. « Comme arrachées d'un livre », *op. cit.*, p. 140.

11. *Ibid.*, p. 131.

12. Franck VENAILLE, « L'Anus de Dieu », dans *Construction d'une image*, Paris, Seghers, coll. « Poésie 77 », p. 105-113.

13. « Comme arrachées d'un livre », *op. cit.*, p. 136.

impeccable envers la Poésie. En outre, au-delà des concepts abstraits véhiculés par la morale catholique et par le milieu familial, c'est le rapport au corps et à une sexualité interdite qui explique l'ubiquité de ce sentiment. Un autre extrait, ouvertement cynique, en reconstitue l'évènement fondateur :

Donc un enfant un adolescent s'installe pour lire dans une sorte de réduit, [...] délimité par un cosy-corner rempli de livres, de bons livres : Bibliothèque Verte, ouvrages des éditions Mame à Tours (Indre-et-Loire), sages et débiles romans à vocation policière. À l'intérieur du tuyau qui relie le plafond au parquet l'eau coule fait entendre de curieux borborygmes. Moiteur. Sueur. Phobies diverses [...]. Il lit. Il rêve. Bientôt sa main abandonne le livre pour. Il en ramènera un peu de liquide tiède c'est comme s'il revenait d'une longue errance, ce n'est rien en même temps c'est : l'horreur. C'est *ici* que la poésie l'a « désigné », a signalé ses crimes au monde. Ainsi c'est la poésie qui devient l'objet même de la haine, de cette angoisse permanente. Comment voudriez-vous qu'il ne la renie pas, qu'il ne la piétine pas, et que tout prenne alors le visage de cette *haine* :

Forte — violente — féroce — farouche — tenace — inexpiable — invétérée — mortelle — rancunière — injuste — aveugle — vieille — héréditaire — enracinée — déclarée — cachée¹⁴.

L'épisode de masturbation, réalisée au sein d'un environnement livresque mais bien-pensant, devient l'emblème de la culpabilité. La vocation de poète revêt dès lors une dimension de fatalité; ce qui la rend singulière c'est qu'elle soit négative, frappée du sceau de l'inexorable. La liste des épithètes reproduite tout de suite après le paragraphe évoque toute l'épaisseur, à la fois morale et temporelle, de cette haine. Venaille se fait ainsi une spécialité qui consiste à disséminer des bribes autobiographiques au sein de genres et de médiums divers. Nous le constatons notamment dans le premier numéro de la revue *Chorus*; on y trouve une autre clef de compréhension à ce sentiment de haine, qui y est assimilé à une « maladie incurable », attrapée suite à la guerre d'Algérie¹⁵. Source plus ancienne, mais qui n'en est pas moins intéressante pour notre propos, le *Journal de bord*, premier recueil publié par Venaille, présente un poème intitulé « La Haine », daté de 1957¹⁶. Avant même le motif de l'enfance, celui de l'expérience algérienne apparaît former la source de cette rivière au lit étendu.

14. *Ibid.*, p. 137.

15. *Chorus*, n° 1, « Sensibilité 68 », automne 1968, p. 6.

16. Franck VENAILLE, *Journal de bord*, Pierre Jean Oswald, coll. « Plein feu », 1961. Ce recueil a été renié par Venaille, qui a décidé de ne pas le reprendre dans son anthologie personnelle *Capitaine de l'angoisse animale*. Le poème en question date de l'arrivée de Venaille en Algérie (qui y séjourne d'août 1957 à mai 1959). Y apparaît le désespoir du jeune homme parti faire une guerre absurde sous un ciel qui charrie pourtant un « air de liberté », dont il est privé. Dans un autre poème intitulé « Matricule » on peut également lire : « Ayant troqué l'amour / contre un stock de haine / je vais / seul / dans la nuit / ma M.A.T.49 à mes côtés. »

La poésie venailienne ne vient pas simplement se faire l'expression de tourments intérieurs (griefs envers la religion, le joug familial, la guerre, les idéaux communistes). Elle prend le visage d'une haine dont les contradictions sont clairement revendiquées — à la fois « farouche » et « injuste », « enracinée » et « aveugle » — et qui motive cette dynamique du *contre*. Venaille aurait probablement apprécié que l'on associe ce terme ambigu au sens qu'il a pu prendre au football. L'expression (plus complète) de « contre-attaque » sied parfaitement à mettre en évidence la nature de sa relation à la poésie. De fait, l'isotopie guerrière qui va prévaloir à travers les titres de ses œuvres (de *La Guerre d'Algérie* à un livre d'entretien intitulé *L'Homme en guerre*, en passant par son testament poétique *Requiem de guerre*, sans oublier *La Bataille des éperons d'or*) illustre la façon dont guerre et poésie sont intriqués. Défier la poésie afin de la protéger des écueils qui la menacent, telle est la gageure que se donne Venaille, comme il l'atteste énergiquement dans *Hourra les morts!* : « Le duel! Où ils veulent! Quand ils le voudront! Je leur laisse même le choix des armes. Je choisis l'écriture, moi! Pas le "genre poétique"¹⁷. » Plus à même de sortir des carcans génériques, on aperçoit que *l'écriture* est ce travail qui pour Venaille permet de remettre en question les formes employées et banalisées par la poésie, et ce précisément parce qu'en convoquant un spectre de possibilités plus large il ne s'enlise pas dans les catégories prédéfinies.

La violence sourde qui active ce travail de sape se nourrit de cette haine, en même temps qu'elle la combat, comme lorsque le marcheur entreprend sa *Descente de l'Escaut*, afin d'en guérir¹⁸. À la fin d'un entretien accordé à Emmanuel Moses, Venaille revient sur le fait qu'il ait pu être associé au livre « *Haine de la poésie* », avant de conclure : « J'ai participé à ce collectif avec quelques arrières-pensées. [...] Je dis simplement que je vois encore la poésie avec les yeux d'un belligérant pour qui la guerre ne cessera jamais¹⁹. » On comprend en définitive que dans le cas de Venaille c'est le matériau autobiographique qui légitime d'abord la défiance généralisée envers la pratique « poétique », à l'encontre de laquelle la complaisance apparaît impossible après ces événements traumatisants.

ÉCHAPPER À LA DESCENDANCE OU PARRICIDES EN SÉRIES

La figure du père plane comme un spectre hamletien sur l'œuvre de Venaille. De manière significative, on s'adresse le plus souvent au père mort. Sur son lit

17. Franck VENAILLE, « 6^e étage sur cour », dans *Hourra les morts!*, Cognac, Obsidiane, 2001, p. 51.

18. « L'Escaut représente peut-être le fleuve qui viendra laver et guérir le marcheur de cette maladie de haine. »

19. Franck VENAILLE, Entretien avec Emmanuel Mosès, dans *Cahiers Critiques de Poésie*, n° 0, 1999, Centre international de poésie de Marseille, Éditions Farrago, p. 6.

d'hôpital²⁰, sur sa tombe²¹, ou bien encore à travers une correspondance posthume²². Ces textes sont marqués par un remords, celui d'avoir haï en secret et de n'avoir pas pu tout dire. Le mot n'apparaît d'ailleurs jamais, au profit de celui de « fraticide », qui sert dans d'autres textes à désigner ce qu'est pour Venaille la poésie : « un combat de la langue contre elle-même²³ ». La mère a droit aussi à son rôle dans cette tragédie familiale, lorsque le narrateur de la *Descente* proclame solennellement : « Je fais ma guerre. J'attaque et viole ma langue maternelle²⁴. »

Il n'est donc pas anodin qu'*Écrire contre le père?* ait été publié seulement un an après *La Descente de l'Escaut* (1995). La formulation du titre au singulier présente une valeur générique : Venaille y dresse un inventaire des écrivains qui ont en commun d'avoir vécu une relation conflictuelle à leur père. Carlo Emilio Gadda, Umberto Saba, Kierkegaard, James Joyce et Pierre Jean Jouve, auxquels on doit ajouter Mozart qui fait exception en sa qualité de compositeur, en font partie²⁵. Venaille les désigne comme étant ses « contemporains », tournure ironique et anachronique sachant qu'aucun d'entre eux ne l'est réellement. Notons de surcroît qu'hormis Jouve, tous proviennent de domaines étrangers, ce qui coïncide avec la honte d'être français longtemps mise en avant : « avoir une langue mais pas de nationalité », conclut notre auteur dans un entretien, après avoir évoqué le poids de « tant de siècles de création littéraire²⁶ ». Autre spécificité, parmi les écrivains cités, seuls deux sont également poètes. Nous en arriverons à cette conclusion : Venaille refuse toute forme d'appartenance, qu'elle soit familiale, nationale ou générique. Les différents témoignages au cours desquels il clame son désir d'auto-engendrement sont révélateurs de ce point de vue²⁷. « C'est donc avec infiniment d'efforts que j'ai tenté de devenir inclassable, enfant trouvé, écrivain solitaire²⁸ », voilà comment s'articule ce triple devenir, qui

-
20. Franck VENAILLE, *Le Tribunal des chevaux (romanesques)*, Paris, Gallimard, coll. « l'arbalète », 2000, p. 9-13.
 21. Franck VENAILLE, *C'est nous les Modernes*, « J'ai beaucoup parlé à mon père », Paris, Poésie/Flammarion, 2010, p. 187-188.
 22. Franck VENAILLE, *La Tentation de la sainteté*, Paris, Flammarion / Editions Léo Scheer, coll. « Textes », 2004, p. 82-83 ou p. 96-97.
 23. *C'est nous les Modernes*, op. cit. « Un paysage non mélancolique », p. 12.
 24. Franck VENAILLE, *La Descente de l'Escaut*, Cognac, Obsidiane, 1995, p. 69.
 25. On pourrait ajouter à cette liste Italo Svevo, figure importante pour Venaille, qui intitule un chapitre de son roman *La Conscience de Zeno*, « la mort du père ». Voir Italo SVEVO, *La Conscience de Zeno*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014.
 26. Franck VENAILLE, *L'Homme en guerre*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, coll. « Paroles d'aube », 2000, p. 79.
 27. Revendiquant son lieu de naissance comme étant à Ostende et non à Paris, Venaille dira à plusieurs reprises être né « sans géniteurs », mais bien de l'« union du sable de la mer ».
 28. *Écrire contre le père?*, op. cit., p. 17.

met en exergue les principaux composants du *mentir-vrai* que Venaille forgera à partir d'éléments biographiques inventés²⁹.

Les opéras de Mozart fournissent les premières images qui permettent d'illustrer la nécessité du parricide. Venaille fait évidemment référence à *Don Giovanni*, qui se heurte à la statue du Commandeur. Il est aussi question des deux *opere serie* que sont *Mithridate* et *Idoménée*, deux rois qui finiront par laisser leur trône à leurs fils :

À la création de Don Giovanni, Leopold est mort. Mozart est malheureux, mais libre. Permettez-moi ce rapprochement : comme nous tous, ne suis-je pas un fils, un père, un homme qui écrit et qui, à ces trois titres, sait parfaitement de quoi il parle³⁰!

Le recours à la dimension biographique annonce le parallèle que Venaille introduira ensuite, en faisant allusion à un récit que Kierkegaard relate dans son journal. Le fils de pasteur danois y raconte comment, n'ayant pas l'autorisation de sortir en ville, son père lui faisait faire le tour de leur appartement. Lors de ces fictions de promenade, « le vieil homme décrivait alors boutiques et étalages et demandait au petit de tourner la tête lorsqu'ils croisaient une femme à la vie mauvaise³¹ ». Venaille rapproche cette anecdote du rituel auquel le conviait son père, à savoir classer ses timbres-poste. La scène est analysée selon une logique que l'on peut cette fois sans aucun doute qualifier de psychanalytique :

Aujourd'hui il me semble que cet étrange exercice qui, chez d'autres, devait avoir un aspect ludique, tenait ici de la mise à l'épreuve voire de la mise en garde. Il s'agissait pour le géniteur de *séparer* chez son fils, les bons des mauvais penchants, comme lui-même isolait des autres les timbres abîmés³².

Mettant fin aux mauvais penchants du fornicateur Don Giovanni, le Commandeur ne fait pas autre chose que le père de Kierkegaard et celui de Venaille : déterminer, selon des jugements d'ordre moraux, ce qui dans l'existence d'un homme est bon ou mauvais. C'est alors contre ce « délire de classification³³ » des pères que doit se dresser et se rebeller tout écrivain. Écrire contre le père équivaut dès lors à souhaiter introduire l'inclassable dans l'ordre du monde. S'agissant de la littérature, c'est s'ériger contre la tendance qui consiste à stigmatiser des œuvres qui sortent des carcans imposés par la rigidité de certaines règles (linguistiques, syntaxiques, métriques, etc.), et par là mettent à mal les catégorisations génériques. Venaille en revient à se poser la question en ces termes :

29. « Oui, je fus poète et prédicateur américain, probablement escroc, connu sous le nom de Lou Bernardo. Oui j'ai faussé ma biographie, m'inventant une nouvelle ville natale c'est-à-dire un autre collectionneur de timbres-poste », *Ibid.*, p. 17.

30. *Ibid.*, p. 7.

31. *Ibid.*, p. 9-10.

32. *Ibid.*, p. 9.

33. *Ibid.*, p. 11.

[...] toute littérature ne doit-elle pas tendre à être inclassable? Mais attention! Cette interrogation est dangereuse puisqu'elle fait effet de boomerang et nous renvoie à ce que nous avons de plus cher : nous-mêmes! Personnellement, la notion de littérature inclassable me ramène certes à mon affrontement avec le collectionneur de timbres-poste mais également à des faits et gestes enfouis, tus, mis de côté : guerre d'Algérie, crises idéologiques, questionnements sur la forme, jugements sur quelques-uns de mes contemporains³⁴.

De façon significative, les auteurs sur lesquels il s'appuie pour étayer cette notion d'inclassabilité ne sont pas des « poètes contemporains ». Si plus tard, dans *C'est nous les Modernes*, Venaille pourra faire la part belle au paysage poétique contemporain³⁵, il tente ici de s'en éloigner, afin peut-être de montrer que c'est dans la prose que se jouent les expérimentations les plus audacieuses et substantielles au sein du langage. Ainsi Gadda est-il inclassable parce qu'il « refuse tout langage officiel, élitaire, mélangeant, mêlant, italien, noble et barbare, dialectes et patois paysans, langues diverses et diversement, allègrement massacrées³⁶ ». Joue quant à lui a rendu la moitié de son œuvre inclassable en reniant ses premiers livres de poésie, « belle mais justement trop classable dans la catégorie “unanimiste” des anthologies de la poésie française³⁷ ». Mimétisme ou conviction personnelle, Venaille aura la même attitude envers ses premiers recueils publiés. D'une tonalité faisant par trop allusion à la tradition du Haut Lyrisme, ces poèmes laisseront vite place à des expérimentations qui iront à l'encontre de ce que la figure du père a pu catalyser comme sentiment de frustration. Par là on rejoint le raisonnement venaillien pour qui le parricide entraîne une seconde naissance, l'absence de filiation donnant la possibilité d'apprendre à être libre. Malgré tout, il ne faudrait cependant pas occulter le fait que le titre du livre en question présente une valeur interrogative³⁸. Si écrire contre les pères suppose bel et bien le refus du généalogique, c'est surtout en vertu de la temporalité qu'une telle logique véhicule³⁹. On l'aura compris, Venaille ne va pas jusqu'à réfuter tout ce qui le précède en faisant table rase; bien au contraire, il se recrée à

34. *Ibid.*, p. 13.

35. *C'est nous les Modernes*, *op. cit.* Parmi ceux-ci l'on retrouve, entre autres : William Cliff, Marie-Claire Bancquart, Martine Broda, Fabienne Courtade, Mathieu Bénézet ou encore Emmanuel Laugier.

36. *Ibid.*, p. 13.

37. *Ibid.*, p. 15.

38. En plein centre de la couverture dessinée par Jacques Brémond figure en effet un point d'interrogation, d'une police de caractère sensiblement plus grande que la taille des caractères formant le titre.

39. Voir à ce propos l'article de Martine CRÉAC'H, qui aborde cette question à partir de la réécriture que Venaille fait de *Pélée et Méléande*; « Franck Venaille dans les souterrains d'Allemont. Questions de temps », dans *Éclats de temps. Musique, peinture, poésie*, Chr. Doumet (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 67-76.

l'envi des filiations personnelles, dans un va-et-vient entre passé et présent qui bouleverse la linéarité chronologique : « Ultime contradiction : les classiques me bouleversent et je ne souhaite pas me retrouver dans les marges littéraires⁴⁰. » En définitive, on peut dire que la haine a trouvé dans la figure hiérarchique du père une cible, un objet sur lequel un transfert fût possible, et ce afin de donner un souffle nouveau à cet esprit de contestation, désormais au plus près, *tout contre* les formes poétiques.

« LUTTER CONTRE LES TENTATIONS OFFERTES PAR LES MUSES⁴¹ »

La position que revendique Venaille à travers ces deux textes se matérialise au fil des livres à partir des années 1970. Elle se manifeste très nettement par une remise en question des limites tracées par les frontières génériques, mais aussi de la « stratification » des pratiques littéraires et artistiques⁴². Cette réflexion à propos des genres s'accompagne de problèmes définitionnels, et débouche finalement sur l'hybridité qui caractérisera l'écriture venailienne : « [...] j'essaie de naviguer entre le poème en prose, le texte en prose, le "roman". *Caballero Hôtel* qui n'est ni un "roman", ni bien sûr un "poème", ni même un "récit", permettra peut-être, avec d'autres livres, d'avancer et de créer une littérature qui ne doive rien à la tradition quelle qu'elle soit⁴³. » Le rêve consistant à se départir des legs du passé selon la logique du parricide est, là encore, bien présent, et nous verrons que c'est grâce à un renouvellement fécond d'un point de vue formel que Venaille parviendra à dépasser cette honte d'être poète⁴⁴.

Partant, il ne serait pas exagéré de dire qu'à chaque nouveau livre, voire à chaque poème, Venaille confère une forme nouvelle, adaptée au fond. Ce perpétuel souci de renouvellement indique la nécessité de mettre à mal la fixité et la beauté parfois factice du poème. Cet impératif a pour conséquence toute une

40. *Écrire contre le père?*, *op. cit.*, p. 16.

41. Franck VENAILLE, *C'est nous les Modernes*, *op. cit.*, p. 107.

42. *Construction d'une image*, *op. cit.*, p. 51. « La littérature, l'art, étaient très stratifiés. On était poète. On était philosophe ou romancier ou critique et l'on n'acceptait aucune interférence entre ces genres, simplement le rôle, la fonction du poète était sublimée. On exigeait de lui qu'en quelques vers, en quelques images fulgurantes, il soit finalement ce grand prêtre qui [...] révélerait la vérité. »

43. Franck VENAILLE, *Construction d'une image*, *op. cit.*, p. 81.

44. De manière intéressante on constate un glissement qui s'opère de la haine à la *honte* de la poésie : « En tant qu'écrivain je ne privilégie nullement la forme dite "poétique". Il m'est même arrivé, durant longtemps, de la haïr. De même qu'il advient qu'un enfant tourmenté n'aime pas l'état d'enfance qui est pourtant le sien, j'ai toujours ressenti de la honte devant ma situation de poète. Mais là encore, qu'entend-on par "poésie"? Des aveux, des confidences, de suaves regrets? Non, merci. Les vociférations, les anathèmes d'un mage ou d'un démiurge? Non, encore. Un jeu effréné sur la forme? Non, bien sûr. Ce qui me paraît plus important que la forme poétique c'est l'esprit qui sert de soubassement au texte », dans *L'Homme en guerre*, *op. cit.*, p. 76.

série de dispositions prises pour contrer l'« antique idée selon laquelle la poésie serait un joyau⁴⁵ » : « Née d'une forme, l'écriture obéit aux lois formelles voire formalistes (changement de rythme, radicalité dans l'attaque du poème, concision, refus de tout lyrisme gratuit)⁴⁶. » Sur base des différents éléments énumérés dans cette parenthèse, nous pourrions dresser une liste des différents outils que se donne Venaille pour empêcher que son écriture ne verse dans la « poésie-poésie ». Elle pourrait être ainsi complétée :

- éviter les images,
- favoriser l'absence de repères grammaticaux habituels et ceux de la ponctuation,
- mettre en place une « dynamique de la cadence⁴⁷ »,
- accélérer le rythme, le phrasé, couper pour éviter la « belle poésie fière de sa chute⁴⁸ »,
- supprimer le dernier mot d'un poème, afin qu'il soit « oblitéré de sa fin logique⁴⁹ ».

Au vu de ces nombreux procédés, précisons d'emblée que si Venaille a pu composer certains poèmes en suivant une logique de la contrainte⁵⁰, celle-ci n'a cependant rien à voir avec l'écriture à contrainte oulipienne, ou avec d'autres pratiques qui en dérivent. Ils participent davantage à la construction de ce qu'Yves di Manno a récemment désigné sous le nom de *lyrisme formel* (à propos de l'œuvre de Dominique Fourcade⁵¹). Contre les facilités d'un lyrisme qui livrerait une expression brute du Moi en favorisant l'épanchement, émerge donc une autre possibilité. Elle tend tout d'abord à s'émanciper des marqueurs génériques du lyrisme entendu traditionnellement. On retrouve à ce propos dans *Hourra les morts!* un humour grinçant qui tourne en dérision une vision éculée de ce qu'on nomme « poésie » :

Nous n'en voulons plus des oripeaux du chic poétique.

45. Franck VENAILLE, *C'est nous les Modernes*, op. cit., p. 37.

46. Franck VENAILLE, *Construction d'une image*, op.cit., p. 71.

47. Cette dynamique est décelée dans la poésie de Jude Stéfan : « Le poème est bref, part dans une direction, s'arrête brusquement et redémarre — encore plus rapide », *Ibid.*, p. 107.

48. Franck VENAILLE, *C'est nous les Modernes*, op. cit., p. 107.

49. Franck VENAILLE, *Construction d'une image*, Paris, Seghers, 1977, p. 133.

50. « J'écris donc des séries. Je m'impose de travailler sur des textes comportant impérativement tel type de mot et basés sur un lignage impair. Mais que serait tout cela sans contenu? Un pur exercice formaliste! Ce n'est évidemment pas ainsi que je l'envisage et toutes ces formes contraignantes sont au service d'une autre contrainte provenant, elle, de l'esprit! », *L'Homme en guerre*, op. cit., p. 59.

51. Yves DI MANNO, « Un lyrisme formel », URL : <https://revuecatastrophes.wordpress.com/2020/11/17/choses-qui-gagnent-a-etre-lues-2/>, page consultée le 10 décembre 2022.

Nous voulons la panoplie le costume les vêtements de l'épouvantail du langage

1+1 font 3, désormais j'en suis sûr⁵²

L'atmosphère des quartiers populaires du XI^e arrondissement sert de fait dans ce recueil de contre-modèle à une Poésie hautaine, parée d'un prestige censé forger le respect. Elle convoque ce « langage du dessous », assimilé à un « rôle des souterrains⁵³ ». La dimension faubourienne qui incarne la modernité de la capitale y motive l'éloge d'une forme de laideur urbaine, censée « protéger la poésie des tentations de la maladie phare : l'esthétisme⁵⁴ ». On comprend alors pourquoi le champ lexical de la violence ressurgit à propos des procédés formels censés pouvoir contrer la « belle » poésie⁵⁵. Cette volonté de brusquer le poème se traduit d'un point de vue formel, mais ce sans pour autant verser dans une négativité qui s'avérerait inane. De fait, l'existence d'un Je poétique subsiste bel et bien, d'autant plus que le livre en question intègre une dimension narrative importante qui mobilise certaines données autobiographiques; néanmoins si lyrisme il y a, ce dernier est toujours médié⁵⁶ par l'inventivité formelle.

Au sein de l'économie des livres publiés, on constate qu'une majorité des procédés intervient dans le cadre d'un travail typographique, car l'écriture s'apparente pour Venaille à un lieu de visualisation⁵⁷. *Caballero Hôtel* témoigne de façon paradigmatique de l'utilisation profuse des ressources qu'offrent ponctuation et typographie⁵⁸. Ce livre, qui selon le vœu de Venaille n'appartient à aucun genre, est marquant compte tenu de son aspect discontinu, ménagé par des effets de montage. D'un point de vue syntaxique, les phrases sont souvent incomplètes.

52. Franck VENAILLE, *Hourra les morts!*, *op. cit.*, p. 13.

53. *Ibid.*, p. 17.

54. On lit encore ailleurs : « Le Faubourg, avec la poésie chienne, qui soudain, sur le lyrisme, lève la patte », p. 20.

55. Franck VENAILLE, *C'est nous les Modernes*, *op. cit.*, « J'ai écrit sur des pratiques brutales », p. 115. Venaille identifie sa fréquentation des grandes villes comme étant à la source de la singularité de son travail poétique : « La culture née de la ville est basée sur la violence verbale et physique et peut-être qu'à ma manière, j'ai participé à cela, dans labrusquerie, la tension, la rapidité, la coupure, l'entaille, la découpe du texte et de la phrase. »

56. Franck VENAILLE, *L'Enfant rouge*, Paris, Mercure de France, 2019, p. 81 : « Je revendique la narration lyrique », nous dit le narrateur. Ou encore dans *Hourra les morts!*, il est question du « regard d'un objectivisme zestement lyrique », *op. cit.*, p. 20.

57. « L'écriture encore comme lieu de rencontre, de lutte, de visualisation. Ma haine pour la "belle prose", la "poésie-poésie". Mon respect pour tout travail créateur sur le texte. Et, en même temps, l'équivoque bonheur de ne pas être lié aux laboratoires divers. Ce dont je suis certain : du 'ton' Venaille », dans *Construction d'une image*, *op. cit.*, p. 99.

58. Voir Stéphane CUNESCU, « Figurer le mouvement des images dans la forme d'un texte. La matière des arts visuels dans l'œuvre de Franck Venaille », dans *Hapticité. Quand l'image touche la littérature*, C. Lahouste et M. Scibiorka (dirs), revue *Textimage*, n° 16, printemps 2023, URL : https://www.revue-textimage.com/22_hapticite/cunescu1.html

Les fragments de prose sont tantôt caractérisés par une absence de ponctuation (marquée par l'usage du blanc), tantôt au contraire truffés de barres obliques, points de suspension et autres tirets longs. On y retrouve également des filets qui encadrent certains « blocs de prose », l'effet recherché étant celui d'une mise en saillance. Dans tous les cas, c'est la scansion du texte qui s'en trouve profondément modifiée. À l'époque où il publie ces textes (1977), Venaille assume cette poétique de déstabilisation, qui trouve sa source au sein de sa propre expérience de vie :

Mais écrire, pour moi, est devenu être moins lisible. Tout travail radical sur le texte, toute profonde recherche stylistique est vécue par beaucoup de lecteurs comme une véritable agression. Alors, être agressé par la vie et agresser le lecteur ! c'est une situation complètement folle⁵⁹.

Malgré cette agressivité palpable, nous pensons pouvoir dire que l'illisibilité — relative — qui caractérise la deuxième période du parcours venailien participe pleinement au devenir de sa voix, avec son timbre, sa tessiture, et sa science du rythme⁶⁰. C'est assurément dans *Jack-to-Jack* que cette tendance atteint son paroxysme. Le lyrisme y est certes bien présent, mais il est comme neutralisé par le recours aux expérimentations formelles et typographiques. Cette « mise en sourdine » opère non pas à travers la musicalité, mais singulièrement d'une façon visuelle. Venaille fait notamment usage du chiffre qui, « dans sa nudité, dans sa sécheresse, devient le signe à l'état pur, la dureté qui vient contrebalancer le lyrisme⁶¹ ». Intégrés à outrance au sein même de la phrase (afin de remplacer l'article indéfini « un », le démonstratif « cette »), ils servent dans d'autres livres à numérotter les textes, ce qui là encore participe à une dé-poétisation, au profit d'une écriture sérielle. Ce baroquisme confinant à l'illisibilité finira par s'estomper pour laisser se déployer une écriture au sein de laquelle les formes poétiques apparaissent désormais libres : « Mêlées, mixées, elles imposent une écriture dont les recherches formelles, au service de l'indispensable lisibilité du livre, se placent résolument du côté de celles et ceux qui croient à la communication par la poésie⁶² », écrira l'auteur en guise de présentation de *Ça*, plus de trente ans plus tard. Le mouvement dialectique s'est ainsi refermé sur lui-même, conférant à l'illisibilité première sa « dignité⁶³ », et ce compte tenu du « travail radical » engagé en amont.

59. Franck VENAILLE, *Construction d'une image*, op. cit., p. 71.

60. En attestent les nombreuses émissions des *Nuits magnétiques*, animées sur France Culture par Venaille. À ce propos, consulter les travaux de Céline PARDO, notamment : « Écrire pour la radio, passer par la voix. Franck Venaille ou l'art de la métamorphose radiophonique », dans *Reconnaitances littéraires*, XXI/XX, Paris, Classiques Garnier, 2021.

61. Franck VENAILLE, *Construction d'une image*, op. cit., p. 133.

62. URL : <https://www.mercuredefrance.fr/ca/9782715228818>, page consultée le 20 février 2022.

63. Pierre VINCLAIR, *Prise de Vers. À quoi sert la poésie?*, La Rumeur libre, coll. « Raisons poétiques », 2019.

Toutefois les expérimentations ne faibliront pas, la dernière période de l'œuvre (1995-2018) présente un travail sur le blanc, tendant parfois à l'abstraction. Le format de la collection proposé par les éditions de l'Obsidiane (*La Descente de l'Escaut, Tragique et Hourra les morts!*) permet à Venaille d'exploiter singulièrement l'espace de la page : des « poèmes de prose » ne laissant presque plus de marges — aux « blocs de prose » de dimensions très variable avec alternance d'interlignes, en passant par des longs poèmes narratifs qui réactualisent le verset, notre auteur manifeste une hantise du ressassement. D'un point de vue générique, la tentation du récit qui se manifeste parallèlement (avec *L'Enfant rouge* ou encore *Le Tribunal des chevaux*) donne lieu à des « récitatifs » ou bien à de courtes narrations dont l'écriture est contaminée par sa pratique poétique. La circulation entre vers et prose, narration et poésie indique bien à quel point Venaille souhaite se débarrasser des présupposés relatifs à la *poésie*, qui selon le dictionnaire est un « mot souvent accompagné d'une épithète qui sert à déterminer » :

1° le genre auquel appartient une œuvre poétique

2° la nature du sujet

3° le style que l'auteur a employé

4° les qualités de la versification proprement dite⁶⁴.

Contre les déterminations qui imposent de classer et de catégoriser, Venaille s'en prend à l'unité, à la prétendue harmonie et à l'aura du traditionnel recueil-de-poèmes : il en arrache les pages pour élaborer des objets bâtards, où n'apparaît désormais plus contradictoire la cohabitation de formes variées, et où la « logique des genres » — pour reprendre le titre de Kate Hamburger — anciennement dictée par les pères est tournée en dérision. Suivant le cours sinueux de cette rivière — la Haine —, nous avons pu saisir quel était son sens; motrice, elle est apparue également libératrice. Loin d'occasionner un éloignement, ces phénomènes de ruptures ont provoqué une conception nouvelle de l'écriture⁶⁵. Les expériences douloureuses qu'elle charrie, marquées par une succession de haines (de la religion, de la guerre puis de la poésie) ont pu en définitive continuer à s'énoncer grâce au recours à un appareil formel, qui neutralise tout à la fois les complaisances lyriques et permet de déployer la gamme de cet « expressionniste du vécu⁶⁶ ».

64. « Comme arrachées d'un livre », *op. cit.*, p. 138.

65. Voir les réflexions stimulantes de Pierre ALFERI, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, 1991. Cette proposition, par exemple, résonne avec la violence que l'on retrouve chez Venaille : « La littérature commence quand l'adhérence à la langue maternelle, son immanence, est conjurée », p. 17.

66. Stéphane BAQUEY, Préface à la réédition d'*Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, 2020, coll. « Poésie/Flammarion », p. xx.

La théâtralisation du poème : Orange Export Ltd. et la démarche hocquardienne

Lénaïg CARIOU

Université Paris 8
Université Paris Cité

Un théâtre de mots puisque la langue est à la fois
le matériau et l'outil quotidiens du poète.

Emmanuel Hocquard, « La Bibliothèque de
Trieste », *ma haie*, Paris, P.O.L, 2001

« ET LA POÉSIE ? »

Dans *Le Cours de Pise*, dernier livre publié de son vivant, le poète Emmanuel Hocquard réinterroge le terme de *poésie*. Il répond à la question sous la forme d'un texte bref, dans lequel il avance que *poésie* fait partie de ces termes dont Wittgenstein dirait qu'« il faut parfois [les] retirer de la langue et [les] donner à nettoyer — pour pouvoir ensuite [les] remettre en circulation ». Il conclut : « Alors tenons le mot *poésie* à l'écart. » Il précise : « Nous ne pouvons plus faire grand-chose de la notion de poésie héritée de nos prédécesseurs, si prestigieux soient-ils. Trop de connotations contradictoires, trop d'équivoques et de malentendus y sont rattachés¹. »

De fait, la lecture de l'ensemble de l'œuvre d'Emmanuel Hocquard permet de montrer que le poète, tel Janus — figure qui lui est chère —, développe en réalité un double discours sur cette question : alternent ainsi les passages où il emploie sans l'interroger le terme *poésie* pour désigner sa pratique, et d'autres où il en critique l'usage galvaudé. Force est de constater, toutefois, que le poète semble lui préférer d'autres termes : « textes » est celui qu'il utilise pour désigner les ouvrages publiés par la maison d'édition Orange Export Ltd., qu'il a créé en 1969 avec la peintre Raquel — ou encore : « livre », « écriture ».

La diversité formelle qui caractérise son œuvre semble se situer dans cet « entre-deux » entre vers et prose, ou plutôt ce « ni l'un ni l'autre », cet « ailleurs » ou cet « autre chose », dont il parle à propos des écrits de Faulkner, Mallarmé et

1. Emmanuel HOCQUARD, « Et la poésie ? », dans *Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L, 2018, p. 408-410.

Roger Giroux². En 1984, il sous-titre *Aerea dans les forêts de Manhattan* « roman », qui pourtant semble à plusieurs égards plus proche de la poésie narrative; à l'inverse, il sous-titre ostensiblement « poème » *Le Commanditaire*, ouvrage hybride entre rapport d'enquête et roman-photo, paru en 1993³. Emmanuel Hocquard se joue de l'étiquette générique de *poésie*, en use comme bon lui plaît⁴. Pour paraphraser Mallarmé, si les poètes vers-libristes *avaient touché au vers*, Hocquard *a touché à la poésie*.

Ce qui m'intéressera néanmoins ici est la manière dont Hocquard et plusieurs auteurs et autrices de la modernité négative évacuent la question de la poésie en introduisant une référence récurrente au théâtre. Je m'interrogerai donc sur la signification, les manifestations et les fondements théoriques d'une telle *théâtralisation du poème*, principalement dans l'œuvre d'Hocquard et chez quelques poètes d'Orange Export Ltd.

Pour ce faire, je montrerai comment le lexique du théâtre est sans cesse réquisitionné par certain-es poètes d'Orange Export, à la fois dans leurs textes poétiques et dans leurs écrits théoriques; j'analyserai ensuite ce qu'Hocquard a nommé lui-même la « scénographie du poème », c'est-à-dire la manière dont ces poètes travaillent la *mise en page* comme une *mise en scène*; je dresserai enfin, un parallèle, entre la *littéralité* hocquardienne et le concept brechtien de *distan- ciation* théâtrale.

LA HAI(N)E DE LA POÉSIE

À la suggestion de ses amis Mathieu Bénézet et Philippe Lacoue-Labarthe en 1979 d'écrire sur l'expression de Georges Bataille « la haine de la poésie », Hocquard répond par le poème : il propose, dans l'ouvrage collectif publié chez Christian Bourgois, une série de huit textes brefs et titrés, qui s'apparentent à des poèmes narratifs en prose. L'ensemble, intitulé avec humour « À côté du sujet », semble *a priori*, comme il le dit lui-même, « sans rapport apparent avec le titre général de l'ouvrage⁵ ». Comme à son habitude, en bon cancre⁶, le poète semble se situer volontairement *à côté, à l'écart, en marge* de ce qu'on attend de lui : si on

-
2. Emmanuel HOCQUARD, « Et la poésie? », dans *Le Cours de Pise*, *op. cit.*, p. 408-410.
 3. Voir à ce sujet l'article de Jean-Marie GLEIZE, dans Nathalie KOBLE, Abigail LANG, Michel MURAT, Jean-François PUFF, *Emmanuel Hocquard. La poésie mode d'emploi*, Presses du Réel, 2021.
 4. Cet éthos ne se limite pas, d'ailleurs, à la poésie : il use de la même ambivalence vis-à-vis de la grammaire. Cf. mon article : « Une lecture politique de la grammaire hocquardienne. Injustices de la grammaire, justesse de la poésie », dans Corinne BAYLE & Éric DAYRE (dir.), *Le Poème, le juste*, Éd. Kimé, janvier 2022.
 5. Emmanuel HOCQUARD, « À côté du sujet », dans Mathieu BÉNÉZET et Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « *Haine de la poésie* », Chistitan Bourgois Éditeur, coll. « Première Livraison », 1979, p. 65.
 6. Image qui lui est chère...

attend de lui d'écrire de la poésie, il écrit de la prose, si on attend de lui d'écrire *contre* la poésie, il écrit des poèmes. C'est cette posture de cancre qui l'amène à investir les *marges*, les *bordures*, les *à côté*, les *haies*. C'est ainsi, on le sait, qu'il intitule un de ses textes les plus importants, publié en 2001 chez P.O.L : *ma haie* — ouvrage lui-même hybride et composite, qui alterne entre vers et prose, écrits théoriques et poétiques, élégies, préfaces, post-scriptum, entretiens, lettres.

Elisa Bricco a montré la dimension manifestaire de *ma haie*⁷. La métaphore végétale du titre renvoie au caractère foisonnant et rhizomatique de l'ouvrage; mais l'interprétation symbolique de la haie comme ce qui sépare désormais le poète de la *poésie* au sens classique, n'est pas à invalider. Il est frappant à cet égard de relever le lapsus volontaire d'Hocquard dans ses cours aux Beaux-Arts de Bordeaux, qui, pour désigner ce livre, fait référence à « *ma hai(n)e*⁸ » — *ma haie*, donc, mais avec la lettre *n* ajoutée entre parenthèse, de telle sorte à former le mot *haine*, à l'intérieur du mot *haie*. C'est la seule occurrence, il me semble, où le poète se livre à un tel lapsus volontaire à propos de cet ouvrage majeur de son parcours poétique, mais elle demeure très signifiante — et l'écho à la formule de Bataille, qui sert de titre au recueil collectif de 1979, est frappant.

Hocquard fait ce lapsus alors qu'il évoque plusieurs textes antérieurs : *Le Portefeuil*, publié aux éditions Orange Export Ltd. en 1973, et *Les Dernières Nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17...*, un de ses premiers textes. Dans les deux cas, il s'agit de livres où le *cut-up* et le montage ont été au cœur du processus de création, en grande partie constitués de la parole des autres, répétée et réagencée. Deux textes, donc, qui réinterrogent ce qu'on nomme alors *poésie* en France, bien que ce type de procédés aient déjà été employés, notamment par les poètes objectivistes états-uniens — parmi lesquels Reznikoff, dans *Testimony*.

C'est sur ce type d'écriture poétique qu'Hocquard revient justement dans « La Bibliothèque de Trieste », un des textes principaux de *ma hai(n)e* :

Charles Reznikoff demande au poète de se contenter de *donner à voir*, à la manière d'un témoin devant un tribunal, sans chercher à influencer le jugement ou l'émotion du lecteur. Pour cela, il met en place *un espace neutre*, il ménage une distance sans laquelle aucune tentative d'élucidation ne saurait être possible. *Cette distance, cet écart, est le (théâtre du) travail poétique, un théâtre de mots* puisque la langue est à la fois le matériau et l'outil quotidiens du poète⁹.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, le lexique utilisé ici pour analyser le texte de Reznikoff n'est pas celui de la poésie, mais celui du théâtre :

-
7. Elisa BRICCO, « La posture manifestaire dans "Ma Haie" d'Emmanuel Hocquard », dans *Francofonia, Les manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle*, n° 59, (Autunno 2010), p. 45-58.
 8. Emmanuel HOCQUARD, « Dix leçons de grammaire », dans *Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L, 2018, p. 415.
 9. Emmanuel HOCQUARD, « La Bibliothèque de Trieste », dans *Le Cours de Pise, op. cit.*, p. 28, je souligne.

« donner à voir », « un espace neutre », « le théâtre du travail poétique », « un théâtre de mots ». La *hai(n)e* de la poésie se dit ici en creux, dans le détour par le lexique théâtral.

Or, le passage générique du poétique au théâtral n'est pas un hapax sous la plume d'Hocquard, bien au contraire. Ce glissement intervient à de nombreuses reprises dans ses textes poétiques comme dans ses écrits théoriques, notamment lorsque le poète évoque la question de la répétition des énoncés, telle qu'elle est à l'œuvre chez les poètes objectivistes américain·es, ou dans ses propres poèmes *cut-up* ou *ready-made*¹⁰. C'est le cas par exemple du poème graphique qui sert de coda à son livre *Conditions de lumière*, significativement intitulé « Dans une coupe en verre » :

Il n'existe plus d'énoncé
simple Tout énoncé est légion
Même un mot isolé résonne C'est
le Théâtre du langage *La mise*
scène du croire à Du faire croire
que Rêver ou faire rêver qu'un pre-
mier énoncé est possible [...]

Et quelques lignes plus loin :

L'unique
surprise se trouve dans la répétition
Répétition de la répétition Nous
disions la littéralité La littéralité
est éblouissante¹¹ [...]

Ici encore, alors qu'il entreprend de définir l'élégie inverse, dans son rapport intrinsèque à la répétition et à la littéralité, Hocquard recourt au lexique du théâtre : « le *théâtre* du langage », « la *mise en scène* du croire », et quelques lignes plus haut : « Les mots sont les *personnages* de la fable grammaticale¹². » C'est d'ailleurs l'expression « poète tragique », utilisée pour désigner les auteurs de tragédies antiques — ce qui nous ramène également au théâtre — qu'il utilise pour désigner « le poète élégiaque inverse ».

10. Cf. Gaëlle THÉVAL, *Poésies Ready-made XX^e-XXI^e siècle*, L'Harmattan, coll. Arts et Médias, 2015.

11. Emmanuel HOCQUARD, « Dans une coupe en verre », dans *Conditions de la lumière*, Paris, P.O.L, 2007, p. 182-183. Je souligne.

12. *Ibid.*, p. 181.

Dès lors, on peut s'interroger : la théâtralisation à l'œuvre dans le discours d'Emmanuel Hocquard est-elle uniquement un tour rhétorique pour se débarrasser du terme *poésie*, ou a-t-elle des racines plus profondes dans la poétique hocquardienne ?

« SCÉNOGRAPHIE DU POÈME¹³ »

Dans son ouvrage *Le Cours de Pise*, Emmanuel Hocquard cite son ami Claude Royet-Journoud qui détaille dans un article sa méthode d'écriture :

C'est aussi un travail de suppression. Ce qui ne veut pas dire qu'il y aurait sous le texte un autre texte qui viendrait à manquer. La suppression permet seulement la *théâtralisation de certains mots*, de certains projets qui se concrétisent mieux ainsi¹⁴.

Et Claude Royet-Journoud ajoute :

Je donne à lire quelque chose qui est à peine visible : c'est là que s'exerce la menace, que quelque chose de violent peut naître. Bataille dit que le philosophe est quelqu'un qui a peur. [...] Écrire, c'est être capable de montrer l'anatomie. Il faut aller jusqu'au bout du littéral.

Je noterai d'abord la triple présence de 1) l'allusion à Bataille, associée à l'idée de « violence », 2) celle du lexique théâtral et 3) la mention de la littéralité, qui vont dans le sens de la « *hai(n)e* » de la poésie et de sa substitution par le théâtre chez certains auteurs de la modernité négative, dont je parlais plus tôt.

Ceci étant dit, il n'est pas étonnant que Claude-Royet Journoud parle de « théâtralisation de certains mots » pour désigner sa pratique poétique, qui consiste à procéder par évidement du texte à partir de ses carnets de notes. En effet, pour reprendre les mots de Jean-Marie Gleize, son œuvre, et *a fortiori* celle d'Anne-Marie Albiach, est « hantée par le théâtre, la théâtralité¹⁵ ». La référence au théâtre est motivée ici par ce que Claude Royet-Journoud nomme la « suppression », c'est-à-dire l'acte de créer du vide, matérialisé sur la page par des blancs typographiques, autour du texte. Tout donne à penser que c'est à partir de ce travail de l'espace du livre que se rencontrent deux imaginaires : celui de la *mise en page* et de la *mise en scène*, là encore que le poème peut se faire « théâtre du langage ».

Emmanuel Hocquard revient sur l'importance accordée à la matérialité du texte et sa « scénographie » dans un texte intitulé « Il rien », en 1987¹⁶. Avant de le décrire, il est frappant de remarquer que ce texte adopte ostensiblement certains

13. Emmanuel HOCQUARD, « Mots d'angle », dans *Je te continue ma lecture*, Paris, P.O.L, 1999, p. 12.

14. Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, op. cit., p. 473. Je souligne.

15. Jean-Marie GLEIZE, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Éditions Horlieu, 2015, p. 29.

16. Emmanuel HOCQUARD, « Il rien », dans *Un privé à Tanger I*, coll. Points, 2014, p. 47-53.

codes de l'écriture théâtrale dans sa présentation : une liste de noms succède au titre, à la manière d'une liste de personnages. La chose est d'autant plus plaisante que les noms en question sont ceux du « noyau dur » d'Orange Export Ltd., à savoir : Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein « & Cie ». S'ensuit une didascalie qui adopte de manière paradigmatique les codes du genre théâtral, à la fois dans le fond et la forme : « *Entrent les personnages* » (aligné à droite, en italique). S'ouvre ensuite un texte mi-narratif mi-théorique qui n'a, quant à lui, rien à voir avec le théâtre, et où aucun des personnages cités n'intervient (du moins explicitement).

Ce texte se présente *a priori* comme une réflexion théorique sur ce que le poète nomme « la pensée cartographique », pour laquelle il s'appuie sur l'exemple de la carte de *L'Île au Trésor* de Stevenson. Comme souvent chez Hocquard, toutefois, la réflexion dérive rapidement vers ce qui l'intéresse : partant de la carte mensongère du personnage de Flint dans le roman de Stevenson, il dresse un parallèle entre l'espace cartographique et l'espace littéraire, et plus précisément poétique. Comparant l'espace livresque au carré de ciel tracé par l'augure antique (auquel il se réfère comme à une « théâtralité de l'air »), il précise :

Cet autre espace du récit qui serait non pas un espace de représentation (à moins de prendre le mot dans son sens théâtral) mais de présentation, non pas l'espace d'une démonstration mais celui d'une monstration, je l'appellerai *l'espace inaugural*. C'est la première figure du temple¹⁷.

La matérialité du livre, qualifiée de « carré de sens¹⁸ », est ici non seulement théâtralisée, mais également dramatisée, voire sacralisée. Or, la mention des auteurs et autrices dans la liste des personnages initiale, qui toutes et tous ont participé à l'aventure Orange Export Ltd., encourage à lire les livres de la maison d'édition au regard d'une telle théâtralisation du texte poétique.

La plupart des livres publiés par la maison d'édition Orange Export Ltd., entre 1969 et 1986, sont le lieu d'une réflexion, théorique et pratique, sur l'espace du livre : soit parce qu'ils incluent une « figuralité¹⁹ » (intervention picturale ou photographique), soit parce qu'ils accordent une place importante aux blancs typographiques, et à la disposition du texte. La même année, en 1976, une des années les plus productives de la maison d'édition, paraissent trois livres, de trois des « personnages » évoqués dans « Il rien » : Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach et Roger Giroux ; tous participent, à leur manière, à cette théâtralisation du texte poétique.

17. *Ibid.*, p. 50. C'est l'auteur qui souligne.

18. C'est l'expression de Claude Royet-Journoud que Hocquard reprend ici.

19. Stéphane BAQUEY, préface à l'anthologie d'Orange Export : Emmanuel HOCQUARD et RAQUEL, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, 2020, p. v.

Dans « *ILS MONTRENT* », de Claude Royet-Journoud, on retrouve le lexique de la *monstration*, convoqué par Hocquard, exhibé par l'italique du verbe *montrer*, à valeur quasi-performative. Comme souvent chez Claude Royet-Journoud, le texte est composé de quelques mots sans ponctuation, dispersés sur la page et séparés par des blancs typographiques inter et intra-linéaires, qui participent de la théâtralisation du « territoire blanc²⁰ » de la page.

En 1976 paraît également *CÉSURE* : le corps d'Anne-Marie Albiach qui exhibe, lui aussi, la matérialité du texte poétique²¹. Si le champ lexico-sémantique du théâtre, souvent présent dans la poésie albiacienne, n'est pas présent ici, la construction du livre est quant à elle pensée comme une scénographie. Les différents types de voix s'y croisent sur le blanc de la page/scène, certaines transcrites en caractère romain, d'autres en italiques, d'autres enfin entre guillemets²². Le livre met en scène une « disparition », évoquée à deux reprises dans le texte, et qui se matérialise par la page blanche finale : disparition à la fois de la voix poétique et des mots sur la page, mise en évidence par l'aposiopèse « et devient cet excès : », dont les deux points ouvrent sur le vide²³.

Le dernier texte paru en 1976 que j'évoquerai ici est le plus emblématique de la théâtralisation de l'espace à l'œuvre dans les livres d'Orange Export : il s'agit de *Théâtre* de Roger Giroux, très souvent commenté — voire pastiché²⁴ — par Hocquard dans ses textes ultérieurs²⁵. Le livre est composé de huit pages blanches, qui toutes comportent dans leur partie supérieure un rectangle blanc, séparé du reste de la page par une fine bordure noire. Hocquard s'y réfère comme à « la scène. Ou la table ». Il ajoute : Roger Giroux « fait jouer, ou danser, des bribes de langage autour, dans, près de, loin de, à l'intérieur du rectangle²⁶ ». Le titre du livre, *Théâtre*, invite en effet à lire l'espace délimité par le rectangle — « espace / ou bien l'espace » (p. 72) — comme un espace scénique. Les mentions de l'« œil » et de l'« oreille » (p. 70-71) invite, quant à elles, le-a lecteur-ricerice — auditeur-ricerice? — à prendre en compte la matérialité du texte : sa composition visuelle, mais aussi son

20. Claude ROYET-JOURNOUD, « *ILS MONTRENT* », dans Emmanuel HOCQUARD et RAQUEL, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, op. cit., p. 66.

21. Deux photographies du livre figurent en annexe, à la fin de l'article.

22. Jean-Marie Gleize, dans *Le Théâtre du poème*, rapproche aussi « la disposition typographique » d'une « “mise en scène” du concert des voix ». Cf. Jean-Marie GLEIZE, *Le Théâtre du poème*, op. cit., p. 29.

23. On peut d'ailleurs faire de ce blanc final une lecture proprement théâtrale : le retour au silence après la représentation (d'un point de vue sonore) ou la tombée du rideau qui fait disparaître les personnages (sur le plan visuel).

24. Je pense ici au texte intitulé « Mots d'angles », qu'Emmanuel Hocquard dédie à Claude Royet-Journoud, et qui reconstitue lui-aussi un rectangle sur l'espace de la page, tout en recourant de manière explicite au vocabulaire du théâtre. Cf. Emmanuel HOCQUARD, « Mots d'angle », dans *Je te continue ma lecture*, op. cit.

25. Cf. Emmanuel HOCQUARD et RAQUEL, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, op. cit., p. 67-72.

26. Emmanuel HOCQUARD, *Le Cours de Pise*, op. cit., p. 463. C'est l'auteur qui souligne.

oralisation²⁷. Les mots ou syntagmes sont dispersés sur la page, à l’horizontale ou à la verticale, à l’intérieur ou l’extérieur du rectangle. Il est intéressant de noter, à cet égard, que si le rectangle représente la scène, chaque page du livre donne alors à voir à la fois la scène, mais aussi le hors-scène — la représentation, et ses coulisses. Ce procédé de dédoublement, qui propose une scène miniature au sein de l’espace scénique de la page, exhibe, par un procédé de mise en abîme, la recherche d’une théâtralité du texte poétique propre à Roger Giroux, mais alors partagé par un certain nombre de poètes de la modernité négative.

Le théâtre, sous la plume d’Hocquard, n’est donc ni un simple substitut au terme *poésie*, ni une simple métaphore. C’est un prisme générique, qui lui permet, ainsi qu’à ses ami-es d’Orange Export, d’interroger et de réinventer l’espace matériel du livre et de la page — et de repenser l’*incarnation* du texte poétique.

EFFETS DE DISTANCIATION

Mais tentons d’aller plus loin, et de comprendre le sens particulier que ces poètes d’Orange Export donnent à la *mise en scène* du texte sur l’espace de la page ou du livre. Je reprends ici ma lecture d’Hocquard lisant Reznikoff, dans *ma hai(n)e* :

Ce qui rend le livre [*Testimony* de Reznikoff] bouleversant, c’est justement sa littéralité qui est le contraire de la littérature. La duplication fait apparaître, *logiquement*, le modèle sous un jour nouveau, implacable, accablant. Au travers de la répétition, dans cet écart, cette distance qui est le théâtre même de la mimesis, *on voit soudain autre chose* dans le modèle qui perd dès lors toute valeur d’original, d’origine²⁸.

Hocquard associe explicitement ici la *théâtralité* à la *littéralité*, qui elle-même s’oppose à la littérature. On pourrait résumer cette opposition sous forme d’un tableau à double entrée :

POÉSIE (au sens « classique », c’est-à-dire chez Hocquard principalement poésie lyrique)	THÉÂTRE DU POÈME (poètes objectivistes, modernité négative)
Littérature (telle qu’Hocquard la critique)	Langage courant
Élégie (au sens « classique », celle que critique Hocquard)	Élégie « inverse »
Métaphore	Littéralité
Pathos, identification	Distance, écart

27. Ce deuxième aspect de prise en compte de la matérialité du texte occupera également Hocquard : après les explorations spatiales d’Orange Export, il se lancera dans l’exploration de la mise en voix, en organisant les lectures de poésie de l’ARC.

28. Emmanuel HOCQUARD, « La Bibliothèque de Trieste », dans *ma haie*, *op. cit.*, p. 28. C’est l’auteur qui souligne.

Ce que je nommerai donc la lit-*théâtr*-alité, association entre théâtralité et littéralité, chez Hocquard n'est pas simplement haine de la poésie, mais aussi haine de la littérature : les deux critiques se déploient parallèlement. Le poète insiste par ailleurs, sur « la répétition », « la duplication » des énoncés de langage, qui créent un effet d'« écart », de « distance ». Le poète parle certes ici de la distance entre l'énoncé reproduit sur la page et l'énoncé original. Mais cet *effet de distanciation* peut aussi s'interpréter à l'échelle de la lisibilité du texte, et plus largement de la posture de le-a lecteur·rice-spectateur·rice vis-à-vis du texte poético-théâtral qui lui fait face.

Je ferai donc ici l'hypothèse, que l'on peut rapprocher la posture du spectateur face à une pièce de théâtre telle qu'elle est pensée par le metteur en scène Bertolt Brecht, de la posture du lecteur face au texte telle qu'elle est pensée par Hocquard. Et plus largement, je dresserai un parallèle entre ce que Brecht a nommé la *distanciation* au théâtre de ce qu'Hocquard a nommé la *littéralité* en poésie. Soyons claire : je ne dis pas par là qu'Hocquard a nécessairement pensé la *littéralité* (telle qu'il la définit) en référence à Brecht. Je montrerai néanmoins que la seconde permet d'éclairer la première. En effet si, à ma connaissance, Emmanuel Hocquard et les autres auteurs et autrices de la modernité négative ne citent jamais Brecht, de nombreux indices vont dans le sens d'un rapprochement entre les deux. La proximité sémantique, dans un premier temps : Hocquard parle d'*écart*, de *distance*, de *défamiliarisation*, et Brecht de *Verfremdungseffekt*, que l'on traduit généralement par « effet de *distanciation* », mais pourrait également l'être par « effet d'*altération*, d'*aliénation* » — l'idée de rendre *autre*, *étranger* ; c'est, des deux côtés, l'idée d'éloigner pour permettre un regard nouveau sur l'objet.

Autre indice allant dans le sens d'un rapprochement possible : en 1978 paraît le numéro 74 de la revue *Action Poétique*, consacré à Anne-Marie Albiach²⁹ ; le numéro est dédié à Bertolt Brecht. Y figurent, notamment, un texte d'Anne-Marie Albiach intitulé « Théâtre », et un entretien de la poète avec Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg, dans lequel elle parle, à propos de son livre *H II : linéaires*, paru en 1974, à la fois de « mise en théâtre » et de « mise en abyme ». Dernier indice enfin : une allusion à Brecht, dans un bref texte-hommage à Claude Royet-Journoud ; dans « Théâtre d'un non-lieu », Francis Cohen analyse l'œuvre de son ami poète au prisme du théâtre. Il revient sur la théâtralité à l'œuvre dans la tétralogie (*théâtr*-alogie ?) poétique de Royet-Journoud, et cite les propos de plusieurs metteurs en scène, parmi lesquels, Bertolt Brecht : « Et le comédien, écrit Brecht, "*il n'est pas Lear, Harpagon ou Schweyk, il montre ces gens*"³⁰. » Cette phrase, que Francis Cohen met en parallèle

29. *Action poétique*. Avec Anne-Marie Albiach, 2^e trimestre, 1978, n° 74.

30. Francis COHEN, « Théâtre d'un non-lieu », dans *Je te continue ma lecture*, op. cit., p. 216. C'est l'auteur qui souligne.

avec le titre *ILS MONTRENT* du livre de Claude Royet-Journoud publié chez Orange Export, est extrait de *La Nouvelle Technique d'art dramatique* de Brecht³¹. Elle met en évidence un effet d'écart, qui correspond très exactement à la *théorie de la distanciation brechtienne*. L'acteur, ne doit jamais entièrement se métamorphoser en son personnage, c'est-à-dire ne jamais totalement oublier qu'il est acteur; ainsi, l'illusion théâtrale est rompue : le spectateur ne voit pas des *personnages* (auxquels il pourrait s'identifier totalement), mais des *acteurs jouant des personnages* (ce qui rend impossible une absolue identification avec les personnages).

Or, la littéralité telle qu'elle est à l'œuvre chez Hocquard, Royet-Journoud ou Albiach fait en sorte de donner à voir des mots, c'est-à-dire des signifiants, et non pas seulement des signifiés. La littéralité hocquardienne exhibe les signes linguistiques comme signes avant de renvoyer à un quelconque référent. Le·a lecteur·rice est sommé·e de *voir* avant de *lire*. D'où ce parallèle ébauché par Francis Cohen, entre l'acteur brechtien, et les mots de Claude Royet-Journoud : là où chez Brecht le·a spectateur·rice est confronté·e à la double présence sur scène de l'acteur·rice-personnage, le·a lecteur·rice est confrontée chez ces poètes, à la double-présence sur la page du signifié-signifiant. Sur l'espace scénique de la page, ce sont donc les mots qui tiennent lieu d'acteur·rices, comme en témoignent ces propos de Claude Royet-Journoud :

[...] je pense que la définition la plus juste de mes livres serait le mot « théâtre » — si l'on veut bien considérer, entendre, que s'y agitent aussi des *personnages* [...]. Je pourrais ajouter, citant Klossowski : « Ce sont les mots qui prennent une attitude³². »

On pourrait résumer ainsi le parallèle :

DISTANCIATION BRECHTIENNE	LITTÉRALITÉ HOCQUARDIENNE
Acteur·rice	Signifiant
Personnage	Signifié

Ceci étant établi, revenons aux textes publiés par Hocquard, dans l'ouvrage collectif « *Haine de la poésie* » évoqué au début. Comme je le disais, ils sont, à

31. Bertolt BRECHT, *Nouvelle technique d'art dramatique 1935-1941*, dans *Écrits sur le Théâtre* 2, L'Arche, p. 329 sq.

32. Entretien de C. Royet-Journoud avec M. Bénézet, intitulé « Faire un livre », *Digraphe* n° 25, 1981. Je souligne. Notons au passage, que Klossowski, que Claude Royet-Journoud cite ici, fut à la fois ami de Bataille, et traducteur en français de Wittgenstein. Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi des *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1961.

bien des égards, paradoxaux : ils semblent thématiquement « à côté du sujet » et, formellement, répondent par le poème à la question posée de « la haine de la poésie ». Je proposerai de les lire comme autant d'arts poétiques paradoxaux, qui proposent via des anecdotes narratives, une critique de la poésie (d'où le premier titre « Colère »); mais aussi une redéfinition du poétique via le prisme de la littéralité, ou plus précisément de la *litthéâtralité*.

L'ensemble des textes proposés par Hocquard dans l'ouvrage collectif est marqué par la présence, discrète mais constante, du lexique théâtral : « pièce », « décor », « mime », « représentation » ou « accessoires ». Si le 6^e texte est intitulé « Théâtre », ce n'est pourtant pas sur celui-ci que je m'arrêterai, mais sur le 3^e, intitulé « Sur la vitre ». Remarquons d'abord rapidement que ce texte est précédé d'un autre texte intitulé « Sur le titre »³³, qui semble renvoyer au titre de l'ouvrage « *Haine de la poésie* ». « Sur le titre » décrit longuement la découverte d'un énorme cadavre de baleine échoué sur une grève — qui n'est pas sans évoquer, humoristiquement, la mort supposée de la poésie. Mais le texte qui nous intéresse ici a pour centre une tout autre anecdote, citée entre guillemets, soi disant tirée d'une lettre : c'est un souvenir, à la première personne, d'un vertige que le narrateur aurait eu, en contemplant un jardin à travers une fenêtre, dont il se serait rendu compte qu'elle n'avait pas de vitre. S'ensuit l'évocation émue d'un second souvenir : celui de la vision d'une femme aimée perçue à travers une vitre fermée.

En dépit des protestations de l'auteur contre les lectures métaphoriques, je crois qu'il faut lire ici ces deux anecdotes comme les images narratives des deux types de poésie que le poète oppose dans « La Bibliothèque de Trieste ». L'insistance de Hocquard est trop grande pour qu'il en soit autrement. Tous les clichés poétiques qu'il s'applique à dénoncer dans ses textes théoriques sont ici réunis dans la description du jardin du premier souvenir : le coucher du soleil, le bruit de la fontaine, les fleurs. C'est la description exacte du *locus amoenus*, le lieu agréable, tel qu'il est chanté par les poètes depuis l'Antiquité — à laquelle renvoie par ailleurs l'allusion aux « marbres » à la ligne suivante. Le poète note avec humour son « malaise », le « bruit [...] anormalement fort » de l'eau, puis son « vertige ». On reconnaît là sa critique habituelle de la poésie lyrique ou élégiaque classique, déguisée en narration.

Ce qui m'intéresse ici c'est l'événement qui tire le narrateur de son malaise : alors qu'il croit chuter, le narrateur se rattrape au cadre de la fenêtre, et découvre qu'elle n'a pas de vitre. Le cadre de la fenêtre renvoie ici au décor de théâtre, au hors-scène, aux coulisses de l'écriture. Je crois qu'on peut proposer cette lecture métaphorique de l'anecdote : le lecteur qui lit de la poésie classique, qui prétend porter un discours direct sur le monde (sans vitre) prend le risque de sombrer dans le pathos; seule l'exhibition de l'écriture et de ses mécanismes, telle qu'elle

33. Hocquard joue sur la paronomase entre *vitre* et *titre*, rendue évidente par le parallélisme entre les deux titres.

est notamment à l'œuvre dans les textes de la modernité négative, permet d'échapper à cela. D'où la connotation positive associée au second souvenir : la jeune femme aimée perçue derrière une vitre, dont cette fois le narrateur précise qu'elle est fermée. Si l'on pousse jusqu'au bout cette lecture, on peut voir, en cette seconde évocation, une image de la littéralité hocquardienne : une poétique qui cherche à montrer tout à la fois la femme aimée et la vitre qui nous sépare d'elle — le monde, *et* le langage qui le dit.

Cette double anecdote a pour centre la question de la *transparence* du langage sur le monde, matérialisée ici par la vitre, tantôt absente, tantôt présente. Pour Hocquard, la poésie lyrique donne à voir le monde, tandis que la poésie littérale montre le langage qui — dans un second temps seulement — donne à voir le monde. Ce *mode de lecture second* que propose la littéralité hocquardienne, proche de ce que Michèle Cohen-Halimi, nomme chez Claude Royet-Journoud, « la lisibilité seconde³⁴ », n'est pas sans rappeler l'*effet de distanciation* brechtien. Il ne s'agit pas de *représenter*, mais de « mimer la représentation », pour reprendre les mots d'Hocquard, dans le 6^e texte qu'il propose dans *Haine de la poésie*.

La mention du cadre en bois de la fenêtre sans vitre, sur laquelle le narrateur se retient, dans le 3^e texte, rappelle très exactement les procédés déployés par Brecht pour mettre au jour les ressorts de la représentation théâtrale. Un de ces procédés les plus courants consistait à briser ledit « quatrième mur », qui sépare les acteurs de la salle, pour rompre l'illusion théâtrale. Ici encore, on peut aisément tracer un parallèle entre le rôle du métaphorique « quatrième mur » chez Brecht et celui de la toute aussi métaphorique « vitre » chez Hocquard ; parallèle que l'on pourrait schématiser ainsi :

CHEZ BRECHT	CHEZ HOCQUARD
Acteur·rices – personnages	Signifiants – signifiés
« Quatrième mur »	« Vitre »
Spectateur·rices	Lecteur·rices

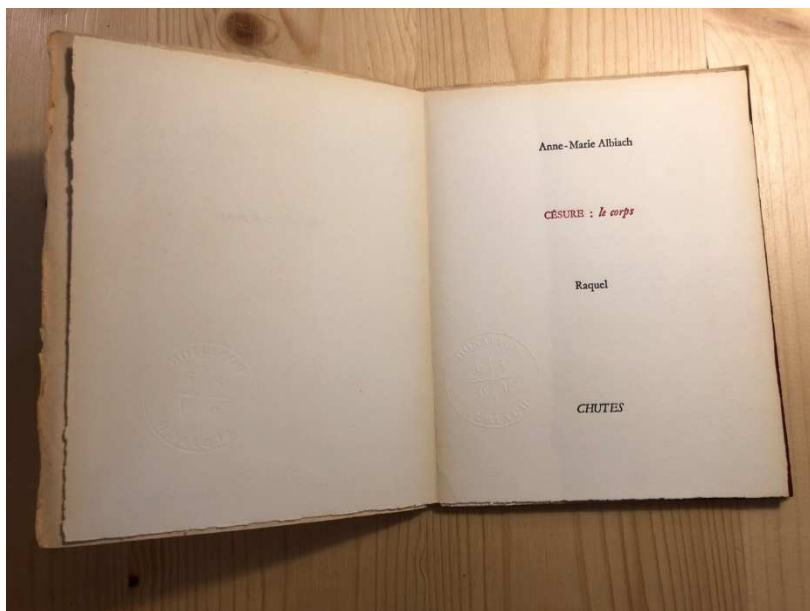
POUR UNE POÉSIE LITTHÉÂTRALE

La « *hai(n)e* de la poésie » chez Hocquard est donc d'abord est avant tout une *haie*, un besoin de délimiter, de se démarquer d'une conception (présentée comme) classique du poème, pour mieux redéfinir le champ poétique. Hocquard se positionne tout à la fois *contre la poésie* (et il faut entendre par là la poésie

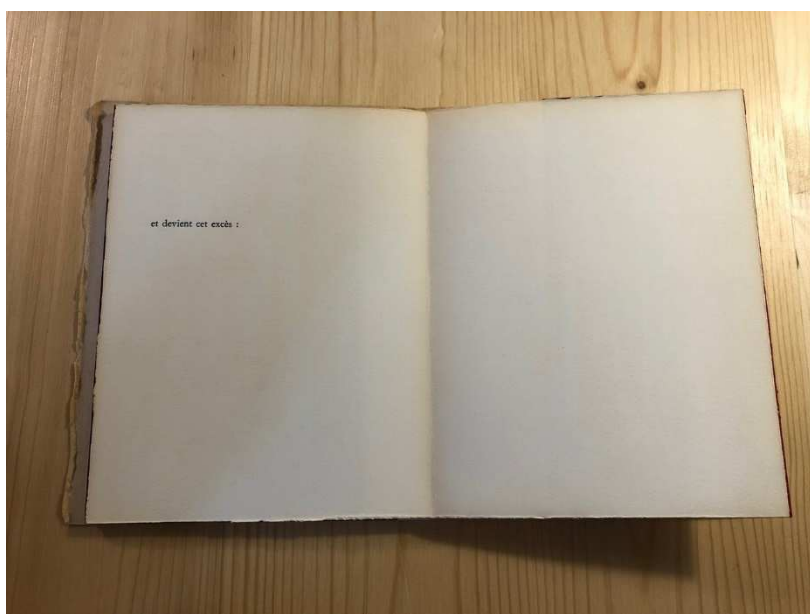
34. Michèle COHEN-HALIMI, « Claude Royet-Journoud et la lisibilité seconde », dans P.U.F. | *Revue de métaphysique et de morale*, 2013/3, n° 79, p. 371-387.

lyrique, la poésie-pathos, la poésie-métaphore) et *pour une poétique nouvelle, qui se dit et se pense par le biais de la métaphore théâtrale*. Cette poétique nouvelle lui permet de définir un nouveau mode de lecture poétique, que je qualifierai de *litthéâtral*, qui emprunte au théâtre, et dont il fournit dans ses textes théoriques, comme on l'a vu, le mode d'emploi. La *littéralité hocquardienne* en poésie, comme l'*effet de distanciation* brechtien au théâtre, qui me sert ici de prisme d'analyse, permet d'opérer une mise à distance du texte qui fonctionne comme une mise en abyme. Le théâtre, sur lequel Hocquard et ses ami-es s'appuient, fournit le cadre de pensée nécessaire à la révolution poétique qu'ils proposent, en réponse à l'impasse lyrique. L'opposition se joue donc à plusieurs niveaux : contre la poésie lyrique, la poésie littérale; que l'on peut reformuler en : contre la poésie, le théâtre — *tout* contre elle. La critique de la poésie chez Hocquard, est donc, comme souvent dans l'histoire de la poésie, un vecteur de redéfinition générique : elle lui permet de d'affirmer sa poétique nouvelle, par nature « négative », *litthéâtrale*.

ANNEXES



*Anne-Marie Albiach, CÉSURE : le corps, Orange Export Ltd., 1976, np.
Exemplaire d'Anne-Marie Albiach, photographie : Lénaïg Cariou*



*Anne-Marie Albiach, CÉSURE : le corps, Orange Export Ltd., 1976, np.
Exemplaire d'Anne-Marie Albiach, photographie : Lénaïg Cariou*

Parabole

Pierre VINCLAIR

Voici les héritiers de ce qu'on appelait jadis *poésie* qui se retrouvent sur une plage. Les uns sont pareils aux parents des bâtisseurs de châteaux de sable : ils s'extasient, mais ne prêtent en réalité qu'un œil distrait à ce qu'ils louent. On ne saurait les en blâmer, ils ne s'intéressent pas vraiment à ces constructions inutiles, fabriquées selon les codes d'une mythologie incertaine*. Leur enthousiasme n'est qu'un encouragement à s'enthousiasmer, au jeu des châteaux et princesses, et finalement, un prétexte à selfie. Les seconds sont plutôt comme des joueurs de beach-volley** : ils se sont en effet activés dans tous les sens et une expérience a eu lieu — leurs cris, leurs rires ne furent pas joués — mais on répugne un peu à leur accorder que le terrain labouré qu'ils ont laissé derrière eux dût se contempler comme une *œuvre*. Comme, au cours de leurs parties, les joueurs de beach-volley ont démolì quelques châteaux de sable, des parents excédés s'échauffent. On traite les jeunes sportifs de marlous. Ceux-ci répliquent que les châteaux de sable sont *inadmissibles* — et pire — qu'*ils n'existent pas*. Des noms d'oiseaux s'échangent. Bientôt, les joueurs oublient leur partie et ne trouvent plus leur plaisir qu'à défoncer les frêles constructions des enfants. Ils crient : Haine de la poésie*** ! Ils devraient avoir honte****.

* Une mythologie de l'expression de beauté, sans doute, entendue selon un canon inconscient dans la synthèse désamorçante du romantique et du classique (harmonie, mais profondeur; sentiments élevés mais violents; âme, feu, couchers de soleils, corps; tempête de fin août au printemps).

** Je ne le dis comme cela que pour me concilier ces modernes : en réalité, ils sont plutôt comme de vieux alchimistes voûtés sur le sable qu'ils essaient en vain de transformer en or. Le résultat est identique : une plage labourée par leur passage et peu photogénique.

*** Il n'y a pas à haïr, mais il faut se méfier des signes extérieurs de la poésie qui, en figeant le poème dans sa propre caricature, l'empêchent d'accomplir son vrai programme. L'objet de la haine de la poésie, en cela, n'est pas la poésie, mais *l'apparence* de poésie; elle exprime donc paradoxalement un amour de la poésie, de la vraie poésie — du travail du poème.

**** Le poème porte en lui l'ambition de ne pas en rester à l'illustration d'une rhétorique, ni à de l'anecdote. Il est une promesse (peut-être un souvenir) de l'absolu : en tant qu'il essaie de

trouver la forme singulière à la révélation de cet important (inouï jusqu'alors) il prétend, d'une manière ou d'une autre, à une forme de nécessité — il va dire enfin ce qui est, et qui ne peut être dit autrement. C'est son rêve alchimique. Il doit donc bien d'un côté balayer les formes attendues de la révélation, impropres à révéler son inédit; et en même temps, au moment qu'il prend son envol comme parole visant à la nécessité, doit rester conscient de sa propre contingence, et même : de son impuissance. À la haine des signes extérieurs de la poésie doit donc s'ajouter la plus grande humilité quant à ses pouvoirs réels — les mots ne sont que des mots, on ne transforme pas du sable en or. S'il est lucide, un poète, en même temps qu'il se donne la plus haute mission, doit savoir que c'est la grandeur de cette mission qui lui donne le droit de mépriser ceux qui en restent à l'imitation de ses signes extérieurs, et que cette mission est condamnée d'avance. Il faut alors retourner contre lui-même sa superbe haine — et ressentir la honte. Or, par un nouveau paradoxe, quelle que soit la manière dont le poème intègre cette honte, l'exercice de cette lucidité compense en partie les faiblesses objectives de sa parole. Alors qu'un poème chantant X, sans intégrer aucune des procédures de la honte de la poésie, se condamne ou bien au délire (parce qu'il prétend dire l'absolu sans voir que celui-ci lui est inaccessible), ou bien à l'anecdote (parce qu'il ne prétend pas dire l'absolu, mais seulement ceci-cela), la parole qui cherche le dit plein, tout en s'avouant contingente dans son dire, quant à elle, s'approche par là même de la nécessité qu'elle sait ne pas pouvoir atteindre. Car la mise au jour de l'échec, de l'insuffisance, de l'écart entre la norme idéale et la réalisation contingente, est une première vérité, qui fait sortir le poème de la pure contingence. Une première pierre, absolue : quelque chose s'y dit de la parole, et même négativement de l'important, dans sa résistance à la parole. Alors, le poème peut ne pas en rester à cette honte; lorsque celle-ci s'intègre aux procédures de révélation de l'important, les dialectise et les augmente de sa lumière réflexive, lorsque la honte de la poésie n'est pas l'opération unique du poème mais une complication des opérations qu'il entend mener par ailleurs, alors le gain de ce premier absolu peut être réinvesti par une autre énergie, plus puissante, — celle de la vie du poème dans son effort pour éclairer ce qui compte. En acculant le poème à la lucidité, la honte de la poésie commence d'arracher la voix qui dit à la contingence de son dire, et jette une première lumière absolue, ses premiers feux sur l'être. Le poète, fier de sa honte retournée, peut alors tenter un selfie.

Deuxième section

Dépoétiser/Repoétiser :
d'une poésie, l'autre

La parole poétique de Mohammed Khaïr-Eddine, « un acte qui n'a ni nom ni qualificatif »

Adel HABBASSI

Université de Tunis El Manar

Mohammed Khaïr-Eddine (1941-1995) appartient à une génération de jeunes artistes marocains qui, au milieu des années 1960, ont réussi à allier deux formes de militantisme, politique et littéraire. Avec ses compagnons de route¹, il s'est confronté à l'autoritarisme de gouvernants incapables de choisir entre tradition et modernité, ainsi qu'à un paysage littéraire caduc. C'est autour de la revue *Souffles*² que ce combat littéraire prit forme. Pour Khaïr-Eddine et les militants de cette revue, la poésie se devait de répondre à une urgence : « L'acte d'écrire ne peut être tributaire d'aucun fichier de recettes [...]. La poésie est tout ce qui reste à l'homme pour proclamer sa dignité³ », y affirment-ils.

Quelques années plus tard, le poète de *Soleil arachnide* trouvera la formule de cette « dignité » : « poésie ma liberté mon pain de soleils vibrants⁴ », crie-t-il en interpellant Aimé Césaire. La poésie avec laquelle il rêve de changer le monde, ne peut être qu'en devenir. La conscience éthico-esthétique développée au sein du groupe *Souffles* a fait comprendre au jeune poète la nécessité de rompre avec les vieilleries littéraires pour restituer à l'œuvre « sa fonction subversive⁵ ». « J'inventai le Poème inexplicable de la Guerre », affirme-t-il dans un autre recueil⁶. La majuscule de « Guerre » souligne la portée symbolique de cette entreprise de sape des vieilles formes. Mohammed Khaïr-Eddine opte notamment pour une écriture de l'éclatement⁷. Comment au juste cette façon d'écrire se positionne-t-elle par

-
1. Abdellatif Laabi, Mostafa Nissabouri, Tahar Ben Jelloun et bien d'autres.
 2. *Souffles* se présentait comme une « revue culturelle arabe du Maghreb ». Elle a pu exister pendant six ans, de 1966 à 1972, date de son interdiction et de l'arrestation de son principal animateur, Abdellatif Laâbi.
 3. *Souffles*, n° 1, premier trimestre, (Prologue), Rabat, 1966, p. 4-5.
 4. Dans le poème intitulé « SCANDALE », *Soleil arachnide*, Paris, Seuil, 1969, p. 59.
 5. Marc GONTARD, « Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française », dans *Littératures Frontalières*, Éditions de l'Université de Trieste, décembre 2003, p. 13.
 6. *Mémorial*, Paris, Seuil, 1991, p. 43.
 7. Dans ses œuvres, le lecteur relève un retour obsessionnel des dynamiques de déconstruction, de destruction, d'explosion... avec tout ce qui y concourt comme armes, bombes, monstres et

rapport aux règles (traditionnelles) du poème et dans quelle mesure cette poétique se ressourcement-elle dans ces dynamiques de destruction?

LE « MANIFESTE » DE MOHAMMED KHAÏR-EDDINE

Pour apporter des éléments de réponse à ces dernières interrogations, nous essaierons de montrer comment cette poésie s'autogénère dans l'acte même de sa destruction. Le lecteur y discerne, dès l'incipit, la complexité d'un « hiéroglyphe⁸ » dont les signes se cristallisent et aboutissent à un discours stylistique filigrané dans le poème. Cette coprésence de la création poétique et de la réflexion esthétique qui la sous-tend est, en fait, courante dans les textes de Khaïr-Eddine. En ce sens, nous insisterons particulièrement sur *Soleil arachnide* parce que le poète y développe une sorte de métalangage de sa conception de l'écriture : le titre du poème qui clôt ce recueil est à ce propos tout à fait éloquent⁹.

Commençons par une interrogation : est-il possible de concevoir une sorte de poème à blanc ou une écriture qui s'autogénère? Selon Roland Barthes, « rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté [...], une écriture renaît à la place d'un langage indéfini¹⁰ ». La réponse est claire; il est impossible de prétendre à une écriture totalement dépouillée de l'antécédence du signe linguistique et des catégories logiques et idéologiques qu'il implique. Prétendre écrire indépendamment de ces « automatismes » tient, en fait, de l'utopie littéraire. En dépit des caractéristiques révolutionnaires de son style, Mohammed Khaïr-Eddine est, à son tour, incapable de créer une parole absolument détachée des mécanismes régissant le fonctionnement traditionnel du « langage ». La création poétique ne doit pas être confondue avec une quelconque opération alchimique, et ce malgré sa capacité à faire éclater, plus efficacement, les structures logiques de la langue. Le type de poésie que le lecteur découvre dans *Soleil arachnide* démystifie ces prétendus pouvoirs. Dans cette œuvre, le poète ne fait qu'apporter sa contribution au renouvellement de l'écriture poétique en essayant, dans la mesure du possible, de l'alléger de son encrassement historique. L'incipit du recueil est, à ce propos, instructif : « Je décrasse un poète tombé... » Comme le suggère le préfixe, il s'agit de déconstruire le poème conventionnel et canonique.

Refaire l'homme dans son langage suppose un travail de renouvellement des outils de son intelligence et de son imaginaire. Dans les textes de Khaïr-Eddine la fréquence des embrasements et l'omniprésence du feu aident à filer la métaphore

créatures fabuleuses : ces dynamiques sont particulièrement violentes et fréquentes dans *Soleil arachnide*.

8. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 7.

9. « MANIFESTE », *Soleil arachnide*, op. cit., p. 104-122.

10. Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, 1972, p. 57.

de ce grand « incendie ». Après avoir brûlé les dieux de l'ancien monde et réduit en cendres les institutions qui les supportaient, le poète de *Soleil arachnide* se trouve au milieu d'un terrain défriché. En mettant le feu aux « archives du monde¹¹ », le poète cherche à en extraire la quintessence. Il veut ainsi arriver « au florilège du monde brûlé¹² » et diffuse cette métaphore du défrichement dans tout le recueil. Pour Khaïr-Eddine, au-delà de l'image du terrain défriché, c'est le matériau linguistique et les possibilités qu'il offre au poète qui constituent l'essentiel de l'acte créatif. En cela, il est contre certains rituels (littéraires) qui figent ce matériau et l'empêchent de se renouveler : nous donnerons, plus loin, quelques exemples de cette attitude stylistique¹³.

Après cet immense incendie, la métamorphose du langage est devenue possible grâce à la résurrection de la parole authentique. Le monde qui a brûlé a également emporté avec lui les « êtres travaillés par les codes¹⁴ », coupables d'avoir tué la langue du poème : « car vous avez détruit la phrase / inédite / monstres déchus de vos carapaces¹⁵ ». La force de la parole poétique, séparée des « carapaces » de la signification consensuelle, est une première pousse sur les terres travaillées par le poète. Fasciné par la vigueur des images surréalistes, Khaïr-Eddine y puise la sève de son verbe. Nous comprenons, à présent, pourquoi le « florilège du monde brûlé » que nous évoquions est directement lié à « ANDRÉ BRETON / D'OÙ JAILLIT LA POÉSIE¹⁶ ». L'ardeur poétique atteste la vigueur des ravages qui l'ont rendue possible. La parole du poète s'élève au milieu des braises du « monde brûlé ».

Dans *Soleil arachnide*, l'intensité du langage est telle qu'elle marque les configurations de l'espace et du temps. Jean-Baptiste Para et André Velter expriment avec pertinence ce pouvoir de la parole poétique en exposant une conception de la poésie selon Mandelstam. D'après eux, il serait « “un soc qui affouille le temps afin d'en faire émerger les couches profondes, le tchernoziom”, condition nécessaire pour atteindre aux *terres vierges du temps*¹⁷ ». L'émergence des « couches profondes » et des « *terres vierges* » est favorisée, dans le recueil de Khaïr-Eddine, par l'embrasement et l'éclatement des « carapaces¹⁸ » constituant la couche superficielle et pétrifiée qui enfermait toute cette énergie. Allusion à la vigueur de l'acte poétique, le poème « À BLANC » commence ainsi : « à blanc

11. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 14.

12. « REFUS D'INHUMER », *Soleil arachnide*, op. cit., p. 27.

13. Dans la deuxième partie : « La guérilla linguistique ».

14. « MANIFESTE », *Soleil arachnide*, op. cit., p. 114.

15. « NAUSÉE NOIRE, XVI », *Soleil arachnide*, op. cit., p. 99.

16. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 27.

17. *Europe*, « L'ardeur du poème : Réflexions de poètes sur la poésie », n° 875, mars 2002, p. 7.

18. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 99.

désert [...]»¹⁹. La blancheur typique de la page et l'immense étendue de l'espace désertique suggèrent, avec force, l'idée d'une poésie « inédite » qui se lance dans l'exploration de son espace.

L'écriture khair-eddinienne aspirerait alors à une sorte de degré zéro de la poésie, un « texte neuf » dans lequel il n'y aurait plus d'empreintes du passé. La somme d'informations et de connaissances contenues dans la mémoire personnelle et littéraire ne doit être ni complètement assumée ni totalement effacée : « monstres déchus de vos carapaces / lourds d'enfers / que je ne dois ni perpétuer ni éteindre / tout / à fait²⁰ ». Le poète réalise qu'il ne peut créer que dans le cadre d'un rapport — même antagoniste — avec les codes rejetés. Son désir de s'alléger pour faire sortir son langage de l'emprisonnement des « carapaces » archaïques ne s'en trouve pas affaibli. Associé au « désert » et à la couleur blanche, le « zéro » qui apparaît, à la fin de *Soleil arachnide*, exprimerait le rêve d'un corps pouvant écrire sans référence à ses origines : « de moi comme d'un zéro venant par le bas et en même temps / du haut plateau des souffrances prises au sérieux²¹ ». Le « zéro » se charge, ici plus qu'ailleurs, de sa consistance négative comme symbole (mathématique) du vide auquel aspire le poème. Tout cela crée les conditions indispensables pour aboutir à un texte tant désiré : « un poème / sans que j'aie à la ligne / sans que j'aboie²² ».

Aller « à la ligne » aurait une relation avec un style et une écriture, plutôt traditionnels, où l'usage constant du vers et la régularité rythmique expriment un « retour » permanent. Nous touchons, avec ce point, à ce qui distingue la poésie de *Soleil arachnide* de certaines traditions littéraires antérieures. Souvent « prosaïque », la langue de ce recueil casse les moules de la versification classique et affirme une modernité intrinsèque du langage poétique. Voici la réflexion d'Henri Meschonnic à ce sujet : « La poésie (c'est-à-dire ce qui renouvelle la poésie) est *prose*, *prorsa oratio* [...], par opposition aux resacralisations, aux langages de la culture, qui rassurent et se satisfont, esthétisme politique, et qui sont le *vers*, *versus* : les langages du retour et de la réponse²³. » Meschonnic ne manque pas de noter que cette vérité n'est contradictoire qu'« en apparence ». Le poème suit son chemin en inscrivant ses attraits dans un tissu autre que le rythme classique. En rompant une certaine tradition rythmique, la « *prose* », longuement travaillée par l'artiste, impose au lecteur une autre poétique du texte. Mohammed Khair-Eddine est sûrement sensible à cette dimension nouvelle de l'écriture. La « *prose* » de l'âme libère sa poésie des « langages du retour et de la réponse », paroles alourdies par le poids de gestes culturels millénaires. Serait-ce pour cela,

19. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 38.

20. « NAUSÉE NOIRE », *Soleil arachnide*, op. cit., p. 99-100.

21. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 116.

22. *Ibid.*, p. 39.

23. Henri MESCHONNIC, *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, 1978, p. 19.

aussi, qu'il écrit contre lui-même, en tant qu'*ego* dont les marques de subjectivité risquent d'étouffer le poème naissant?

L'« acte » créatif prend sens au sein d'une nouvelle cohérence, obtenue à partir de la dynamique même de cette désagrégation. Ce qui paraissait, dans un premier temps, dispersé sous la poussée chaotique de la « violence du texte²⁴ » s'éclaire, ensuite, d'un jour nouveau, grâce à une articulation différente de la communication poétique. Essayons, avec Jean-Pierre Richard, de voir plus clair dans cette « poussée chaotique » du langage poétique. Au sein de l'univers éclaté du langage dans lequel l'écrivain érige sa parole, « ce qui sauve les choses de l'absurde, c'est d'abord la perfection du désordre où elles sont emportées ». Richard parle, en outre, d'« un nouvel espace dérivant » où l'anarchie générale se dote de « la force agrégeante d'une loi²⁵ ». Le poète de *Soleil arachnide* s'arrange pour nous permettre de réapprendre à nous orienter dans un « nouvel espace » qui se profile sur fond de « désordre » consécutif à la destruction de l'ancien monde. Si ce « désordre » a, lui aussi, sa « perfection », c'est qu'il fonde sa propre « loi » dans le recueil où nous découvrons un itinéraire. L'aboutissement de cette poussée créative dépend de l'efficacité de ce travail de destruction (positive) au sein du langage. Pour y parvenir, Mohammed Khaïr-Eddine forge un concept : « la guérilla linguistique ».

« LA GUÉRILLA LINGUISTIQUE »

Comme elle cultive le bricolage lexical, mélange les tons, nargue les codes, la « guérilla linguistique » brouille les lignes de démarcation stylistiques et génériques d'un texte devenu transgénérique. Une mise au point de Khaïr-Eddine, à ce propos, est révélatrice de cette dimension de « l'écriture » : « Pour moi, il n'y a pas de romans, pas de poèmes, maintenant, il y a l'écriture. Mais plus du tout ce qu'on appelle des « genres littéraires²⁶ ». » Et il l'annonce clairement dans le long poème qui clôt *Soleil arachnide* : « ma plume [...] / je la réunis en un acte un seul qui n'apparaît jamais / comme tel / qui n'a ni nom ni qualificatif²⁷ ». Cette pratique scripturale a beau se positionner contre les « genres littéraires », elle n'en demeure pas moins hautement poétique. Si la perception de l'acte d'écrire rend compte de plusieurs débris génériques qui sont à la dérive, il est clair que c'est une « écriture » poétique, du monde et de l'homme, qui se charge de diffuser les réseaux de la signification. Le poème intègre dans son tissu de mots et d'images les éclats de monde(s), les éclairs de conscience et les vertiges de son créateur.

24. L'expression est de Marc Gontard dans *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

25. *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 233.

26. Mohammed KHAÏR-EDDINE, *Le Temps des refus : entretiens, 1966-1995*, réunis et présentés par Abdellatif Abboubi, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 21.

27. « MANIFESTE », p. 120.

Depuis son récit *Agadir*²⁸, les commentateurs de l'œuvre de Khaïr-Eddine parlent d'une « écriture sismique ». En réponse à une question où on l'invitait à expliquer le rapport entre « écriture » et « séisme », le poète marocain précise « qu'il y a toujours un séisme naturel ou fictif. Il est là. Il représente la structure des mots, donc un univers qui n'est pas définitif, en perpétuelle fusion²⁹ ». Les mutations du texte, traversé par le « séisme » intérieur de l'artiste, sont porteuses de l'impact de plusieurs types de violence. Nous voyons, dans « la structure des mots » et dans l'imaginaire qu'elle (ré)active, les traces que le sujet récupère et insère dans sa pratique extrême de l'écriture; une pratique qui ressemble étrangement à « ce pouvoir d'un jour mué en séisme », évoqué dans *Soleil arachnide*³⁰. La manière dont « la structure des mots » est conçue réfère aussi à un rapport particulier de Khaïr-Eddine avec la langue de l'autre. L'artiste a conçu une « guérilla linguistique » mettant en acte une stratégie scripturale qui vise à donner une âme « sudique³¹ » à cette langue étrangère. Engagé dans une réflexion approfondie sur son aventure artistique, le personnage-narrateur de *Moi l'aigre* présente les traits caractéristiques de cette façon d'écrire; l'extrait prend l'allure d'un (autre) Manifeste poétique :

C'est peut-être par-là que commence la véritable création. J'avais laissé derrière moi le sentimentalisme pleurnichard et les réminiscences de toutes sortes. Mallarmé avait dû passer par un gué identique. Encore qu'il ait ronronné assez longtemps! Mais le coup de dés l'a sauvé. En ce temps-là, j'avais déjà rejeté toute forme, cassé la métrique normale, y compris celle du vers libre. Je n'écoutais plus que le rythme saccadé des choses. Une porte qui grinçait pouvait m'inspirer au même titre qu'un homme sorti d'une aventure particulièrement dangereuse. Mais je n'aimais que le bruit d'Ouragan. Il me semblait que chacune de ses frappes décomposait le mot en cours d'impression comme sous l'effet d'une haute fusion. Je n'avais strictement plus rien à dire, j'écoutais. Mais un jour vint où je crachais un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. C'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toutes dans la voie de la guérilla linguistique³².

L'acte d'écrire est, donc, hautement subversif. Métaphore violente du jaillissement de ce « texte différent », la matière éjaculée réfère à la profondeur de l'engagement de ce corps dans l'écriture. Pour aboutir, cette subversion commence par dynamiter les systèmes qui président à la production et à la circulation

28. Mohammed KHAÏR-EDDINE, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967.

29. Mohammed KHAÏR-EDDINE, *Le Temps des refus...*, op. cit., p. 15.

30. Op. cit., p. 74.

31. Néologisme de Khaïr-Eddine qui revient dans certains poèmes de *Soleil arachnide* et *Mémorial* (le poète s'en sert pour souligner la particularité du sud marocain).

32. *Moi l'aigre*, Paris, Seuil, 1970, rééd., Casablanca-Tunis, Tarik et Cérès éditions, 2002, p. 25-26.

de divers discours hégémoniques : la « métrique normale » et « le vers [dit] libre » en constituent justement des moules traditionnels. La vigueur du style qui rejette l'histoire porteuse de ce modèle (rhétorique) hégémonique s'impose comme une forme-sens. La « violence du texte », analysée par Marc Gontard³³, est en fait un prolongement du travail de désarticulation du langage et de ses systèmes de valeurs. Même si elle recourt à la langue française et aux outils stylistiques (du passé), « la guérilla linguistique » est pensée comme une transfiguration textuelle du combat mené par le poète contre plusieurs formes d'aliénation, celles des contraintes génériques et littéraires en premier.

D'un texte à l'autre, le lecteur relève les spécificités d'un langage où les tabous éclatent en morceaux dans le déferlement d'un verbe né sous le signe de la vigueur. Un texte de *Soleil arachnide* figure sans titre et parle d'un nouveau-né qui a, mystérieusement, les mêmes traits que poème dont il est en train d'accoucher : « Celui-là qui va naître / (Alexandre je l'appellerai!) / aura une peau pare-balles / et une tête d'onyx / et un sexe lamentablement beau³⁴ ». La distance entre la beauté du poème, d'une part, et la violence de ce corps quasi obscène, de l'autre, est de moins en moins perceptible. En cela, Khaïr-Eddine demeure proche d'une certaine esthétique rimbaldivienne. Dans un chapitre qu'il réserve à Rimbaud, Jean-Pierre Richard souligne la manière dont « l'obscène » s'insère dans l'écriture poétique : « Pour lui pas d'autre choix que celui du mièvre ou de l'obscène, point de milieu entre l'excrément et la petite fleur bleue³⁵. » Pour le poète de *Soleil arachnide*, aussi, point de compromis ou d'écriture sur commande. Il n'est surtout pas question de faire du poème le reflet d'une espèce de sensibilité générale. Celui qui assume ouvertement l'esthétique référant à ce « sexe lamentablement beau » n'est-il pas en train d'écrire contre cette sensibilité générale?

Dans *Soleil arachnide*, Khaïr-Eddine joue volontiers avec les ressources de l'oralité. Cela apparaît, d'ailleurs, évident compte tenu d'une tendance au bilinguisme dont font preuve plusieurs Maghrébins. L'exemple du poème « MANIFESTE » nous fournit des expressions telles que « c'est régul³⁶ », « un truc », « gargouille et zigouille³⁷ ». Des termes qui rompent visiblement avec le registre soutenu. Certains atteignent même ce que la morale sociale ou religieuse qualifierait d'obscénités : « malfoutu³⁸ », « va te faire cautériser le sacrum putain va!³⁹ ». Dans d'autres exemples, le scatologique gagne du terrain tant au niveau de la fréquence qu'à celui de la virulence verbale. Le contraste avec une langue dite

33. Marc GONTARD, *Violence du texte*, op. cit.

34. « Celui-là qui va naître... », p. 50.

35. Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 198.

36. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 112.

37. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 118.

38. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 113.

39. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 120.

distinguée est alors net : « [...] Mais j'aime pas les hauts plats, les bides où mon caca et celui du vrai bon dieu circulent avec aisance⁴⁰. » La légèreté de la langue quotidienne se prolonge dans le retour d'expressions proches des cris et des interjections avec une charge onomatopéique évidente : « boui-boui », « béri-béri », « Hun », « han! », « flapplapla », « les maâââe⁴¹ ». D'autres occurrences ajoutent à cette exubérance du parler un ludisme qui consiste en un brouillage, souvent parodique, d'expressions toutes faites et consacrées par l'usage : « passages-à-trépas⁴² », « mettre la puce au cul et l'œil à l'oreille », « bric-à-terre⁴³ ». Les lettres de l'alphabet, censées représenter les sons de la langue, sont à leurs tours « transcrites » de façon particulière, à l'instar du « double vé⁴⁴ ». Dans ce dernier exemple, le poète prend le contre-pied de l'orthographe.

ÉCLATEMENT DU LOGOS, DES VALEURS ET DU TEXTE

Les implications de cette désarticulation du langage sont multiples, puisqu'elles n'épargnent ni le code ni les valeurs qu'il transmet. Engagé dans les défis artistiques de son époque, Khaïr-Eddine est parfaitement conscient des enjeux cruciaux de la création littéraire. Son maniement du signe linguistique dévoile l'arrière-fond philosophique qui préside à la composition du poème. Il est, à ce titre, probablement d'accord avec la finalité de l'écriture, telle qu'elle est définie par Henri Meschonnic : « Le jeu contemporain de l'écriture consisterait à "détruire le concept de 'signe' et toute sa logique"⁴⁵. » Dans cette citation, le poéticien parle de « l'écriture » comme opération créative en citant Jacques Derrida. Développée au milieu des années soixante-dix, cette réflexion participait d'une conscience de l'importance du « signe » dans la littérature contemporaine⁴⁶. Caractérisé, depuis Saussure, par l'arbitraire résultant des liens établis entre les mots et les choses, « le signe [linguistique] est à la fois marque et manque », puisque celui « qui dit signe doit accepter l'existence d'une différence radicale entre signifiant et signifié, entre sensible et non sensible, entre présence et absence⁴⁷ ». Dans quelle mesure cette « différence radicale entre signifiant et signifié » va-t-elle affecter la production du texte littéraire ?

40. « SOLEIL ARACHNIDE », p. 15.

41. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 11, 29, 101, 102, 111, 120.

42. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 107.

43. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 112 (la plupart de ces citations se concentrent dans le poème « MANIFESTE », p. 104-122).

44. « LE ROI », p. 68.

45. Henri MESCHONNIC, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1996, p. 42.

46. Nous entendons par le mot « signe » « la notion de base de toute science du langage », comme le précisent Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 131.

47. *Ibid.* p. 132 et 133. Les auteurs ont, auparavant, expliqué que « la part du signe qui peut devenir sensible s'appelle, depuis Saussure, *signifiant*, la part absente, *signifié*, et la relation qu'ils entretiennent, *signification* » (p. 132).

Ainsi posée, la problématique du signe linguistique n'est pas l'expression de subtilités purement formelles et théoriques, mais place les mots utilisés par le poète au centre de ce que Meschonnic appelle « le jeu contemporain de l'écriture ». Ce dernier a compris, au vu du grand intérêt qu'il accorde aux textes poétiques, que la poésie, plus que les autres genres, porte ce « jeu » à des limites extrêmes de complexité et de richesse. Et comme le langage est l'outil principal de la logique (opératoire), il serait intéressant de suivre l'évolution de ce « logos⁴⁸ » dans une œuvre comme celle de Khaïr-Eddine. Sachant que « le signe est toujours institutionnel⁴⁹ » et « que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque⁵⁰ », qu'en sera-t-il du tissu de ce langage et de ce que les signes portent comme représentations du monde et des valeurs morales et sociales? Tels que nous les découvrons dans *Soleil arachnide*, les traits de l'esthétique de Khaïr-Eddine montrent qu'il contrecarre ces lois de combinaison des signes et de leur organisation sur la page. L'impact de cette distorsion du code linguistique concerne également la logique du sens. Et c'est, encore une fois, Henri Meschonnic qui nous aidera à en saisir les enjeux : « L'unité-totalité, qui a tous les contraires, les unit justement. Sa logique est connue. Elle est fascinée par les mots à sens contraires. Sa figure est le cercle⁵¹. » Notre immersion dans les poèmes de Khaïr-Eddine permet de relever les spécificités d'une écriture qui accentue la rupture du « cercle » de cette « unité-totalité ».

Selon Jean-Paul Sartre, les mots perdraient leur consistance « verbale », s'ils étaient séparés de la signification : « C'est en effet la signification seule qui peut donner aux mots leur unité verbale. » Il affirme même que ces signes peuvent être réduits à des bruits ou à des traces inintelligibles : « Sans elle [la signification] ils s'éparpilleraient en sons ou en traits de plume⁵². » Ainsi définie et du fait de sa dépendance de la relation signifiant/signifié, la « signification » des mots semble, souvent, inopérante dans *Soleil arachnide*. En cultivant à l'extrême cet éparpillement sémantique, Khaïr-Eddine parvient à rompre le « cercle » reproductif de la signification. Maurice Blanchot utilise l'expression « rupture du cercle » pour qualifier l'état de cette parole dans l'œuvre littéraire. En préambule à l'un de ses livres, il met en scène deux « il » qui représentent le texte et le lecteur. La rencontre commence avec une hésitation mêlée à la « bienveillance propre de l'entretien » dans laquelle ils sont obligés « de se retirer » et leur révèle qu'il y a une

48. Nous utilisons ce mot en pensant aux deux définitions qu'en donne *Le Petit Robert*, à savoir « La Raison humaine incarnée par le langage » et « Le Verbe de Dieu ».

49. Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 132.

50. Roland BARTHES *Le Degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, 1972, p. 57.

51. Henri MESCHONNIC, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1996, p. 52.

52. *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, p. 19.

entente possible. « Entente qui tout à coup s'ouvre à cette parole où ne s'exprime rien⁵³. » Le « rien », qui revient avec insistance dans les poèmes de Khaïr-Eddine, annule la continuité de la langue utilitaire. « Cette parole » nouvelle rompt l'équilibre de celle que le lecteur est habitué à écouter tous les jours : « Il écoutait la parole quotidienne, [...], parole de tous, toujours déjà exprimée [...], parole de l'éternité temporelle⁵⁴. » L'imparfait de l'indicatif, l'adverbe « toujours déjà » et « l'éternité temporelle » se réfèrent à une parole ressassée et redondante qui, forte de cette circularité, s'est chargée de tout dire clairement. Dans la réalité nouvelle de l'écriture, « il » est face à « une interruption froide, la rupture du cercle⁵⁵ ». L'entretien véritable et essentiel, entre l'œuvre et son lecteur, commencerait, selon Blanchot, à l'issue de cette « interruption ». Avisé de cette redondance du langage, le poète écrit contre ce ressassement et contre la circularité qui reproduit ses clichés.

Après avoir analysé plusieurs textes de Mohammed Khaïr-Eddine, Hassan Wahbi le classe parmi les poètes dont « l'écriture hermétique clôt le texte sur lui-même dans la volonté d'excéder la parole⁵⁶ ». Cette façon de clore le texte sur lui-même nous informe que l'écriture œuvre contre le fonctionnement consensuel de la signification. Ce rapport particulier au sens et à l'hermétisme montre que ces aspects de « l'écriture » participent d'une stratégie poétique visant le récepteur du texte littéraire. L'opacité d'un texte poétique pourrait donner lieu à des étiquettes et à des classements hâtifs. Jacques Garelli met d'ailleurs en garde contre cette tendance en invitant le lecteur à « ne pas confondre l'effort d'élaboration tâtonnant d'un langage qui se cherche avec le ronronnement cadencé d'une prose rimée⁵⁷ ». Nous pourrions ainsi approfondir notre analyse de cette élaboration complexe du sens à la lumière de ces deux exemples de *Soleil arachnide* : « l'enfance inclinée me strangulera. Pure! Toilette de céraсте. / le sable donnait sa voix au petit jour / [...] / j'étais l'œuf le boa la torture / du gris-gris démembré sur mon écorce / le temps accouplé aux mots faiseurs de rouille / par trônes jouant / avec mes billes et mes prunelles⁵⁸ » ; ou encore : « au café de la gare la main de la table empoigne par la gorge le roi⁵⁹ ». À sa manière, la langue du poème brise la « logique » de « l'unité-totalité » dont parle Meschonnic. L'ambiguïté prime sur l'unicité de la clarté référentielle. Cependant, il serait simpliste de croire que la nature de cette différence réside uniquement dans le fait linguistique. Si nous

53. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1996, Prologue, p. XIV.

54. *Ibid.*, p. XXVI.

55. *Ibid.*

56. « Le Pays du souffle ou les rêveurs de traces », dans *Littératures Frontalières*, op. cit., p. 27-55, p. 28.

57. *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 91.

58. Vers tirés du poème « SOLEIL ARACHNIDE », *Soleil arachnide*, op. cit., p. 12-13.

59. Phrase extraite du poème « LE ROI », p. 69.

admettons, avec Jacques Garelli, que la façon dont on organise le langage réfère à une vision des choses pouvant aller jusqu'à « révéler l'ordre du monde⁶⁰ », nous constatons que le poète dynamite l'« édifice de la raison » (logos) et propose le poème comme forme-sens de la complexité du monde.

Avant de conclure, il est important de faire une mise au point concernant le pacte éthico-esthétique de cette écriture de l'éclatement. La métaphore de la terre incendiée ne signifie pas que la création poétique de Khaïr-Eddine ne se développe qu'après avoir fait table rase de tous les acquis culturels et littéraires antérieurs. Les modèles éclatés comptent autant que la créativité de l'écrivain dans le renouvellement du discours poétique. Cela tient aux conditions propres à la réception de l'œuvre littéraire. En effet, « une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information [...]. Elle évoque des choses déjà lues⁶¹ ». Parmi les rares « choses » qui méritent de figurer dans son « florilège » poétique, le poète n'a probablement retenu qu'une quintessence capable de nourrir les élans nouveaux d'une âme, enfin, ressuscitée. L'espace, sans cesse ouvert dans *Soleil arachnide*, est le champ immense dans lequel la parole fertile peut s'épanouir et proliférer. C'est un terrain dont la virginité est aussi celle du temps nouveau de la parole naissante, puisqu'il est débarrassé des traces qui le liaient au passé.

En faisant éclater les moules génériques, les poncifs littéraires et leurs contraintes linguistiques et scripturales, la page se rapproche de plus en plus d'un palimpseste sur lequel les formes, les lexiques et les factures se superposent et se brouillent. L'hétérogénéité morphosyntaxique et les anomalies sémantiques font que le texte se métamorphose en caméléon. Polymorphe, il se nourrit de ses paradoxes, de ses écarts, de ses effondrements et de ses éclatements. Devenu monstre protéiforme, il cherche à s'imposer à son lecteur au moyen du « SCAN-DALE⁶² » suscité par la forme, indicible, qu'il acquiert. Les effets de cette destruction des formes travaillent la réception du texte et la réinvention de ses catégories éthico-esthétiques. Le poème, ainsi tracé, se positionne contre la poésie et son histoire. Le décentrement du « je » est également une façon d'écrire cette ambiguïté (ambivalence) caractéristique des mouvements, centripètes/centrifuges, qui orchestrent la variété des rythmes de l'identité et de la différence : « [...] mais je préfère circuler seul / ainsi je m'incorpore / à ma saignante multitude⁶³ », précise le poète. En définitive, cette identité en devenir est celle que le texte produit dans les distorsions d'une certaine idée de la poésie.

60. *La Gravitation poétique*, op. cit., p. 92.

61. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, [1978], Paris, Gallimard, 1991, p. 50.

62. Titre d'un poème de *Soleil arachnide*, op. cit. (p. 58).

63. *Soleil arachnide*, op. cit., p. 88.

Sylvain Courtoux et les éditions Al Dante : postures, positions, affrontements L'art de désigner l'ennemi. Contre tout contre

Stéphane NOWAK

Les éditions Al Dante occupent une place singulière dans la production poétique depuis les années 1990. Elles ont pour spécificité de lutter contre la séparation des publics, la séparation des cultures, la séparation entre poésie et politique. À la suite des mouvements des avant-gardes, l'enjeu est de proposer un autre agencement, pour sortir d'un territoire éditorial spécifique et articuler production de livres et organisation de manifestations, offensives poétiques et combats politiques. Un malentendu persistant voudrait laisser entendre que les choix esthétiques seraient subordonnés à des questions politiques, alors qu'il s'est agi de les produire ensemble pour produire de nouvelles articulations de la pensée, comme le faisait la revue *Doc(k)s* dans les années 1980. Chez Al Dante, d'autres revues ont pris le relais : *Contre-attaques* (deux numéros parus autour d'une figure tutélaire — Michel Surya, Jean-Marc Rouillan — un troisième était prévu avec Bernard Stiegler, mais n'a jamais paru). La revue *Attaques* lui a succédé (quatre numéros parus) avec l'idée de s'émanciper de la réaction à une actualité politique trop prégnante, au profit d'une offensive, articulant poésie et politique.

Au sein du champ poétique, la démarche de Sylvain Courtoux est emblématique. Volontairement formaliste, polémique, sa poésie se définit contre une poésie jugée traditionnelle, dépassée, bourgeoise, conformiste, institutionnelle. Reprenant explicitement certaines postures et pratiques des avant-gardes en revendiquant son nom même (*L'Avant-garde, tête brûlée, pavillon noir*¹), ainsi que la terminologie Jean-Marie Gleize (*Consume rouge* est sous-titré *post-poèmes de combat*²), sa critique poétique se double d'une critique sociale qui se canalise à travers des formes spécifiques : pratiques de collages et de montages, chansons polémiques, récits autobiographiques. Elle fait écho au positionnement d'autres poètes publiés aux éditions Al Dante, notamment Manuel Joseph et Jean-Marie

-
1. Sylvain COURToux, *L'Avant-garde, Tête brûlée, Pavillon noir – Post-poème épique*, Dijon, Presses du réel, 2019.
 2. Sylvain COURToux, *Consume rouge – Post-poèmes de combat*, Dijon, Presses du réel, 2014.

Gleize. Nous tenterons ici de caractériser certains de ces gestes polémiques en mêlant l'approche formelle, sociologique et théorique.

LE GESTE DU REFUS ET LA CONSTITUTION DE L'ADVERSAIRE

Au départ, il y a chez Sylvain Courtoux un geste de refus fondateur désignant les ennemis. Ce geste est comparable à celui d'autres poètes qui ont fondé leur pratique sur un refus originel. On peut le rapprocher de la posture de Bernard Heidsieck, publié et réédité aux éditions Al Dante, qui s'en explique rétrospectivement³ :

La date charnière est 1955. J'écrivais de la poésie, comme ça, depuis un certain temps. Mais, les années 50 étaient, sur le plan de la créativité, sinistres. [...] Sur le plan de la nouveauté et de la créativité, cette décennie, c'était le désert. Quasiment personne ne lisait de la poésie. Les poètes s'échangeaient entre eux leurs petits livres, quand ils en avaient publié un, et puis — basta !

Alors moi, je me suis dit... j'en ai justement publié un chez Seghers, qui avait fait une petite collection à l'époque très célèbre qui a bien marché dans la mesure où il a repris et ensuite a fait un livre général sur la poésie de cette date, dans lequel il a repris deux ou trois de mes poèmes. En même temps, je voyais bien que cela n'avait pas de sens, que mon livre était lu par trois copains. Je me suis dit : « Ce n'est pas possible de continuer comme ça si on y croit encore et si on s'intéresse à la poésie. » Elle est en train d'agoniser et de disparaître. Personne ne la lit vraiment, personne ne s'y intéresse. Le texte est actuellement dans le livre, sur le papier, passif. Il attend un lecteur qui devient de plus en plus hypothétique. Donc, il « roupille » et puis, basta ! Donc, il faut faire l'inverse, il faut le remettre en selle et pour ça le seul moyen c'est de le sortir du livre. J'ai changé complètement ma façon d'écrire à ce moment-là... et la mise en page de mes textes... parce que cela me donnait des indications minimales — mais nécessaires — de rapidité, de silence, de hauteur de ton. Alors j'ai intitulé ces textes *Poèmes Partitions* par référence, précisément à la musique, dans la mesure où une partition musicale ne devient réellement musique qu'au moment où elle est jouée. Mais même si elle existe sur le papier, beaucoup de gens ne peuvent pas la lire, car ils ne savent pas lire les notes. Donc l'œuvre n'existe réellement qu'une fois jouée. Et je suis parti du même principe pour la poésie, à savoir que le poème va être mis en place, mis en page d'une façon particulière et que peut-être ce sera difficile à lire pour un tiers, mais sa destination, c'est d'être lu oralement. Alors c'était cela le principe de démarrage. J'ai fait un certain nombre de textes dans cet esprit.

La poésie hors du livre de Bernard Heidsieck procède donc d'un refus à l'intérieur du champ poétique : le choix d'une poésie (dite « action », orale)

3. Entretien réalisé avec Bernard Heidsieck en mars 2013. Stéphane NOWAK, *Le Livre. Dedans / dehors. Autour des éditions Al Dante*. Thèse de doctorat. ENS Lyon. 2018.

contre ce qui est considéré comme la poésie dominante, celle du recueil poétique et du livre.

Christophe Tarkos adopte également cette posture de refus dans le *Manifeste chou*, publié en 1993 dans la revue *Maison Atrides & Cie* de Jean-Pierre Bobillot. Il est également repris au tout début du volume *Ma langue* chez Al Dante⁴ :

Ça ne peut plus durer comme ça. Il y a quelque chose qui ne va pas. Dans l'utilisation faite du mot poésie, dans l'utilisation qui est faite du mot. Ce n'est pas possible. Il faut faire quelque chose. On se retrouve dans n'importe quoi, la divagation, on sait plus où on met les pieds, il y a tout et rien, personne ne sait plus ce qu'il fait, ça ne veut plus rien dire. La pensée créatrice, la beauté verbale sont réduites à des frivolités municipales, à des claquements de mains, s'engluent dans la bande sonore du championnat américain de basket, dans le chuchotement de phonèmes murmurés, ça tourne, ça peut tourner longtemps, occupe, occupe le terrain, lissé, bruisse, chauffe.

C'est chou, chouchou, un chou, deux choux, trois choux, chou hou hou, ou chou, x, ou gros chou, ou petit chou, mon petit chou, mon grand chou, grand-maman chouchou, chouchoune, ouch, ouch, ouch, ou chhchhchhchhch ou pchchch..., chuuu... uut, Tchou !, tchou-tchou-tchou, chou, c-h-o-u, ou le grand C.H.O.U., le c, h, o, u, x, Ahgrrrchououou..., hou..., il était une fois une fille chou qui était très-chou, suçait, les feuilles de chou, les bouts de chou, les têtes de chou, rentre dans le chou, plante tes choux, échoue à ramer des choux, ou chou pour chou, où chou est tête et cul, est chèvre et chou, mâche, se rachète en chou vert, chou rouge, chou frisé, chou blanc.

Cela ne peut plus durer. Cela part dans tous les sens, les poètes créent sans se soucier des lois des phores. On ne sait plus ce qu'on dit. Les établissements ont leurs poètes, qui écrivent des poèmes qui n'ont plus de noms, qui jouent sans peine, et trouvent par-ci par-là, comme par hasard, de quoi poursuivre, c'est un miracle, dans tous les sens, ils trouvent de quoi vivre, des raisons, ils n'arrêtent pas. Ça continue. Ça va continuer, ce n'est pas impossible. Il y a quelque chose qui va, qui va et qui va et qui dure et qui dure. Quelque chose n'arrête pas de continuer, qui va aller encore et qui dure. Quelque chose qui peut continuer comme ça. Qui ne veut pas s'arrêter et qui va durer je ne sais pas combien de temps, qui va continuer à tourner, comme si de rien n'était, que rien n'arrête, qui prend de la place, embarrassant la place de bruits, de sons de dire, de tours de main. Il y a quelque chose qui prend de la place, qui va dans tous les sens et qui peut durer encore longtemps. Cela ne veut pas s'arrêter. Cela continue. C'est incroyable. Ça va durer. Ça peut durer encore comme ça⁵.

Tarkos pose donc en acte son refus de l'insupportable (« ça ne peut plus durer comme ça ») contre le « n'importe quoi » pour défendre un souci grammatical et ontologique de la langue. On peut interpréter la « loi des phores » comme la question linguistique du rapport au référent (« ce qui porte vers », la

4. Christophe TARKOS, *Ma langue*, Romainville, Al Dante, 2000.

5. Christophe TARKOS, « Manifeste chou », dans *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 43.

métaphore n'en étant qu'une manière spécifique). Cette question sera largement développée dans *Le Signe* =⁶.

Sylvain Courtoux, dès *nihil, inc*⁷, adopte une position conflictuelle, contre la poésie traditionnelle. Il découvre les éditions *Al Dante* en 1997 avec son ami poète Jérôme Bertin à travers *Le Bâton* de Tarkos, qu'ils n'apprécient pas, le considérant comme trop abstrait et formaliste. Ce qui le séduit, c'est *Le Sacrifice transformateur* de Thibaud Baldacci⁸ : un texte monté qui déborde sur la 4^e de couverture et les replis de la couverture, qui déborde hors du livre traditionnel, sans début ni fin. Courtoux se lance alors dans les opérations de collage et de montage. Son premier livre, paru en 1999 s'appelle [*i.e.*]⁹ (pour *id est*) et se situe du côté d'une poésie grammaticale et pas encore, donc, du côté du prélèvement ou du montage généralisé. Il est très marqué par le refus des éditeurs, notamment Pierre Courtaud, éditeur de *La main Courante* à La Souterraine : son manuscrit lui est rendu corrigé au stylo rouge. Ce stigmate de l'exclusion, que porte Sylvain Courtoux, traverse alors toute son œuvre et devient revendiqué comme une marque originelle, contre ceux que Bourdieu nommait les « héritiers¹⁰ ».

*Vie et mort d'un poète de merde*¹¹ est une tentative pour faire entrer dans la littérature et la poésie ce qui en était exclu par le bon goût des élites : la chanson en rimes. Les chansons racontent la déclinaison de cet échec à la première personne : « je suis le poète qu'on assassine », « je me suis fait jeter », « je me suis connement ramassé », « je suinte l'échec par tous les pores », « je ne suis pas un winner », « je suis plus qu'une fiente » ; à la deuxième personne : « la poésie ne veut pas de toi », ou à la troisième : « Sylvain Courtoux c'est de la merde. » Apparaît ainsi un personnage autofictif, figure de « perdant magnifique » et de « poète merdique ». Les chansons sont traversées par des mouvements d'alternance entre enthousiasmes mythomanes (« j'aurai le prix Nobel », « je vais tout déchirer », « je vais tout niquer ») et figures de chutes (dans « Mes ires », l'espoir de publication chez Flammarion tourne au fiasco) qui pourraient faire penser aux figures de l'antihéros, du raté, du perdant né ou du *loser*. Deleuze le définit ainsi à travers la figure de Jerry Lewis : il « en fait trop¹² ». Sauf qu'ici, ce n'est pas qu'une posture : c'est la description autobiographique d'une situation et d'une perception du monde. Il ne s'agit donc pas d'une « esthétique du ratage » comme

6. Christophe TARKOS, *Le Signe* =, Paris, P.O.L? 1999.

7. Sylvain COURTOUX, *nihil, inc.*, Limoges, Al Dante, 2008.

8. Thibaud BALDACCI, *Le Sacrifice Transformateur ou la mort de la Ve République*, Romainville, Al Dante, 1998

9. Sylvain COURTOUX, [*i.e.*], Æncrages & co., 1999.

10. Pierre BOURDIEU, et Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, 1964.

11. Sylvain COURTOUX, *Vie et mort d'un poète de merde*, Limoges, Al Dante, 2010.

12. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 88.

on peut la voir dans certains films de Stéphane Bérard (comme *Bohémienne d'investissement*¹³) ou dans le travail volontairement anachronique de la vraie-fausse conférence, dans l'*Encyclopédie des guerres* de Jean-Yves Jouannais¹⁴. Il s'agit de la revendication d'un échec comme preuve des limites des possibilités du spectacle et impossibilité à se mouler dans les codes culturels dominants.

L'AVANT-GARDE COMME GESTE DE SÉPARATION CONTRE LA SÉPARATION

L'avant-garde a d'abord une définition militaire : il s'agit de passer la ligne de front de l'ennemi pour prendre des informations et les ramener dans le camp ami pour aider à la lutte. La notion s'est chargée historiquement d'une dimension politique et artistique. Elle n'était pas revendiquée au départ (chez Dada), mais davantage par la suite dans des mouvements porteurs d'exclusion comme le surréalisme ou le situationnisme. L'idée d'avant-garde est ainsi plus souvent utilisée rétrospectivement que comme programme.

Pourtant, elle est utilisée comme marqueur, témoignant de la reprise et de l'approfondissement de pratique, chez Julien Blaine, Christophe Tarkos, ou Sylvain Courtoux; tous trois publiés aux éditions AL Dante, et porteurs d'une idée différente de l'avant-garde. Pour Julien Blaine, le mot est désuet, mais il permet de désigner un certain rapport de conflictualité politique, et de revendiquer des pratiques artistiques de collages et de slogans. Tarkos reprend dans *PAN* sa réponse à Jean-Michel Espitalier formulée plus tôt :

Tu dis ça comme ça après les avant-gardes, pour faire l'expression, tu veux dire nous sommes maintenant. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je comprends maintenant. On dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs, un endroit après les avant-gardes est un endroit sans inventeurs. [...] Je ne comprends pas après les avant-gardes, je ne comprends pas non plus après les révolutions, la révolution de Maïakovski. Je suis l'avant-garde en 1997¹⁵...

Il s'agit donc ici d'assumer un héritage politique et formaliste. En 2005, Sylvain Courtoux publie *nihil, inc.*, un texte-manifeste collagiste sous forme de déclaration de guerre et d'éloge de l'acte terroriste. « LA RÉVOLUTION DOIT ÊTRE UNE ÉCOLE DE PENSÉE SANS ENTRAVE¹⁶ », « notre but est le chaos total¹⁷ ». Les mots font échos au projet *Schizotrope*¹⁸ de Richard Pinhas avec des

13. Stéphane BÉRARD, *Bohémienne d'investissement*, 80 min, 2014.

14. Jean-Yves JOUANNAIS, *L'Encyclopédie des guerres*, spectacle-conférence depuis 2009 au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

15. Christophe TARKOS, *PAN*, Paris, P.O.L, 2000, p. 35.

16. Sylvain COURTOUX, *nihil, inc.*, p. 5.

17. *Id.*, p. 6.

18. Richard PINHAS, *Schizotrope*, *Le Plan*, 1999, Cuneiform); *The Life and Death of Marie Zorn – North American Tour 1999*, Cuneiform Records, 2000; *Le Pli (Schizotrope III)*, Emma Production, 2001.

textes de Maurice G. Dantec : un mélange de textes de *L'Anti-Cédipe* et de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, de Norman Spinrad ("Passing through the flame") et Maurice G. Dantec (un extrait des *Racines du mal*¹⁹, le poème « Dans le bus des ténèbres »). On retrouve chez Courtoux l'énoncé d'un *nous* collectif articulé au projet de destruction de machines : « Nous avons l'intention d'en finir avec les MACHINES DE CONTRÔLE²⁰. »

L'ennemi est désigné : il s'agit du « culte de l'exaltation mystico-littéraire des révélations heideggero-hölderliniennes²¹ », — autant dire Yves Bonnefoy — le ressassement de la question de la présence et les poètes lyriques comme Jean-Michel Maulpoix²².

Il s'agit donc bien de sortir du livre pour des objectifs pratiques : « **QUELQUE CHOSE DE PLUS DEVRA DONC SUCCÉDER À LA LITTÉRATURE**²³ » ; « Ce livre est à brûler²⁴ ». Le but énoncé n'est donc pas esthétique, mais politique : il s'agit de sortir du livre pour attaquer les codes de domination de la société. Cela en se gardant bien de toute vision héroïque : « Je ne suis pas un héros je ne suis ni un héros²⁵. » La conjonction de coordination négative « ni » n'est pas ici utilisée en double (« ni... ni »), pour suggérer qu'il ne s'agit pas pour autant de rentrer dans une posture d'antihéros et ne pas un être confiné à une esthétique de l'échec.

CONTRE TOUT CONTRE : COPIER, COLLER

Courtoux mène au cœur de son travail une réflexion formelle et une réflexion sociologique. La lecture de Bourdieu et les notions de « champ littéraire », « domination » et « paradigme » sont au cœur de sa réflexion. Aussi reprend-il à son compte le conflit des années 80 entre « Lyriques » et « Littéralistes » pour en garder la dimension politique et insister sur la composante sociale ; il écrit dans *Still nox* : « Il faut montrer plutôt comment dans le champ de la poésie, il y a des plateaux concurrents, des paradigmes concurrents, des paradigmes qui sont irréductibles²⁶. » Il revendique ainsi un art révolutionnaire, une poésie narrative. La notion de « révolution » est ainsi à prendre davantage comme un combat des modernistes contre les traditionalistes du livre, mais aussi, par extension généralisante, la lutte des « dominés » contre les « dominants ». Sa définition en est

19. Maurice DANTEC, *Les Racines du mal*, Paris, Gallimard, 1995.

20. Sylvain COURTOUX, *nihil, inc.*, p. 7.

21. *Id.*, p. 8.

22. Voir, par exemple, Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000; *Pour un lyrisme critique*, José Corti, 2009.

23. Sylvain COURTOUX, *nihil, inc.*, p. 16.

24. *Id.*, p. 14.

25. *Id.*, p. 16.

26. Sylvain COURTOUX, *Still nox*, Al Dante, 2011, p.193.

surtout formelle : révolutionnaire serait le nom d'une « synthèse inouïe », d'une innovation jamais tentée, d'une pratique « heuristique positive²⁷ » de la poésie, associée aux écrits marqués par des pratiques de collage et de montage comme ceux de Burroughs ou Denis Roche. Courtoux conserve donc la notion d'avant-garde comme concept opérateur de lisibilité des pratiques poétiques qu'il associe aux pratiques du collage, du montage, du *sample* et de la citation. Ainsi, dans sa performance à Marseille en 2015, armé d'un drapeau pirate, le poète tourne autour du public avant d'entreprendre sa lecture. Les textes enregistrés et lus sont constitués uniquement de citations et de paroles de chanson, les musiques sont constituées de sample. L'ensemble est constitué d'extrait de son livre *Consume rouge*²⁸. Se succèdent ainsi des citations à valeur programmatiques, scandées et répétées : « des samples comme embrayeurs ou instruments de remise à feu ». La pratique de la citation prend donc ici sa valeur esthétique et politique.

Le geste d'opposition de Sylvain Courtoux passe donc par la constitution de la figure de l'ennemi associé à la tradition littéraire et au bon goût en littérature associé à la bourgeoisie.

Cette opposition passe par la reprise de pratique de collages et de montages, et le mélange de questions esthétiques avec des questions socio-politiques : une confrontation qui entend se jouer autant par le contenu que par la forme.

27. Sylvain COURTOUX, *Still nox*, Al Dante, 2011, p.195.

28. Intervention à Montevideo (Marseille) le 3 avril 2015. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=SQ33chvt7eQ&t=2s>

La question-de-la-poésie, site épistémique de la modernité poétique

Antoine HUMMEL

Docteur en Littérature française (UPHF)

Critique ou constat, le profane a souvent noté, au sujet des poètes modernes, qu'ils semblaient s'être reclus dans un dialogue entre pairs, substituant à la complexité technique d'un *art* un hermétisme nostalgique à leurs yeux mieux digne de l'antique et plus ou moins fantasmé magistère, et que, jaloux de la *spécificité* de leur pratique, ils s'étaient aménagé une place, mineure mais entière, dans la société des *spécialités*. Je sais n'être pas le seul à m'être fait, sur les bancs de l'école, le même genre de remarque que Witold Gombrowicz : « Les poètes écrivent pour les poètes¹. »

Qu'en disent les professionnels de la profession? Loin de considérer cette tendance comme la marque d'une adresse exclusive de la poésie à elle-même ou d'une conversation fermée, nombreux sont les poètes qui identifient, dans une poésie inquiète de poésie, une puissance réflexive sans comparaison : si « la poésie ne parle que d'elle-même² », si « les poèmes parlent, voire ne parlent que, de la poésie³ », c'est que tout poème authentique est retour et interrogation sur soi-même, son genre, sa forme, l'écho de sa parole, le statut de son savoir. Cette réflexivité, splendeur et misère du Moderne, est garante, par son caractère dialectique, d'un dynamisme commun aux grandes aventures spéculatives de l'époque : « au moins depuis le Romantisme allemand », mais surtout en France, « la poésie

-
1. « Les poètes écrivent pour les poètes. Les poètes se couvrent mutuellement d'éloges et se rendent mutuellement hommage. Les poètes saluent leur propre travail et tout ce monde ressemble beaucoup à tous les mondes spécialisés et hermétiques qui divisent la société contemporaine », Witold GOMBROWICZ, « Contre la poésie », dans *Varia*, t. 2, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 159.
 2. « De quoi parle la poésie? D'elle-même. Certains seront même plus catégoriques, c'est-à-dire plus logiques : en réalité, la poésie ne parle que d'elle-même », Jean-Marie GLEIZE, « Questions naïves », dans *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009, p. 71.
 3. « [Les poèmes] sont toujours méta-poétiques (ils parlent, voire ne parlent que, de la poésie) », Christian PRIGENT, exposé au Théâtre-Poème de Bruxelles, avril 2010, URL : pol-editeur.com/ouverturepdf.php?file=004-questions-de-poesie.pdf

s'identifie avec la question de la poésie », et « les poèmes sont des propositions de réponse à cette question⁴ ».

En première approximation, l'expression « question de la poésie » semble anodine. Elle paraît déclinable, applicable à chaque grande discipline artistique ou scientifique : la question-de-la-philosophie, la question-de-la-politique, la question-de-la-peinture... Qu'il n'y ait plus *une seule* question mais plusieurs, et, ceci étant, toujours *une seule* par discipline, voilà déjà une scène très-moderne, où règne une certaine ambiance, celle d'une pluralité des formes du rationnel : chaque question-de-... chercherait la vérité-*en* (peinture, poésie, philosophie, etc.). En seconde approximation, l'expression sonne singulièrement iénienne-heideggerienne — corpus dans lequel elle semble participer du vis-à-vis avec la philosophie : la question-de-la-poésie / la question-de-la-philosophie — voilà, dans ce tête-à-tête entre les deux grandes héritières du *sophos* archaïque, une deuxième scène moderne, où la question ne détermine pas seulement un orbe disciplinaire, mais un *souci*, une *cause*, une *vocation*, une *mission* (ce que résume un des termes allemands préférés de cette tradition : *Sache*, ou *grande affaire*).

Je prendrai ici la grande question par le petit bout de la lorgnette. Je la considérerai d'abord comme une expression qui, par sa récurrence et sa fixation quasi formulaire, ne peut que retenir l'attention du naïf qui pénètre pour la première fois le vaste champ théorique des *propos de poète sur la poésie*. Attestée chez de nombreux poètes aux présupposés et aux œuvres très différents, elle joue à la fois comme signature théorique et comme garante, outre les parfois violentes divisions au sein du champ, d'un souci commun. Je tenterai, en observant la question en usage (dans une sorte de florilège), d'en brosser un portrait générique, puis j'esquisserai les contours de sa fonction épistémologique. Ce travail de défrichage permettra de considérer la façon singulière dont certaines *positions* de la question constituent un moment dialectique d'une *opposition* à la poésie ; je prendrai pour exemple deux poètes et théoriciens à la fois *récusateurs* de la poésie et *chérisseurs* de sa question : Christian Prigent et Jean-Marie Gleize.

C'EST LA CRISE

La question-de-la-poésie a des contours épistémologiques imprécis, que lui confère notamment son génitif trouble ; est-elle la question propre à la poésie (propriété), la question qui hante ou hantée par la poésie (possession), la question placée sous le rapport ou la tutelle de la poésie (dépendance), la question adaptée, ajustée à la poésie (pertinence, congruence) ? Est-elle celle de « ce que la poésie est » ou celle de « ce qu'elle peut⁵ » ? Porte-t-elle sur le *sens* de la poésie — mais

4. *Ibid.*

5. Christian PRIGENT, « La poésie peut être (peut-être) », *Le Nouveau Recueil*, n° 63, Juin-Août 2002 : « Que peut la poésie ? », p. 85. Pour Daniel OSTER (*Rangements*, Paris, P.O.L., 2001, p. 116), la question de ce que « peut » la poésie est « un des jeux les plus constants des poètes

alors dans quel sens : *warum* (raisons d'être⁶) ou *wozu* (raisons de faire, de continuer⁷) ? Le spectre est large, et il n'y a pas à choisir ; ces questions, toutes radicales, peuplent la question-de-la-poésie, y grouillent, participent de son effervescence et sa vacillation critiques. Elles se reposent incessamment à qui prétend *faire de la poésie*, puisque l'« état normal » de la pratique, dans la Modernité, c'est la « crise⁸ » : La poésie vit dans un « climat aporétique normal⁹ » ; « "poésie", "question-de-la-poésie", "crise de la poésie" sont des expressions d'une certaine manière synonymes¹⁰ ». Reste à déterminer cette « certaine manière » : si $x = \text{question-de-}x = \text{crise de } x$, alors x est sans substrat hors lui-même, et le terrain épistémique d'une telle équation n'est pas différent de celui de la Théologie Mystique, qui chérit le mystère en tant que mystère. Le poète y gagne un statut d'exception, qui tient à la fois de l'excellence et de l'exclusion : « un peu plus intranquille que la moyenne¹¹ », c'est un « sujet en crise¹² » dans le monde en crise, une condensation critique incarnée, un héraut et un symptôme.

Quand il se pose la question-de-la-poésie, le poète fait d'« aujourd'hui » son « *trial* » — son procès et son épreuve¹³. Il pose « la question destinale de l'humanité¹⁴ » : *Qu'est-ce qui nous arrive ?* Or, dans la Modernité — et peut-être encore davantage dans cette « post-modernité » qui, selon Lyotard, est une radicalisation de l'inconfort moderne¹⁵ —, « aujourd'hui » presse (ce qui nous arrive vite), et il

[...]. C'est la question — fortement autogratifiante — qui fait problème. Il faut savoir qu'elle est posée, qu'elle ne tient à son sens que du fait qu'elle est posée. Il faut un système, des institutions, du sens ».

6. Exemple fameux, chez Prigent réécrivant Leibniz : « Pourquoi y a-t-il de la poésie plutôt que rien ? », Christian PRIGENT, « La poésie peut être (peut-être) », *op. cit.*, p. 85, et « Wozu noch Dichter ? », *TXT*, n° 31, « Languelais, Fatrasies & Lotharingites », Rennes, TXT éditeur, 1993.
7. C'est le fameux « À quoi bon des poètes en temps de crise ? », dont l'usage est courant dans les proses théoriques de poètes français. Friedrich HÖLDERLIN, « Brot und Wein », *Sämtliche Werke*, t. 2, Stuttgart : W. Kohlhammer, 1953, p. 93-99.
8. Pour Chr. Prigent, « la crise est l'état normal » de la poésie (*Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 206).
9. Jean-Marie GLEIZE, « Intégralement et dans un certain sens », *Sorties*, *op. cit.*, p. 29.
10. Christian PRIGENT, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 207.
11. « Christian Prigent Inventer », vid. post. par Jean-Paul Hirsch, le 13.11.2014. URL : youtube.com/watch?v=T-b5a8Ik1gU, ca. 2:00
12. Christian PRIGENT, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 207.
13. Le terme anglais de « *trial* » (essai, épreuve) est associé, en poésie, à Walt Whitman, qui en a fait un usage célèbre dans sa préface aux *Leaves of Grass* : « *The direct trial of him who would be the greatest poet is today* » (« Pour celui qui se voudrait le plus grand des poètes, il n'y a pas d'autre épreuve que son temps »).
14. Jean-Claude PINSON, « Pastoral (De la poésie comme écologie première) », *Catastrophes*. URL : revuecatastrophes.wordpress.com/2019/02/23/pastoral-6-6/
15. « L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait », LYOTARD (Jean-François), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 17.

n'est « plus possible de légiférer¹⁶ » ; la crise est d'abord une crise de la loi (ce qui nous arrive nous arrive sans son cadre, sans sa règle, sans sa notice ; ce qui vient contrevient à la loi du monde-jusque-là).

Mais quoi, « vive la crise¹⁷ ! » La crise c'est l'aventure, la vraie : une ascension en solitaire, sans secours ni assistance, qui ne connaît de l'objet de sa quête que le nom, auquel elle s'est une fois pour toutes identifiée : « La poésie est désormais lancée ouvertement à la recherche d'elle-même¹⁸. » Seul ce nom constant assure à l'aventurier qu'il y est, qu'il y est toujours, pas tant sur la bonne voie que simplement ailleurs : ailleurs que dans « le monde prosaïque de l'activité¹⁹ », le « Mauvais Monde Marchand²⁰ », le langage instrumental, le bain des messages clairs, « la langue consommée, réduite, univoque²¹ », le milieu « pacifié et uniformisant de l'échange civil²² ». Sur le chemin, la question-de-la-poésie « se repose éternellement de la même façon²³ » : à quoi bon... ? C'est le *wozu* mélancolique de Hölderlin, ce « chant de la précarité » (qui est peut-être devenu, au cours du XX^e siècle, un « couplet d'arrogance²⁴ »). La poésie est « ce qui sauve » d'autant plus que le « danger croît²⁵ » ; elle urge main dans la main avec l'urgence du monde.

LA QUESTION EST IRRESPONSIBLE

À mesure que ce monde les oublie et plus il les néglige, plus les poètes tendent, semble-t-il, à voir dans leur question la plus salvatrice, la plus essentielle, la plus universelle de toutes. Qu'ils s'obstinent à la poser, ils diront volontiers que c'est la question elle-même qui revient hanter le monde qui croyait pouvoir la

16. Jean-Marie GLEIZE, *Sorties*, op. cit., p. 73.

17. Fameux titre d'un hors-série du journal *Libération*, paru en 1984 et accompagné d'un documentaire de vulgarisation économique du même titre, qui a fini par symboliser le virage libéral de l'ancienne gauche, revenue de ses idéaux socialistes et convertie au régime unique du marché. La conclusion d'Yves Montand, très patronale et patronnante, qui exhorte à se prendre en main pour « sortir de la crise », a particulièrement mal vieilli, et résume la couleur idéologique de ces années-là. Mais nos guillemets citent aussi le titre d'un sous-chapitre de *Ceux qui merdrent* de Christian Prigent (op. cit., p. 206-208), dans lequel celui-ci appelle à comprendre le « bavardage sur la crise [...] comme une dénégaration », et à « creuser la crise, à la rendre plus... critique » (p. 206-207).

18. *Ibid.*

19. Georges BATAILLE, « Le monde prosaïque de l'activité et le monde de la poésie », « Baudelaire », *La Littérature et le Mal* [1957], Paris, Gallimard, 2016, p. 31 sq.

20. Nathalie QUINTANE, « Note sur le travail », *Procès*, Dieppe, 2000, np.

21. Bernard NOËL, « Où va la poésie ? », *La Place de l'autre*, Paris, P.O.L, 2013, p. 722.

22. Christian PRIGENT, « La poésie peut être (peut-être) », art. cit.

23. Jean-Christophe BAILLY, *Wozu ? : à quoi bon des poètes en un temps de manque ?* (codir. Henri-Alexis BAATSCH), Paris : Le Soleil Noir, 1978. URL : tierslivre.net/spip/spip.php?article1208

24. Daniel OSTER, *Rangements*, op. cit., p. 152.

25. Friedrich HÖLDERLIN, « Patmos », *Sämtliche Werke*, t. 2, op. cit., p. 172-180.

congédié; qu'ils insistent à la formuler, ils diront que c'est la question elle-même qui *résiste*. Admettons. La question-de-la-poésie résiste; elle est invincible, ce qui signifie en l'espèce qu'elle est *irresponsable*. Elle ne cesse de revenir imposer son « défi », sa « sommation », auxquels « nul poète ne saurait se soustraire » sans « vouer [...] son travail à l'insignifiance et à l'obsolescence²⁶ ». Une telle sommation n'appelle pas de réponse, mais invite à reconnaître, dans des termes nouveaux, l'éternelle et nécessaire *irresponsabilité* de la question. Car c'est bien, dans le monde des « savoirs positifs²⁷ », le mode ultime de la reconnaissance de la poésie, et la fonction épistémologique de la question-de-la-poésie, que de repousser toute détermination de son objet, toute fixation du savoir sur cet objet.

La poésie est, à cet égard aussi, comme le dieu de la Théologie Mystique : on peut tout en dire, et elle n'est rien de ce qu'on en dit. Aucune de ses définitions n'est congrue; *ergo* aucune n'est vraie (toutes sont *inéluclablement insuffisantes*²⁸); chacune contient sa part de vérité; *ergo* aucune n'est fausse (chaque pose de la question en est une *version*). Les deux voies sont des voies de la célébration — célébration d'un objet dont la plus grande vertu est son *indéfinissabilité* même. Voie apophasique : célébrer l'indicible, admettre qu'on ne sait pas : « La poésie [est] le contraire de son nom²⁹ », elle est « le contraire de ce que vous pensez, toujours le contraire, et même elle serait tout simplement le contraire, sa définition la plus simple serait d'être le contraire³⁰. » Voie cataphatique : « intensifi[er] la question » en « multipli[ant] à l'infini [l]es définitions³¹ », en « vari[ant] les réponses³² ».

Mais alors que les deux voies, dans la théologie des Noms Divins, sont essentiellement descriptives — qu'elles nomment Dieu en relevant ses manifestations dans *tout ce qui est*, ou qu'elles butent sur l'impossibilité de le nommer *en lui-même* — les définitions de la poésie, qu'elles travaillent leur objet en réduction ou en épaississement, ont souvent le caractère prescriptif de ce qui s'exerce moins à

26. « Quelque variées que soient les formes que la réponse à ces défis prend à tel ou tel moment de la modernité, le défi reste, et son dispositif constitue une sommation à laquelle nul poète se saurait se soustraire (sauf à vouer du même coup son travail à l'insignifiance et à l'obsolescence) », Christian PRIGENT, *Retour à Bataille*, *op. cit.*, p. 5.

URL : pol-editeur.com/ouverturepdf.php?file=015-retour-a-bataille.pdf

27. *Idem.*, p. 3.

28. « En variant les réponses (à la mesure de l'inéluclable insuffisance, voire du ratage, de chacune des formes que d'étape en étape on cherche à donner aux dites réponses) », PRIGENT (Christian), *Retour à Bataille*, *op. cit.*, p. 5.

29. BATAILLE (Georges), *L'Expérience intérieure* [1943], *La Somme athéologique*, t. 1, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 173.

30. Jean-Marie GLEIZE, *Les Chiens noirs de la prose*, Paris : Seuil, « Fiction & Cie », 1999, p. 15.

31. « La poésie, c'est (définition) : l'intensification de la question par la multiplication à l'infini de la définition », Jean-Marie GLEIZE, « Questions naïves », *Sorties*, *op. cit.*, p. 71.

32. Christian PRIGENT, *Retour à Bataille*, *op. cit.*, p. 5.

dire « ce qu'est la poésie » que « ce qu'elle doit être³³ ». Et si *ce qu'elle doit être* est par essence limitatif, cette limitation n'est pas de nature à régler le compte : à mesure que le terme réduit, le mystère s'épaissit.

Aussi poser la question-de-la-poésie n'est-ce pas essayer d'y répondre; c'est d'abord signer sa version du problème, breveter sa formule du souci. Toute une tradition post-romantique assume cet état de fait, en transformant le *formulaire*^[A] de la définition en *formulaire*^[B] de la question, soit un passage de la-question-qui-n'appelle-pas-de-réponse (avec, en dessous, la place laissée pour la réponse)^[A], au « recueil de formules, de prescriptions³⁴ », au registre des versions-de-la-question^[B]. Dans ce second formulaire, les « réponses » sont « empiriques³⁵ » : chacune refait l'aventure complète de la poésie, toutes sont adresse critique à la poésie-jusque-là, actualisation de poésie-forme à poésie-souci. Au poète répond le poète, d'une génération l'autre, dans une succession apostolique où la fidélité à la cause se mesure à la trahison des antécédents. Ce schéma, s'il fragilise les codes de poésie-genre, renforce les cadres de poésie-souci, en étendant le domaine de ses privilèges : la critique de la poésie appartient en propre à la poésie³⁶.

LA POÉSIE EST INAMISSIBLE

De critique de la poésie la poésie n'est pas avare; mais cette critique n'est pas toujours étrangère à une Défense de la poésie. Poser la question-de-la-poésie, c'est bien souvent instruire un cas, et régler un litige : *on a volé la poésie, on l'a contrefaite, on l'a falsifiée*³⁷. Et comme « il n'est plus possible de légiférer³⁸ » sur ce qu'elle est, les débats se réduisent à contester ce qu'il en est *fait*. Dans ce domaine,

33. Selon le mot de SCHLEGEL (Friedrich), « Athenäumsfragmente », *Fragmente der Frühromantik*, éd. F. Strack & M. Eicheldinger, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011 fr. 114, p. 32 : « Une définition de la poésie ne peut déterminer que ce qu'elle doit être, non ce qu'effectivement elle est ou a été [*was sie sein soll, nicht was sie in der Wirklichkeit war und ist*]; sinon, elle en serait réduite à dire : la poésie est tout ce qui, en tous temps et tous lieux, a reçu ce nom [*Poesie ist, was man zu irgendeiner Zeit, an irgendeinem Orte so genannt hat*]. »
34. Cf. CNRTL, « formulaire ». URL : cnrtl.fr/definition/formulaire
35. « [Les poèmes] sont à chaque fois des réponses empiriques à deux questions : primo, pourquoi la poésie "existe"-t-elle? (pourquoi y a-t-il de la poésie plutôt que rien?); deuzio, cette existence est-elle "admissible"? », Christian PRIGENT, exposé au Théâtre-Poème de Bruxelles, avril 2010, URL : pol-editeur.com/ouverturepdf.php?file=004-questions-de-poesie.pdf
36. Friedrich SCHLEGEL, « Lyceums-Fragmente », *Fragmente der Frühromantik*, op. cit., fr. 117, p. 20 : « La poésie ne peut être critiquée que par de la poésie [*Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden*]. »
37. « Aussi n'est-il pas surprenant que [la question de la poésie] soit par excellence le lieu de toutes les falsifications, de toutes les escroqueries; au mieux, et depuis plus d'un siècle, le lieu des plaintes les plus dérisoires et les plus craintives », PLEYNET (Marcelin), *Le Plus Court Chemin*, de « Tel Quel » à « L'Infini », Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 1997
38. Jean-Marie GLEIZE, *Sorties*, op. cit., p. 73.

« on ne peut pas laisser *faire* certaines choses sans rien dire³⁹ » ; il faut protéger l'objet de ses contrefaçons, l'idée de ses récupérations, « montrer comme l'usage traite la Poésie, et comme il en *fait* ce qu'elle n'est pas, aux dépens de ce qu'elle est⁴⁰ », « cesser d'être dupe des clichés et des falsifications qui se font passer pour de la poésie [...], des impostures, des confusions, des poses avantageuses⁴¹ ». En ce sens, la question-de-la-poésie est le plus souvent justicière, et nombre de ses positions exprime une pulsion propriétaire à vocation essentiellement distinctive.

La poésie n'est pas ce qu'on croit, mais elle est aussi plus qu'on ne croit. Elle regarde aussi bien tous les oublieux d'elle. La question-de-la-poésie « ne concerne pas que les poètes » mais tout le monde, puisqu'elle est aussi la question de « la langue⁴² » (autrement « menacée d'aphasie⁴³ »), de « la liberté de penser, c'est-à-dire d'être », du « désir », de « la politique⁴⁴ », du « roman⁴⁵ », du « symbolique⁴⁶ », du « réel » et de sa représentation⁴⁷... Au plan épistémologique, ce genre d'ambitions est peut-être la marque d'un complexe de la question-du-poète, aux sources anciennes mais aux formes renouvelées dans la Modernité, qui tient dans une autre question, fébrile et inavouable : que vaut mon savoir face à celui de la Science ? La réponse est en partie celle de nouveaux Rois de Justice : où la Science

39. Henri MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 10.

40. Paul VALÉRY, « Questions de poésie », *Ceuvres*, t. 1, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1282.

41. Henri MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 11.

42. « Car la question de la poésie et la question de la langue sont une seule et même question — et ce qu'on appelle "poésie" (je ne parle pas ici de la forme poétique) n'est jamais rien d'autre que le lieu d'une mise en question du sujet dans sa langue et par la langue », Christian PRIGENT, entretien avec Claude Le Bigot, dans *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*, dir. C. Le Bigot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 130.

43. Jacques ROUBAUD, *Poésie, Etcetera : ménage*, Paris, Stock 1995, p. 144 et 145 : « J'affirmerai fortement que la question de la poésie ne concerne pas que les poètes. La chute de la poésie menace la langue d'aphasie. La chute de la poésie menace chacun en sa mémoire, menace sa faculté d'être libre. [...] La poésie donne à quelqu'un comme aucune autre activité à mon sens la mémoire de sa propre langue. »

44. « C'est la question de la poésie. Du politique. Du désir », Marc PERRIN, « L'art, comme un autre nom de la vie, et réciproquement », entretien avec G. Boutouillet, déc. 2015. URL : materiaucomposite.wordpress.com/2015/12/30/lart-comme-un-autre-nom-de-la-vie-et-reciproquement-marc-perrin-entretien

45. Christian PRIGENT, entretien avec Claude Le Bigot, dans *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*, op. cit., p. 130.

46. « Il n'y a aucune raison pour que cesse le souci poétique. Il faudrait pour cela que cesse le souci de la langue et que s'apaise l'inquiétude des hommes quant à leur rapport symbolique au monde dans lequel ils vivent » (*Ibid.*).

47. « [L]a question de la poésie est au cœur de la contradiction qui structure le parlant : ne pouvoir vivre sans représenter sa vie / ne trouver dans aucune représentation formée l'exacte résonance de l'expérience qu'il fait du « réel » de cette vie ; et donc éprouver le réel comme l'espace et le moment « où toute compréhension se décompose » (Bataille) » (*Ibid.*).

est exacte, je serai juste; je troublerai sa prétention positiviste à la clarté; à l'idée qu'elle se fait de la profitabilité de son savoir et de son accumulation, je lui tendrai un miroir qui lui révélera la vanité de son énorme dépense discursive. Mais, positivement, la réponse de la poésie à la science est une radicalisation des principes de la modernité scientifique elle-même : moins un savoir qu'une méthode, moins la constitution d'une certitude que la destitution de toute certitude dans l'épreuve permanente du doute.

Cette épreuve est dangereuse, vertigineuse. Il y faut une assurance, un bon vieux goujon. Un terme sûr, qui ne fera jamais défaut. « Poésie » est ce terme, que tous peuvent s'approprier mais qu'aucun ne peut perdre, un terme garant du souci le plus commun et le plus privé à la fois. La poésie est *inamissible*⁴⁸, elle existe toujours et ne vient jamais à manquer. On la trouve où on la convoque — et ce, qu'on l'ait cherchée pour elle-même ou qu'on soit parti traquer l'inouï.

UN SITE ÉPISTÉMIQUE COMMUN

Le site épistémique de la Modernité poétique — le lieu qui, tout au long du XX^e siècle, suscite, autorise, perpétue un *discours de savoir* sur la poésie — est traversé, voire saturé par la question-de-la-poésie. On y retrouve ceux que, par une sorte d'habitude cultivée par les débats successifs de la Modernité, et qui culmine dans les années 80-90 (mais semble s'être dissoute depuis), on oppose volontiers : « lyriques » et « formalistes », « Couillons » et « Monstres⁴⁹ », célébrants et récusateurs. Je ne discute pas ici la pertinence de ces distinctions polémiques; justifiées ou pas, elles furent opérantes dans le champ agonistique de la poésie contemporaine, et si certains ont pu leur opposer un *refus de jouer*, aucun jeune poète dans ces années-là ne pouvait ignorer bien longtemps une telle partition. Je me maintiens plutôt dans le sillon de la question-de-la-poésie, et trouve de quoi continuer dans cet étonnement : on conçoit aisément que les célébrants s'attachent à la question-de-la-poésie, la tiennent pour première ou dernière instance du questionnement humain, la considèrent comme le fondement ou la pointe du mystère, et distinguent, devant l'objet de leur désir ou de leur quête, la contemplation de la complaisance; mais quelle peut bien être la fonction d'une telle question chez ceux qui, comme Jean-Marie Gleize et Christian Prigent, passent pour *récusar*, sinon la poésie elle-même, au moins le vocable?

48. Terme de théologie (notamment dans l'expression « grâce inamissible), aujourd'hui utilisé dans d'autres domaines. Est inamissible ce qui ne peut se perdre, ce qui ne peut être retiré (une propriété, l'objet d'un don).

49. Selon la terminologie polémique de Nathalie Quintane dans un petit article de 2004 devenu célèbre : Nathalie QUINTANE, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », *Sitaudis*, 19 octobre 2004. URL : <http://sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>

Car il semble qu'on puisse déclarer sa « haine » à la poésie, dire « merde⁵⁰ » à ce mot, et pourtant continuer à se poser ouvertement la question-de-la-poésie; une apparente contradiction qui mène au point de rupture, maintes fois suggéré : *quand la poésie n'est plus la poésie, abandonner la poésie c'est poursuivre ailleurs et autrement l'authentique question-de-la-poésie*. Cette veine spéculative de la récusation, si elle refuse de définir positivement son objet, tend néanmoins à en maintenir une détermination normative : *il existe une bonne ou une vraie poésie, qui naît du refus de la mauvaise*. La poésie y subsiste comme question-de-la-poésie — question interne à la pratique-de-la-poésie et inhérente au souci-de-la-poésie; elle doit toujours renaître et se réinventer à la faveur d'une forme de non-savoir — « épreuve ou exercice de l'ignorance » (Gleize), « déchéance et [...] suppression de la connaissance⁵¹ » (Bataille, informant Prigent); non-savoir qui fonde une autorité socratique : *de mon objet je ne sais rien... au moins le sais-je*. Ainsi, « faire "poésie" », pour un Prigent, c'est d'abord « résister à ce que, d'époque en époque, les poètes croient *savoir* qu'elle est⁵² ». La version gleizienne, elle, est une relance de la question, inscrite dans un mouvement dialectique de récusation partielle : « La poésie n'est pas autre chose [...] que mise en questions, redéfinition, ou annulation de la poésie par la poésie⁵³. »

« De la poésie par la poésie. » La pose récusatrice de la question-de-la-poésie est interne à la poésie; elle maintient le terme outre la récusation parce qu'au fond elle chérit le terme et ne récusé de lui que ce qu'il représente auprès de ceux qu'elle estime être ses *mauvais* chérisseurs (qu'ils adhèrent béatement à l'objet, ou qu'ils se placent acritiquement sous le vocable). En termes bataillio-prigentiens : la poésie se renouvelle de « haïr » ses manifestations consacrées; en termes pongeo-gleiziens : la poésie ne se demeure fidèle qu'en ne cessant pas de se débar-rasser des insignes de la poésie. Les deux conceptions s'accordent sur un point important au plan épistémologique : un poète se distingue moins par son savoir que par sa suspicion devant tout savoir constitué; c'est la figure de l'anti-clerc chez Prigent (qui assume le « savoir moderne », c'est-à-dire « le savoir du non-savoir tapi dans les savoirs, la conscience du négatif, l'appel têtue du malaise⁵⁴ »),

50. « La poésie (merde pour ce mot) », dans Francis PONGE, « My creative Method » [1948], *Méthodes* [1961], *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 534.

51. « [L]a poésie ou le ravissement suppose la déchéance et la suppression de la connaissance, qui ne sont pas données dans l'angoisse. C'est la souveraineté de la poésie. En même temps la haine de la poésie — puisqu'elle n'est pas inaccessible », Georges BATAILLE, « De l'existentialisme au primat de l'économie » (1947), *Œuvres complètes*, t. 11, éd. F. Marmande & S. Monod, Paris, Gallimard, 1988, p. 306.

52. « Au moins sait-on que faire "poésie" consiste d'abord à résister à ce que, d'époque en époque, les poètes croient savoir qu'elle est », Christian PRIGENT, *Retour à Bataille*, entretien avec Sylvain Santi, Paris, P.O.L., 2010, p. 3.

53. Jean-Marie GLEIZE, « L'un et l'autre », *Littérature*, n° 118, 2000, p. 77.

54. Christian PRIGENT, *Salut les modernes*, Paris, P.O.L., 2000, p. 29.

celle du mystique chez Gleize (« la poésie est sans définition, et elle n'est que de cette ignorance⁵⁵ ») — deux figures dont le principe gnoséologique à la fois le plus aventureux et le plus cauteleux est, en substance : *c'est quand on croit savoir qu'on ne sait plus*.

En cela, la « question de la poésie », chez Gleize comme chez Prigent, est une question éminemment, *classiquement moderne*. Le « moderne », en poésie, est celui qui ne se sent plus complètement chez lui dans ce lieu, comme il se pressent ailleurs dans son *je*, d'emprunt dans sa propre subjectivité. Se découvrant *autre*, il se découvre *iners*, inapte à se connaître et resquilleur dans le savoir : tout lieu du discours contient sa tâche aveugle, toute énonciation son angle mort, etc. Dès lors, « le poète » n'a plus la prétention, que Socrate prête à Ion dans le dialogue de Platon, de participer du monde de la compétence. Il retrouve au contraire son privilège archaïque, celui du *sophos*. Cette autorité sapientielle est d'ailleurs celle que la poésie et la philosophie modernes se contestent, s'arrachent — même si toute une tradition philosophique marquée par Heidegger tend à s'en démettre pour en gratifier le seul Poète.

La poétique d'un Gleize notamment, d'inspiration apophatique, est une assomption de la contradiction inhérente à la condition poétique moderne, comme relevant de la condition culturelle après ces diagnostics : l'anti-poésie à la *Bataille* est un lieu de la poésie; l'hors poème⁵⁶ à la *Ponge* un lieu du poème. À partir de là, la « sortie » ne peut qu'être un effort et ne peut qu'être « interne⁵⁷ » : poser la question-de-la-poésie, c'est repasser régulièrement le pas de poésie-lieu, en actualiser les seuils, voire y placer ses pièges et passer les relever. Avec Jean-Marie Gleize s'esquisse une autre question, qu'on pourrait appeler la question-si-la-poésie... Une question qui porte sur les cadres, les modes de réception, les conditions de possibilité, le label « poésie ». Une question intérieure-extérieure, comme on parle de la piste extérieure d'un circuit. Une question adressée à la poésie quant à sa prétention à être un lieu *spécial* du discours.

55. Jean-Marie GLEIZE, « Intégralement et dans un certain sens », *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2014, p. 44.

56. « Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon coup de reins pour en sortir », Francis PONGE, « Berges de la Loire » [1941], *La Rage de l'expression, Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 338.

57. Expression fameuse de Jean-Marie Gleize, dont on trouve une première trace dans « L'un et l'autre », *Littérature*, n° 118, 2000, p. 77.

« Franchir la résistance — ou plutôt la non-résistance, d'abord, » du langage poétique

Philipp MILLS

Université de Lausanne

Une idée préconçue de la poésie la présente comme détachée des affaires du monde ordinaire, comme si elle devait son statut d'exceptionnalité à cette distance, qu'elle entretiendrait notamment par une forme d'hermétisme de son langage. Néanmoins, et peut-être depuis que le poète a, selon Baudelaire, perdu son halo, des pratiques poétiques contemporaines tentent au contraire de reconnecter la poésie à l'ordinaire, de la faire descendre de sa tour d'ivoire. Cette reconnexion opère un basculement — exprimé par la référence au poème de Ponge « La figue » dans le titre de cette proposition — d'une résistance à une non-résistance du langage poétique, c'est-à-dire d'un hermétisme à une transparence. Mais cette non-résistance n'est qu'apparente, n'est que « d'abord », et, derrière elle, Ponge déplace en fait le lieu de la résistance. C'est dès lors derrière l'apparente banalité — ou « littéralité » selon Jean-Marie Gleize — du langage poétique de certaines pratiques contemporaines que s'opère une résistance qu'il s'agit à présent de déterminer.

Si la résistance ne s'opère plus dans une opposition ontologique entre langage poétique et langage ordinaire, si le langage poétique s'avère être trop ordinaire (infra-ordinaire plutôt qu'extraordinaire en suivant Perec¹), la résistance doit s'opérer ailleurs. Suivant Wittgenstein, nous pourrions dire qu'elle opère sur un plan pratique ou pragmatique : « N'oublie pas qu'un poème, quoique composé dans le langage de la communication, n'est pas utilisé dans le jeu de langage de la communication². » Plutôt que de s'opposer frontalement au langage ordinaire, le poème résiste à un emploi ordinaire du langage de l'intérieur même du langage ordinaire. Malgré l'apparente transparence de son langage, le poème résiste ainsi à une lecture ordinaire. Mais cette première résistance en cache également une seconde, en ce qu'elle s'oppose à une idée préconçue de la poésie³. Cette

1. Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

2. Ludwig WITTGENSTEIN, *Fiches*, traduit par Elisabeth Rigal et Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, paragraphe 160.

3. Ce qu'Henri Meschonnic décrit comme la lutte du poème face à la poésie : « Car le poème a au moins deux ennemis. Le premier est la poésie. Le deuxième est la philosophie », Henri

deuxième résistance, déjà opérante chez Ponge, s'exprime de manière de plus en plus visible par l'intégration de pratiques « ordinaires » dans les œuvres poétiques contemporaines, qu'explore notamment Franck Leibovici dans ses « documents poétiques⁴ ». Le brouillage de la frontière entre poétique et ordinaire est ainsi le révélateur de deux résistances : du langage poétique au langage ordinaire d'une part et de la pratique poétique à la notion même de poésie d'autre part.

Cette double résistance du poème révèle son pouvoir performatif : c'est en résistant que le poème produit, « performe » et agit, et ce tant sur le langage ordinaire que sur la catégorie de « poésie ». Cette performativité de la poésie révèle une troisième résistance, celle de la poésie à l'ordre ordinaire des choses : la poésie comme acte de résistance. Ma contribution vise à explorer ces trois aspects de la résistance de la poésie et ce qu'ils disent du rapport entre poétique et ordinaire. Elle s'articule en trois étapes : une première étape construit cette notion de résistance à partir d'une lecture du poème de Ponge « La figue », une seconde étape lie cette idée de résistance à la notion de littéralité, et une troisième étape explore le développement contemporain de l'intégration de l'« ordinaire » dans le poétique et l'idée de la poésie comme acte de résistance à travers l'étude de « U Express » de Natacha Guiller.

DE LA RÉSISTANCE À LA NON-RÉSISTANCE : UNE LECTURE DE PONGE

« La figue » est une sorte d'art poétique dont la publication des divers états d'ébauche dans *Comment une figue de paroles et pourquoi* montre en acte le processus de création poétique. Sans proposer une analyse intégrale du poème de Ponge ni retracer la genèse telle que présentée dans cette succession d'ébauches⁵, ma lecture de ce poème vise à comprendre la notion de résistance telle qu'elle y apparaît et d'en étendre la portée.

Commençons par un des derniers états du texte, qui sera repris dans *Le Grand Recueil*, où la notion de résistance apparaît dans la quatrième des cinq sections (non-numérotées), celle qui traite des conséquences de l'acte de manger une figue :

Voilà l'un des rares fruits, je le constate, dont nous puissions, à peu de chose près, manger tout : l'enveloppe, la pulpe, la graine ensemble concourant à notre délectation.

MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 201. Ou encore, ce que James Longenbach suggère dans la préface de son livre *The Resistance to Poetry*, à savoir l'idée que la poésie est son propre meilleur ennemi : « *This book is about the ways in which poetry is its own best enemy* », James LONGENBACH, *The Resistance to Poetry*. Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. xi.

4. Franck LEIBOVICI, *des documents poétiques*, Marseille, Al Dante//Questions théoriques, 2007.
5. Ce que proposent notamment Michel Collot et Jean-Pierre Richard, ou encore Jean-Marie Gleize dans l'introduction à *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Voir Michel COLLOT, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 186-201 et Jean-Pierre RICHARD, *Pages paysages*, Paris, Seuil, 1984, p. 211-232.

Et peut-être bien, parfois, n'est qu'un grenier à tracasseries pour les dents : n'importe, nous l'aimons, nous la réclamons comme notre tétine. Une tétine, par chance, qui deviendrait tout à coup comestible, sa principale singularité, à la fin du compte, étant d'être d'un caoutchouc desséché juste au point qu'on puisse, en accentuant seulement un peu (incisivement) la pression des mâchoires, franchir la résistance — ou plutôt la non-résistance d'abord, aux dents, de son enveloppe —

Pour, les lèvres déjà sucrées par la poudre d'érosion superficielle qu'elle offre, se nourrir de l'autel scintillant en son intérieur qui la remplit toute d'une pulpe de pourpre gratifiée de pépins.

Ainsi de l'élasticité (à l'esprit) des paroles, — et de la poésie comme je l'entends⁶.

La dernière phrase rattache la texture de la figue à la texture du langage, car selon Ponge « La parole est vraiment un matériau⁷ » : l'élasticité de la figue à l'élasticité des paroles et de la poésie (telle que Ponge l'entend). Ce rapport permet de relire les propositions précédentes comme représentant non seulement l'acte de manger une figue, mais également celui de lire un poème. On pourrait relever de nombreux éléments pour élaborer un art poétique pongien à partir de ces quelques phrases, notamment que « l'enveloppe, la pulpe, la graine ensemble concour[ent] à notre délectation », de la même manière qu'un poème délecte par l'inséparabilité fond-forme, ou qu'elle n'est parfois « qu'un grenier à tracasseries pour les dents » dont on ne sait que faire, ou encore que son intérieur « d'une pulpe pourpre gratifiée de pépins » vient en quelque sorte marquer sa majesté. Mais l'image qui est au centre de mes préoccupations ici, c'est celle de résistance, ou de non-résistance, que Ponge caractérise comme étant « sa principale singularité ». La résistance devient ainsi un élément métapoétique, comme le suggère Yolanda Viñas Del Palacio : « La poésie cherche à vaincre la résistance de la signification à disparaître. Pour la franchir, elle dissout, pour ainsi dire, sa partie comestible (la figue), dont il ne reste que le bouton de sevrage, ce moins que qui nous tient tête, auquel le texte ressemble⁸. »

Par ces aspects métapoétiques, la résistance n'est en effet pas seulement celle du fruit aux dents, mais aussi celle de l'esprit au langage, comme Ponge le suggère dans l'ébauche du 7 avril 1958 :

Voici l'art poétique de la figue :

Quand la résistance, ou plutôt la non-résistance de la phrase, des mots, enfin cesse et que l'épaisseur de paroles tassée, poussée dans ses derniers retranchements est coupée, incisée, franchie⁹.

6. Francis PONGE, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, édité par Jean-Marie Gleize, Paris, Flammarion, p. 247-248.

7. *Ibid.*, p. 82.

8. Yolanda VIÑAS DEL PALACIO, « Du sacrifice des mots à l'avènement de la parole : La Figue (sèche) de Francis Ponge », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 18, 2003, p. 130.

9. Francis PONGE, *op. cit.*, p. 65.

Ponge rend explicite la relation entre l'art poétique, la figue et le langage. Il y aurait poésie quand la résistance, ou plutôt la non-résistance du langage est franchie. Dans cette oscillation entre résistance et non-résistance s'opposent deux conceptions de la poésie, ou du moins du langage poétique. Il y a ainsi, comme le suggère Philippe Met, un « effet combiné de *résistance* (énoncés à double détente, langue cryptée) et d'*insistance* (simplicité de forme et de fond, visant à toucher un large public)¹⁰ ». Cette opposition entre résistance et insistance reflète ainsi deux idées de la poésie. Une première idée, relativement courante, est celle que le langage poétique serait quelque chose de compliqué, de dur, de résistant au travail du lecteur ou de la lectrice. Il s'agit ici d'une vision de la poésie comme détachée du monde, contemplant de loin la basse réalité, le langage commun, et s'en détachant le plus possible en montrant une virtuosité linguistique demandant un effort d'interprétation pour être comprise. Mais cette première idée est vite contrebalancée par Ponge, qui propose au contraire de se focaliser sur la non-résistance du langage poétique, qui deviendrait tout à coup comme trop simple, trop évident. Car ce qui n'a pas de résistance n'est pas plus aisé à appréhender : c'est la résistance qui permet l'accroche alors qu'en son absence tout glisse.

Dans *Résistance de la poésie*, Jean-Luc Nancy éclaire cette opposition entre apparente difficulté et apparente simplicité du point de vue de l'accès :

La poésie fait la facilité du difficile, de l'absolument difficile. Dans la facilité, la difficulté cède. Mais cela ne veut pas dire qu'elle est aplanie. Cela veut dire qu'elle est posée, présentée pour ce qu'elle est, et que nous sommes engagés en elle. Soudain, facilement, nous sommes dans l'accès, c'est-à-dire dans l'absolue difficulté, « élevée » et « touchante »¹¹.

Même si Nancy reste dans une forme de vision romantique, voire heideggérienne (Heidegger achevant d'une certaine manière le projet philosophique romantique d'union de la philosophie et de la poésie), de la poésie comme accès au monde — comme *Ereignis* au sens heideggérien, c'est-à-dire comme dévoilant une réalité cachée — et même si cette vision semble très éloignée de l'idée d'une poétique de l'ordinaire, l'opposition qu'il suggère entre difficulté et facilité reflète les deux pistes chez Ponge : résistance et non-résistance. Alors que l'on pourrait croire que la facilité aplanit la difficulté, c'est-à-dire que la non-résistance fait disparaître la résistance, Nancy montre au contraire que la facilité nous engage dans la difficulté, tout comme la non-résistance nous engage dans une forme de résistance de la poésie. Il y a ainsi une résistance tant dans la poésie « difficile » que dans la poésie « ordinaire » : là où la première conception de la poésie révèle des saillances sur lesquelles lecteurs et lectrices peuvent (ou doivent) s'arrêter, la

10. Philippe MET, « Poésie de Résistance et résistance de / à la poésie : le cas Ponge », dans *Dalhousie French Studies*, n° 51, 2000, p. 114.

11. Jean-Luc NANCY, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co, 1997, p. 10.

seconde conception de la poésie a si peu de prises qu'elle semble aller de soi, qu'elle semble vide. Les poèmes de Ponge peuvent apparaître comme de simples descriptions d'objets qui n'ont pas grand-chose de poétique à première vue. Que reste-t-il une fois l'épaisseur de paroles franchie? Il ne s'agit plus justement de chercher un cœur, un noyau (et la figue est un fruit à pépins, sans noyau central) qui serait en quelque sorte le sens du poème, mais celui-ci se découvre par le franchissement de cette non-résistance, dans la performativité du sens.

En entrant dans la sphère performative, on quitte l'idée d'un langage comme simple représentation, de même que l'on quitte l'idée d'un sens à chercher derrière le langage (dans sa référentialité) pour l'idée d'un sens à trouver dans le langage même (dans sa performativité). Dans un entretien avec Jean Ristat, Ponge précise sa démarche :

Donc j'essaye d'arriver au plus près de la description de la figue, parce que, je suis persuadé que, finalement, qu'est-ce qui reste? c'est du texte. Ce n'est pas une figue! La figue de la réalité, la figue « phénoménale », si vous voulez, est en effet tout à fait « phénoménale », au sens quasi argotique du terme et résiste absolument à toute description. Pour qu'il n'y ait plus ce scandale qui consiste à faire croire qu'on peut passer du monde verbal au monde de la réalité. Pour qu'on en finisse avec cette imposture — comment dirais-je — cette prétention de la plupart des artistes de croire qu'il y a communication entre le monde extérieur et le monde verbal¹².

Il n'y a plus communication entre le monde extérieur et le monde verbal, ou comme le dit Ponge plus loin dans l'entretien, « C'est contre la représentation¹³ ». Le langage n'est pas à penser comme reflet du monde, comme miroir, comme si le monde extérieur et le monde verbal étaient distincts et pouvaient communiquer l'un avec l'autre. Au contraire, l'un et l'autre se modèlent mutuellement. Comme le suggère Michel Collot, « la référence poétique n'est pas *mimésis*, mais *poiesis* et *sémiosis* : l'objet n'y est pas seulement reproduit, mais "redécrit" et recréé¹⁴ ». Il n'y a ainsi plus de réalité objective que le langage viendrait refléter, ce « paradis de l'existence » est, comme le souligne Gleize dans son introduction au texte de Ponge, « par définition perdu ». Dans ce contexte, Gleize considère que « la "résistance" est l'expérience renouvelée de cette perte, de cette séparation¹⁵ ». La figue phénoménale (au sens philosophique et argotique) échappe à la description, résiste à la description, pourrait-on dire. Il y aurait une résistance du réel qui deviendrait une non-résistance à partir du moment où l'on cesse de considérer le langage et le monde comme deux entités distinctes qui communiqueraient l'une avec l'autre à la manière d'un miroir.

12. Francis PONGE, *op. cit.*, p. 276.

13. *Idem*.

14. Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 186.

15. Francis PONGE, *op. cit.*, p. 42.

Si le langage n'est plus à comprendre comme reflet du monde extérieur, comment s'opère la connexion entre le langage et le monde? Ponge insiste tout d'abord sur la notion d'attention qui pourrait faire revenir la communication dans l'ébauche du 8 avril 1958 :

Je n'étais pas loin (et d'ailleurs j'étais toujours désireux, assoiffé) mais j'avais quitté, perdu le contact. (J'étais séparé.) Il y avait eu coupure, il y avait abandon... Il n'y avait plus d'attente, peut-être pourrais-je dire encore plus fortement d'attention. L'attention crée le passage, la communication comme une sonde, comme un cordon ombilical rétabli¹⁶.

La relation entre le langage et le monde doit être rétablie par une attention spécifique. Sans attention, pas de passage possible. Mais sur quoi l'attention doit-elle se porter? En d'autres termes, comme le dit Ponge dans une ébauche de « La datte » du 21-22 avril 1959 : « **Et pourtant, il est bien évident qu'il y a communication. Mais alors, laquelle¹⁷?** » L'attention n'est plus sur le monde extérieur (on retomberait dans le modèle classique du langage comme miroir d'un monde préexistant), mais sur le langage lui-même; la communication n'est plus entre le langage et le monde extérieur, mais une attention particulière au langage.

Dans la suite de « La datte », Ponge précise la fonction du langage : « **Eh bien! c'est parce que le langage n'a qu'une justification : son urgence et qu'une fonction, une seule fonction : celle de nommer, ou plus exactement, comme le dit admirablement la langue française, celle d'appeler¹⁸.** » Plus que nommer, terme qui suggère encore une relation référentialisée entre langage et monde extérieur, la fonction du langage est d'appeler, c'est-à-dire que le langage amène la chose à l'existence. Le langage appelle la chose, la fait naître en la nommant.

La résistance que Ponge convoque opère ainsi sur différents fronts. Premièrement, une résistance à une certaine conception du langage, ce « paradis perdu » qui voudrait que langage reflète la réalité objective. Deuxièmement, par le caractère métapoétique du poème, une résistance à une idée préconçue de la poésie, qui serait d'ordre quasi mystique. Pour contrer cet état de la poésie comme mystique, Ponge opère un basculement de l'idée de résistance du langage poétique (mystique, sacralisé) à une non-résistance (sans saillances, banalisé). Même s'il y a un côté éminemment rhétorique au travail de Ponge, ce basculement de la résistance à la non-résistance montre déjà un passage vers une idée de la poésie comme pratique « ordinaire ». Le poème ne se présente plus comme un fruit à noyau dont on doit retrouver le cœur caché, mais comme une figure qui n'a aucun

16. *Ibid.*, p. 67-69. L'éditeur souligne afin de rendre compte de l'état manuscrit : « La première écriture est imprimée en caractère gras, les corrections (ajouts, ratures, variantes) en caractères maigres. »

17. *Ibid.*, p. 163.

18. *Ibid.*, p. 164.

centre et qui offre une expérience multisensorielle. Cette idée d'une poésie sans résistance est développée par Gleize comme une poésie littérale.

LA POÉSIE COMME LITTÉRALITÉ

Dans sa présentation à *Comment une figure de paroles et pourquoi*, Gleize insiste sur le rapport du texte de Ponge aux catégories de prose et de poésie :

Comment une figure de paroles et pourquoi serait au fond cela : ni de la prose poétique, ni du poème en prose, ni de la prose en poésie ou en poème, mais une prose *aplatie*, quelque chose d'inédit, comme de la prose littérale ou « prose en prose » (à définir, à effectuer). L'annonce du commencement de l'écriture en prose¹⁹.

Gleize suggère de dépasser les définitions traditionnelles de prose et de poésie et décrit le travail de Ponge comme une « prose en prose » ou une « prose littérale ». Cette notion de littéralité est centrale dans le travail théorique de Gleize et tente de définir une idée de la poésie qui suit l'art poétique pongien de « La figure » et qui permet de réancrer la poésie dans la réalité la plus ordinaire.

Il développe cette notion notamment en relation à Denis Roche :

Face à cette seconde « définition » de la poésie (d'abord envisagée comme langage parfait, ou solennel, ou sacré), la poésie comme langage essentiellement, et heureusement, ambigu, Denis Roche annonce simplement l'ouverture d'une autre possibilité : la poésie comme langage littéral (ininterprétable). Le langage de la vérité littérale. Le texte ne dit rien d'autre que ce qu'il dit, au moment où il le dit. Un langage, donc, dont l'absence d'ambiguïté nous invite à lire, à nous approprier, le texte au présent, dans son et notre présent²⁰.

Gleize distingue trois « définitions » de la poésie : la poésie comme langage parfait, la poésie comme langage ambigu et la poésie comme langage littéral. C'est principalement sur l'opposition entre la seconde et la troisième définition que je me concentre, la première étant un paradigme non seulement du langage, mais d'une idée préconçue de la poésie qui se retrouve dans la seconde. Le langage ambigu contre le langage littéral reflète l'opposition entre résistance et non-résistance. Le langage ambigu résiste à l'interprétation (par une syntaxe ou un vocabulaire complexe entre autres) alors que le langage littéral lui n'oppose aucune résistance et devient ainsi ininterprétable (au sens traditionnel de l'interprétation comme découverte d'un sens caché sous le texte).

Néanmoins, ce n'est pas parce qu'il n'oppose aucune résistance que le texte devient « simple » ou « simpliste ». Au contraire, l'absence de saillances devient une marque d'illisibilité selon Gleize : « Tout se passe comme si le maximum de

19. *Ibid.*, p. 49.

20. Jean-Marie GLEIZE, *Poésie et figuration : A noir : poésie et littéralité*, Paris, Questions théoriques, 2015, pp. 258-259.

littéralité, c'est-à-dire au fond de "lisibilité", entraînait, ou pouvait entraîner, un maximum d'illisibilité, d'irrecevabilité immédiate : "Plus le texte est clair, plus on y sent le poids d'une obscure menace²¹..." » Trop de clarté rend le texte suspect. Lecteurs et lectrices doivent ainsi opérer un autre travail. C'est ce que Gleize nomme chez Ponge l'idée de poétique comme d'un agir :

Il y a, de fait, pour Francis Ponge, une corrélation nettement exprimée entre l'objet de la pratique artistique — changer le monde, c'est-à-dire d'abord changer les figures qui permettent de représenter le monde, de se représenter le monde, de se représenter dans le monde — et la pratique artistique elle-même comme pratique, précisément, comme acte. Pour préciser : le texte « moderne » (c'est-à-dire : adéquat aux exigences de notre époque) ne doit ni représenter (décrire, illustrer, montrer), ni expliquer (interpréter), mais agir et montrer cet acte, ou cet agissement (l'acte étant par définition à la fois tendu vers la positivité — faire surgir de nouvelles figures — et essentiellement négatif, critique, iconoclaste, destructeur des vieilles représentations)²².

Nous avons déjà discuté du rejet de la représentation, du rejet de l'idée que le langage serait un simple reflet du monde, et une des conséquences de ce rejet est qu'il n'y a plus de distinction entre l'objet de la pratique artistique et la pratique artistique elle-même. C'est l'acte poétique, l'agir de la poésie, qui vient changer le monde. On retrouve cette idée chez Meschonnic pour qui « le poème fait quelque chose. Il fait quelque chose au langage, et à la poésie²³ ». Le poème vient nous rappeler que langage n'est pas modélisable comme simple représentation d'une réalité objective, mais qu'il performe et produit sa propre réalité. Dans le modèle traditionnel, la poésie ne peut pas changer le monde car la représentation est le simple reflet de celui-ci. C'est seulement une fois cette idée rejetée que la poésie peut agir dans le monde, devenir une force transformatrice.

Ainsi, le passage de la résistance (par ambiguïté) à la non-résistance (par apparente transparence) nous amène à une forme de résistance autre, une résistance qui se trouve dans l'opacité du banal : « D'où une certaine matité, ou résistance, de cette poésie (et à cette poésie, parfois encore aujourd'hui présentée comme "mineure") : la littéralité est une forme de violence²⁴. » Cette résistance de la littéralité devient une forme de violence en ce qu'elle force lecteurs et lectrices à se faire violence afin de comprendre ce que ce banal est censé signifier. Non plus un noyau caché dans la résistance de la poésie traditionnelle, mais un éclatement du sens et de la définition même du sens. Le sens n'est plus un cœur caché mais une réalité diffuse qu'il s'agit de condenser. Dans cette opposition s'opposent deux formes de poésie : l'une détachée du monde qui le contemple de sa tour

21. *Ibid.*, p. 448.

22. *Ibid.*, p. 176-177.

23. Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 43.

24. Jean-Marie GLEIZE, *op. cit.*, p. 446.

d'ivoire et l'autre qui, au contraire, vise à être au plus proche du monde. Ainsi, il y a non seulement une résistance au langage et une résistance à la poésie, mais également une résistance de la poésie dans le sens subjectif du génitif : dès lors que la poésie descend dans l'ordinaire, elle devient un outil de résistance.

LA RÉSISTANCE À LA POÉSIE ET LA POÉSIE COMME RÉSISTANCE

Cette idée d'une résistance à la poésie, qu'on retrouve notamment chez Meschonnic, cette idée d'une poésie littéraire qui viendrait se greffer au réel plutôt que le sublimer pour s'en détacher, ouvre des formes poétiques nouvelles, qui dépassent les catégories traditionnelles. Le poème n'est peut-être plus identifiable immédiatement *comme* poème, au sens d'un « voir-comme » wittgensteinien, puisqu'il n'y a plus de modèle-type auquel confronter l'objet. Le poème résiste ainsi à la catégorie de poésie. Des conditions contextuelles peuvent néanmoins faire ressortir le caractère poétique de l'objet, l'inscription dans un recueil ou une revue de poésie par exemple. Tout comme le ready-made en art, dont c'est l'inscription dans un espace artistique d'un objet ordinaire qui le reconfigure, le transfigure selon Arthur Danto²⁵, le ready-made en poésie permet au langage ordinaire, c'est-à-dire à un langage trouvé, de devenir poétique²⁶. C'est notamment ce que propose Natacha Guiller dans « U Express²⁷ ». Initialement paru dans la revue *Nioques*, son travail propose une intervention sur des commentaires Google à propos d'un supermarché, qui s'inscrit dans une enquête plus large. L'inscription dans la revue confère un caractère poétique à cet objet, mais c'est surtout l'idée de travailler le texte ordinaire pour en faire ressortir des saillances qui est le propre du travail poétique. Des saillances qui peuvent être tant narratives que rhétoriques ou même poétiques au sens traditionnel du terme.

Les interventions opérées par Guiller peuvent prendre différentes formes, mais visent toutes à évaluer, à commenter, à préciser certains aspects des commentaires. Ce qui devient ainsi un méta-commentaire n'est pas usuel dans le sens qu'on ne s'attarde généralement pas sur ces commentaires Google, qu'on emploie ceux-ci pour se faire un avis sur le lieu mais pas un avis sur les commentaires eux-mêmes. L'acte poétique de Guiller est ainsi de déplacer l'attention ou, en

25. Arthur DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

26. Gaëlle Théval élabore un concept de « poésie ready-made » en référence aux ready-mades en art : « Le point commun à la plupart des approches littéraires du ready-made, qui explique en partie son identification respective au collage et au plagiat, vient du fait que ces pratiques y sont envisagées comme des techniques d'écriture quasi similaires car fondées sur une opération de base commune, l'importation », Gaëlle THÉVAL, *Poésies ready-made : XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Editions L'Harmattan, p. 79.

27. Natacha GUILLER « "J'ai fait fermer U Express" ». Billet. Archives SNG. 17 mai 2019. URL : <https://archives-sng.blogspot.com/2019/05/jai-fait-fermer-u-express-extra.html>.

termes wittgensteiniens, d'utiliser le langage de la communication en dehors du jeu de langage de la communication.

Les interventions de Guiller sur les commentaires Google²⁸ mettent en exergue différents aspects et je vais en mentionner trois :

1. Leur ancrage temporel est nécessairement lié à un acte de lecture. « Il y a 2 mois », « Il y a un an », etc. sont des déictiques qui n'ont aucun référent dès lors que l'on sort de l'actualisation permanente liée au web. Autant c'est plus important de savoir si un commentaire est ancien ou récent pour se faire un avis, autant ces indications, par leur caractère déictique, deviennent complètement floues une fois sorties du contexte de lecture « au présent ». Pour contrer cette imprécision, Guiller indique par exemple que « Il y a 2 mois » correspond à « février 2019 ». Mais l'imprécision du déictique, au contraire d'une date fixe, permet également de faire des conjectures qui n'auraient peut-être pas eu lieu d'être face à une date précise. « Il y a 3 semaines » permet de supposer « on s'est peut-être croisées », « Il y un an » correspond à « avril 2018 » et permet de supposer qu'il s'agit d'un « poisson d'avril », alors que la date exacte aurait peut-être contredit cette supposition.
2. Ce qui amène à cette supposition du poisson d'avril, c'est que le commentaire loue la propreté du magasin, alors que tous les autres mettent en avant le manque d'hygiène, que ce soient les « excréments de souris sur les étagères » ou « tablettes de chocolats grignotées par des rongeurs ». Doublié des indications de date qui indiquent que la situation dure depuis un moment, on se rend compte en lisant les commentaires et les interventions de Guiller que l'évaluation Google n'a que peu d'effet sur le réel. Il est peut-être le reflet du ressenti des consommateurs, mais il n'entraîne aucune action, aucun changement. Tout au plus, ces commentaires vont-ils inciter lecteurs et lectrices à faire leurs courses ailleurs. Il s'agit d'une évaluation qui est temporellement datée mais qui n'affecte pas la réalité du supermarché. En ce sens, le commentaire Google reste dans l'idée d'être le reflet d'une réalité alors que le travail poétique vise au contraire à transformer cette réalité.
3. Cette transformation s'opère à partir d'une seconde évaluation. Il y a ainsi deux niveaux d'évaluation : le commentaire Google comme évaluation de la réalité du supermarché (mais qui devient en fait le reflet de celle-ci) et l'évaluation que Guiller fait de ces commentaires et qui ne vise plus à simplement les refléter, mais à les transformer en y prêtant une attention particulière. On retrouve cette évaluation notamment par rapport au commentaire de Tiphany Thomas dans lequel Guiller rend explicite la structure logique : « FAIT – CONSTAT – CONSÉQUENCE ». Ou encore par rapport à la mention « incomplet » à côté du commentaire de « Des Al ».

28. *Ibid.*, p. 8-9.

Cette notion d'évaluation permet de passer au projet plus large de Guiller, à l'enquête dans laquelle s'inscrit ce travail sur les commentaires Google, qui paraît sous la forme d'un billet sur le site : « Évaluation Générale. L'Agence de Notation comme dispositif artistique » soutenu par l'ArTeC (Paris 8) et qui se présente comme « Carnet de recherche dédié aux modalités d'interventions de la recherche-crédation sur la généralisation de l'évaluation²⁹ ». L'évaluation qui est par ailleurs un critère central de la poésie : le terme poésie pouvant être à la fois sujet de l'évaluation (de la bonne ou de la mauvaise poésie) et l'acte d'évaluation lui-même (ça c'est de la poésie!). Les remarques sur les commentaires Google s'inscrivent ainsi dans un récit plus large qui montre non seulement la résistance à la poésie, à savoir que la poésie peut s'opérer dans des modalités diverses, mais la résistance *de* la poésie puisqu'elle vient intervenir dans la réalité pour la modifier. Ces commentaires deviennent ainsi des preuves ou des indices pour faire avancer l'enquête.

Je ne vais pas m'attarder sur l'enquête elle-même, mais sur ce qu'elle produit, à savoir la fermeture (temporaire) du magasin, d'où le titre du billet « J'ai fait fermer U Express ». Nous avons vu que les commentaires Google ne permettaient pas, dans ce cas, d'affecter la réalité du supermarché mais en étaient la simple représentation : plutôt que de résister, ils reflètent. En intervenant sur les commentaires Google, Guiller leur ajoute une dimension poétique. Alors que ceux-ci se veulent être le reflet du supermarché, l'intervention poétique les transforme. Mais contrairement à ceux-ci, cette intervention poétique a une incidence pour la réalité du supermarché, par un parallèle qui s'instaure dans le travail de Guiller : l'intervention poétique dans l'ordinaire des commentaires Google devient une intervention poétique dans l'ordinaire du supermarché. Suivant l'idée que le commentaire s'est substitué à la réalité, intervenir dans le commentaire équivaut à intervenir dans la réalité. Ainsi, le travail de Guiller montre la résistance de la poésie en acte : par l'entrecroisement du poétique (intervention dans les commentaires et dans la réalité) et de l'enquête (qui est autobiographique puisque l'autrice est l'enquêtrice), la vie de l'autrice devient le support d'une production poétique résistante.

Cette notion de résistance révèle les diverses modalités de la production poétique. Cette résistance n'est pas seulement à franchir comme le suggère Ponge, car il n'y a plus de noyau caché à découvrir après ce franchissement. Au contraire, comme nous l'avons vu avec Ponge, il s'agit de s'affranchir de cette idée selon laquelle la poésie serait un objet de résistance. Ponge opère ainsi un basculement d'une résistance de la poésie (la difficulté qui serait à franchir pour atteindre un sens) à une résistance à la poésie (comme opposition à une idée préconçue de la poésie). Dans ce contexte, le langage poétique ne résiste plus par

29. <https://evalge.hypotheses.org/>

son obscurité ou son hermétisme, mais par sa littéralité au sens de Gleize, où un surcroît de banalité rend le texte illisible ou difficilement compréhensible. Par ce surcroît de banalité, l'évaluation en acte dans l'idée « ça c'est de la poésie » se retourne puisqu'il n'y a plus de critères pour mener à bien cette évaluation. Si ce n'est peut-être, et c'est ce que je voudrais suggérer en conclusion et en faisant référence au travail de Guiller : il y a poésie lorsqu'il y a résistance, la poésie comme acte résistant. La poésie est ainsi un agir qui vient résister à la lecture, à la poésie elle-même, et à l'ordre ordinaire des choses.

Poète, moi ?

Jacques DEMARCQ

Décembre 2020

« Poésie c'est crevé », lançait Denis Roche en 1972. Ajoutant : « La poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n' / existe pas. » Ce mot de la fin pouvait avoir la résonance d'un mot d'ordre. Soyez inadmissibles ! Écrivez ce qui n'existe pas ! La poésie est dérisoire, faites-la se tordre ! Jetez au public son cadavre grouillant de vers, pas son fantôme...

J'avais commencé à lire les surréalistes au lycée, et déjà *L'Érotisme* de Bataille en terminale. J'avais suivi *Tel Quel* en fac, et lu attentivement Ponge. Denis Roche m'ouvrait deux voies, dont l'une au moins n'était guère la sienne. Primo, un poème s'inscrit dans une page et peut jouer des ressources typographiques. Secundo, le poème est une forme orale, le vers une question de rythme, lequel fait déraiper la syntaxe, voire la disloque. Trente ans plus tard, mon premier vrai livre, *Les Zozios* (2006), a plus ou moins répondu à ces deux attentes. Sa dimension orale crevant les yeux, j'en avais lu des extraits en public pendant vingt ans et me suis retrouvé catalogué « poète sonore ». Le premier mot m'encombrait, le second suggérait que me lire était superflu.

Plus que l'oralité, c'est ma tendance spontanée à inventer des contes pour adultes, ma préférence pour la fiction qui me sépare de la poésie telle qu'elle est le mieux admise : comme expression sincère d'une vérité personnelle. Les poèmes des *Zozios* mettent en scène des situations qui n'existent pas, des saynètes dans lesquelles je cède la parole à une créature : oiseau bredouillant du français, ou à l'inverse auteur gazouillant ou criaillant. Outrepasser ainsi les frontières du langage verbal propre aux humains ne serait-il pas se moquer de l'humanité, envers qui la poésie est censée se montrer généreuse ?

D'autres textes, prose ou vers, sont des récits de voyages. *Phnom Poèmes* (2017) se veut un documentaire sur le Cambodge récent. Mais en vers, dont l'écriture, au clavier comme à la caméra, introduit forcément un regard et ses cadrages. Je n'ai pas cherché à donner forme à des vérités ; seulement à des interrogations sur un morceau de monde lointain lié au nôtre.

Mes livres ne sont jamais des recueils témoignant d'une période de ma vie. Je ne crois pas plus en moi qu'en un quelconque saint ou héros. Ce sont parfois de

gros volumes : *Les Zozios*, 300 pages, *La Vie volatile* (2020), 400. Ces deux-là sont l'esquisse et la débauche d'un projet encyclopédique, à la Ponge, sur les relations ornitho-anthropologiques. D'autres, moins gros, se présentent comme des romans en vers entremêlant intrigues et temporalités. *Avant-taire* (2013) est un début d'autobiographie construit autour de l'épisode tragique de la mort en déportation d'un cousin, mais sur le ton léger de *Chêne et chien* de Queneau. *La Chair de l'art* (en cours) se voudrait un récit érotique en sonnets et chansons, sur le modèle plus chaste du *Canzoniere* de Pétrarque.

Une contradiction entre leur sujet et leurs formes est à la base vacillante, en mouvement, de tous mes livres. Les feuilleter suffit pour que surgisse, d'un texte à l'autre et parfois dans le même, l'hétérogénéité des modes d'écriture, *La Vie volatile* étant le plus hétéroclite. À ma connaissance, qui est limitée, seuls l'Apollinaire de *Calligrammes*, un peu les Américains Pound, Cummings, W. C. Williams, Olson et l'Italien Zanzotto, ont associé des formes disparates. En France comme ailleurs, les « recueils » tiennent plus souvent de la sonate que de la rhapsodie. Un ton personnel, un type de formes, bref un style, s'y développent de manière homogène jusqu'au bout, et parfois de livre en livre.

Je suis composite, d'esprit multiple et variable. Un moi mal fichu m'est trop peu quand j'ai pu avoir beaucoup d'années. J'aime la vie, ses changements. J'ai des goûts éclectiques, en art plus encore qu'en littérature. Lascaux ou Canova, Pétrarque ou Jarry peuvent me nourrir. Tout est bon à introduire dans un poème. J'ai souvent des œuvres dans un coin de la tête quand j'écris. Un poème est un objet artistique articulant plastiquement et/ou chaotiquement trois dimensions : des rythmes sonores, une visualité, un faisceau de significations. La poésie, si tant est qu'elle existe, s'est rapprochée de l'art depuis au moins Mallarmé. Après Apollinaire, elle aurait dû quitter définitivement la littérature. Mais cela, très peu de poètes l'ont admis.

Troisième section

Agir contre

Critiques politiques du fait poétique

Contre la poésie institutionnalisée : la démarche désacralisante de Dmitri Prigov

Milena ARSICH

Université de Strasbourg

Dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, la littérature russe est marquée par une multiplicité de rapports conflictuels, générés par l'interventionnisme brutal des institutions étatiques dans la vie artistique. Durant la période stalinienne, les effets de cette intrusion reconfigurent presque entièrement le champ littéraire, propulsant les représentants du réalisme socialiste dans les rangs de la littérature classique et réduisant au silence les premières générations artistiques du siècle. L'ère du dégel, dont le début est fréquemment symbolisé par le « Rapport sur le culte de la personnalité et ses conséquences », présenté par Nikita Khrouchtchev au ^{XX}e congrès du Parti communiste d'Union soviétique en 1956, marque une nouvelle étape dans l'histoire littéraire soviétique. La période qui s'ouvre à partir des années 1960 se caractérise par une relation triangulaire entre les acteurs étatiques (dont le Comité central du Parti communiste, l'organe de censure Glavlit, les services de renseignement et autres représentants du pouvoir), les écrivains officiels (admis dans l'Union des écrivains et publiés par les maisons d'édition) et les auteurs non-officiels ou dissidents, qui évoluent loin des canaux de médiatisation nationaux, recourant, pour faire connaître leurs œuvres, à l'impression et à la diffusion illicites — le *samizdat*.

La tendance critique la plus partagée par les différents groupes et mouvements poétiques d'après-guerre est le désir de se distancier des contraintes idéologiques et formelles imposées à la poésie, et de renouer le lien avec les grandes figures de l'avant-garde et de l'Âge d'argent¹. Mais une fracture assez nette persiste entre les poètes qui occupent les devants de la scène littéraire, prénommés les « soixantards » — *chestidesiatniki* — et les cercles dissidents. Extrêmement populaire, la poésie des soixantards tels qu'Evguéni Evtouchenko ou Robert Rojdestvenski apporte, d'une part, une nouvelle diversification thématique et

1. En témoignent, d'une part, les débats sur la notion de la « sincérité » (portés par Olga Bergholtz et Vladimir Pomerantsev) qui ont précédé le congrès de l'Union des écrivains de 1954 et, d'autre part, la formation des cercles dissidents néofuturiste (Guennadi Aïgi, Viktor Sosnora) et akhmatovien (Iosif Brodski, Dmitri Bobychev).

générique, en ce qu'elle réintroduit le lyrisme confessionnel et aborde ouvertement les traumatismes collectifs de la guerre et du stalinisme². D'autre part, elle demeure en continuité avec la poésie révolutionnaire du début de siècle, ainsi qu'avec la poésie hymnique qui se développe dans les décennies staliniennes. En effet, les *chestidesiatniki* promeuvent le retour aux idéaux de la Révolution (à travers, notamment, la célébration de Lénine), recourant fréquemment à l'emphase rhétorique et à la posture didactique dans leur rapport au lecteur, envisagé comme collectif et prolétaire³. En incarnant l'esprit du Dégel, ces poètes opèrent davantage un assouplissement des normes littéraires et une synthèse de la poésie soviétique de la première période, qu'ils ne se manifestent contre elles.

C'est donc dans l'art non-officiel qu'un rejet plus radical de la culture soviétique — et notamment du rôle qu'y jouait la poésie — a pu être élaboré. Parmi les divers mouvements qui émergent au début des années 1970, lorsque la censure et le contrôle se renforcent à nouveau sous le règne de Léonid Brejnev, un groupe de peintres, d'artistes plastiques et de poètes émerge, en proposant une critique exhaustive des discours idéologiques et culturels soviétiques : il s'agit du Conceptualisme moscovite, dont les représentants les plus notoires sont Ilia Kabakov (né en 1933), Viktor Pivovarov (1937), Andreï Monastyrski (1949) et Dmitri Prigov (1940-2007)⁴. Tout comme les représentants du Conceptualisme américain (Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lucy Lippard), les conceptualistes russes considèrent que l'idée ou le concept de l'œuvre doit prédominer sur sa réalisation technique ou formelle⁵; ce point commun est invoqué par le théoricien russe Boris Groys pour légitimer l'appellation de « Conceptualisme » pour les artistes russes⁶. Mais, alors que la réflexion du Conceptualisme américain sur l'objet émerge au sein du contexte de la consommation de masse dans la société américaine d'après-guerre, et vise à élucider les conditions culturelles qui déterminent le fonctionnement d'une œuvre d'art et de sa perception, le Conceptualisme moscovite entre en dialogue direct avec les codes représentatifs et normatifs du réalisme socialiste⁷.

-
2. Pour une analyse plus complète de ces caractéristiques dans la poésie des *chestidesiatniki*, v. Naum LEJDERMAN, Mark LIPOVETSKY, *La Littérature russe moderne, 1950-1990*. Vol. 1, 1953-68 [*Sovremennaja russkaja literatura, 1950-1990 gody*. Tom. 1 (1953-1968)], Moscou, Academia, 2003, p. 119-122.
 3. Sur la thématique révolutionnaire et le positionnement vis-à-vis du lecteur, v. *Ibid.*, p. 121 et 130.
 4. Nous ne citons pas ici d'autres artistes fréquemment associés au Conceptualisme, Eric Boulatov, Vitali Komar et Alexandre Melamid, les considérant comme des représentants du mouvement de l'art social [socart], même si les deux groupes artistiques se recoupent.
 5. Pour ce principe originel pour l'art conceptuel v. Sol LEWITT, « Paragraphs on conceptual art » (1967), dans Alexander ALBERRO, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1999, p. 12-13.
 6. V. « Le Conceptualisme romantique moscovite [Moskovskij romantičeskij konceptualizm] », dans Boris GROYS, *L'Utopie et l'Échange [Utopija i obmen]*, Moscou, Znak, 1993, p. 260.
 7. « L'attention des Conceptualistes moscovites se focalisait tout d'abord sur l'étude du langage pictural "réaliste" et des formes de la production picturale idéologique et destinée aux masses

Dès lors, l'un des vecteurs importants des activités artistiques du groupe consiste à analyser et à représenter les différents langages spécifiques à la société soviétique (dont le langage des slogans ou la novlangue administrative). L'autre spécificité du Conceptualisme moscovite est sa forte orientation littéraire, et notamment poétique, portée par Andreï Monastyrski, Lev Rubinstein et Dmitri Prigov.

C'est dans l'œuvre de Prigov que s'enracine une critique radicale de la fonction sociale de la poésie dans le contexte soviétique et russe. Par le biais de textes théoriques et poétiques, l'artiste montre, premièrement, que la fonction de la poésie russe est d'être un médium entre le pouvoir politique et le lecteur et, deuxièmement, que le langage poétique et la mythologie historiographique autour des grands poètes nationaux possèdent une charge idéologique propre. Cette réflexion s'inscrit dans le projet épistémologique plus large, que Prigov commence à élaborer en tant qu'artiste plasticien, lorsqu'il se rapproche des Conceptualistes moscovites à la fin des années 1960⁸. L'une des orientations dominantes de son œuvre multiforme⁹ est la représentation critique des discours qui circulent dans l'espace culturel russe, et qui déterminent la perception individuelle tout en masquant leur propre pouvoir. De ce fait, les diverses pratiques artistiques de Prigov ont fréquemment pour but de construire un espace (ou un appareil) de représentation et d'observation qui rendrait le fonctionnement de ces langages visible. Ce rôle est assumé par ses poèmes visuels (les « versogrammes [*stixogrammy*] »), ses lectures-performances ou encore ses poèmes, qui se caractérisent comme tels par la verticalité traditionnelle de la disposition du texte sur la page et par la présence des rimes. Prigov explicite sa démarche textuelle dans un article programmatique « Ce qu'il faut savoir [à propos du Conceptualisme] » (1989) :

[...] [I]l s'agit de croiser, au sein d'un poème ou d'un texte, plusieurs langages (*i.e.* plusieurs *logoi* à l'origine de ces langages : le langage de l'État, le langage de la haute culture, le langage philosophique et religieux, le langage simple et quotidien), qui représentent, dans l'espace littéraire, des mentalités et des idéologies. Il se produit alors un croisement de ces langages sur un terrain commun, où ils confrontent leurs ambitions, montrant et limitant la prétention absurde de chaque langage à décrire le monde totalement et exclusivement dans ses propres termes (autrement dit, à avoir emprise sur le monde)¹⁰.

qui utilisait ce langage », Ekaterina BOBRINSKAÏA, *Le Conceptualisme [Konceptualizm]*, Moscou, Galart, 1994, p. 18.

8. Pour la biographie détaillée de Prigov, v. Ilia LIPOVETSKI, *Le Logos partisan. Le projet de Dmitri Alexandrovitch Prigov [Partizanskij logos : proëkt Dmitrija Aleksandroviča Prigova]*, Moscou, NLO, 2022.
9. Rappelons que les arts plastiques (dessin, sculpture) et les performances constituaient une part importante de cette œuvre, ce dont les différentes expositions (par. ex. « Dmitri Prigov : Dmitri Prigov », musée de l'Ermitage, 2011 et « Dmitri Prigov : de la Renaissance au conceptualisme et plus loin », la galerie d'État Tretyakov, 2014) rendent compte.
10. « Que faut-il savoir? [Čto nado znat'?] » (1989), dans Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV,

Cette mise en scène quasi-théâtrale des langages n'est pas sans rappeler le travail de certains poètes occidentaux contemporains de Prigov : on pense ici à la re-présentation des énoncés dans les textes réflexifs et métalinguistiques d'Emmanuel Hocquard¹¹ ou encore aux stratégies de l'observation du langage par le biais de l'extraction de celui-ci du contexte communicatif, chez les *Language poets* américains. Tandis que les poètes français et américains utilisent des effets de ruptures dans l'organisation logique du texte (*the New sentence* chez les *Language poets*), les marques extra-textuelles (le cadrage, les blancs, les éléments visuels) ou encore les préambules théoriques pour signifier que l'énoncé n'est pas seulement *énoncé*, mais également *représenté*, la démarche de Prigov pour mettre en scène le langage par le biais du langage se caractérise par la parodie, le pastiche et l'utilisation des clichés rhétoriques et postures énonciatives dans une logique d'exagération et d'ironie. Ce minimalisme dans l'aménagement des effets de distanciation chez Prigov a fait naître de multiples contre-interprétations de ses textes à valeur analytique, perçus comme des affirmations directes de l'auteur¹². Cette confusion s'impose particulièrement lorsque Prigov représente, dans ses poèmes, la poésie, celle-ci étant pensée comme un cas particulier du langage de la haute culture.

Ces poèmes méta-poétiques, qui occupent une place non négligeable dans l'ensemble de son œuvre, s'inscrivent dans l'intention de neutraliser les effets hypnotiques du langage poétique et de rendre apparente la mythologie romantique qui sous-tend tout aussi bien la poésie révolutionnaire de Vladimir Maïakovski que celle des soixantards. Cette mythologie instaure, premièrement, une hiérarchie stricte entre le poète et le lecteur, le verbe poétique rimé et rythmé et la prose (tout comme le discours idéologique instaure une hiérarchie entre le *vojd* et le peuple, le slogan ou l'hymne et la parole ordinaire). Deuxièmement, elle contribue à la panthéonisation des poètes, faisant d'eux des figures corollaires des chefs politiques. À l'inverse, le travail poétique de Prigov consiste à désacraliser les textes et les figures poétiques qui font déjà partie de l'histoire littéraire et à élaborer les méthodes de son écriture poétique propre, de sorte à ce que celle-ci puisse échapper au figement classicisant et à la porosité avec les pratiques du pouvoir.

Œuvres en cinq volumes [Sobranie sočinenij v pjati tomach], vol. 5, *Les Pensées* [Mysli], Moscou, NLO, 2019, p. 7572.

11. Nous pensons, chez Emmanuel Hocquard, à « Allô, Freddy » (p. 295-350) et « Ce beau mausolée / Notes sur la nymphe Écho » (p. 55-61), dans Emmanuel HOCQUARD, *Ma haie*, Paris, P.O.L, 2001; et, chez les *Language poets*, à *Ketjak* (1978) de Ron Silliman et au poème éponyme de Charles Bernstein « Islets / Irritations » (*Islets / Irritations*, 1992).
12. V. Mark LIPOVETSKY, « Les pratiques de la subjectivité [Praktiki sub'ektivnosti] », Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 1, *Les Monades* [Monady], 2013, p. 23.

UNE DÉMARCHE DÉSACRALISANTE

Tout langage est traversé par des dynamiques de pouvoir : voici quel pourrait être le point de départ de la réflexion des poètes conceptualistes et le présupposé implicite de leur critique de la poésie comme d'un genre littéraire où se jouent des rapports de forces qui ne soient pas uniquement esthétiques. Prigov procédera à l'analyse méthodique de ces forces, en montrant à la fois l'inscription du poète et de son œuvre dans l'espace politique, et les stratégies d'auto-légitimation autoritaire vis-à-vis du lecteur, présentes dans les codes mêmes du genre. Fidèle à l'ampleur de son projet, il a représenté, dans ses poèmes, un grand nombre de discours et de postures poétiques, de la chanson de geste médiévale russe (les *bylines*)¹³ au lyrisme féminin moderne¹⁴. Dans l'un de ses premiers recueils, *Les Chants historiques et héroïques* [Istoričeskie i geroičeskie pesni] (1974)¹⁵, l'auteur se focalise sur la fonction courtisane de la poésie dans le contexte de la soumission directe de la poésie officielle à l'élite politique de l'URSS. Regardons ce faux panégyrique de Prigov, écrit « à l'honneur » de Nikita Khrouchtchev :

Quand notre Nikita Khrouchtchev / Le stalinisme terrassait / Brutus était son frère / Et on l'appelait même le nouveau Prométhée. // Alors du peuple démocratique / Le chœur puissant jubilait / Au théâtre Bolchoï, Terpsichore / Menait d'elle-même la ronde. // La mort impitoyable le sabra / Tel une canne à sucre élançée vers le ciel / Mais il survit dans la mémoire fidèle / Des tribus qu'il libéra.

(« Nikita Sergueïevitch Khrouchtchev [Nikita Sergeevič Hruščev]¹⁶ »)

C'est le geste (ou l'idée) de l'artiste, explicité dans la préface du recueil — et non pas les indices directs dans le texte — qui esquisse les perspectives de son interprétation. Les marques de distanciation ironique sont ici très discrètes, au point que, extrait de son contexte, le poème pourrait se lire comme une apologie sincère. De très légers décalages sémantiques indiquent le caractère parodique du poème : ce sont les étranges « tribus » qui défigent les « peuples libérés » et les références antiques, nettement inattendues dans le contexte, ainsi que la comparaison peu gracieuse du chef avec une canne à sucre (une référence à la politique agricole notoirement désastreuse de Khrouchtchev), alors que « élançée vers le ciel [na vzlete] » rappelle la conquête cosmique. Dédiés aux différentes figures importantes de l'Histoire (les chefs militaires et politiques de la Russie tsariste et de l'URSS prédominant dans le recueil), *Les Chants historiques et héroïques* se

13. V. « Le champ de Koulikovo [Kulikovskaja bitva] » (1976) et « Le lyrisme féminin [Ženskaja lirika] » (1989), *ibid.*, p. 436-37.

14. Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 2, Moscou [Moskva], 2016, p. 169-177.

15. *Ibid.*, p. 408.

16. *Ibid.*, p. 420.

laissent apprécier comme une série de textes qui montrent que la poésie est un discours participant activement à la création de la mythologique historique nationale, et qu'elle est l'un des piliers de l'idéologie étatique.

Une autre logique de désacralisation est perceptible dans l'un des motifs métapoétiques importants chez Prigov : celui du mythe de Pouchkine. Notons que la figure de Pouchkine est une véritable hantise de la poésie russe de la première moitié du XX^e siècle, qui traverse les œuvres de Marina Tsvétaïeva, d'Anna Akhmatova ou encore de Daniil Harms¹⁷; la réflexion de Prigov, à son tour, s'inscrit dans une dynamique de déconstruction de ce *topos*, ce qui est caractéristique du postmodernisme littéraire russe¹⁸. Cette riche tradition intertextuelle fait écho à la nationalisation de Pouchkine, qui culmine lors de la célébration du centenaire de sa mort en 1937. La réflexion qui sous-tend les poèmes « pouchkiniens » de Prigov montre que la politique culturelle soviétique a fait du poète l'un des représentants du pouvoir. Dans le poème suivant, la réflexion de Prigov à l'égard de Pouchkine s'articule à travers l'opposition entre, d'une part, les textes que le poète a effectivement écrits et, de l'autre, la mémorialisation qui éclipse son œuvre :

Si l'on y prête un regard attentif / On verra que Pouchkine, celui qui chante des vers, / Est aujourd'hui plutôt un dieu de la fertilité / Le berger des troupeaux, et des peuples le père / Dans tous les hameaux, dans les moindres recoins / J'aurais mis des bustes à son effigie / En revanche, ses vers, je les aurais détruits / Car ils nuisent à son image

(« Si l'on y prête un regard attentif... [Vnimatel'no kol' prigljadet'sja segodnja...] »¹⁹ »)

Dans « Quand je médite sur la poésie... », Prigov met en scène un « moi » poétique qui rivalise avec Pouchkine pour l'amour de ses contemporains (« Quand je médite sur la poésie, sur ce qu'elle fera ensuite / je prends conscience que mes contemporains devraient m'aimer bien plus qu'ils n'aiment Pouchkine »), mais qui découvre, dans le dernier vers du poème, qu'il ne peut renier Pouchkine, car le poète national et lui ne font qu'un (« je suis ce même Pouchkine²⁰ »). Nous retrouvons ici l'ambiguïté caractéristique des poèmes de Prigov à

17. V., à titre d'exemples, le poème « À Tsarskoïé siélo [V Carskom sele] » d'Anna Akhmatova (*Soir [Večer]*, 1912), les miniatures « Pouchkine et Gogol » et « Les anecdotes de la vie de Pouchkine [Anekdoty iz žizni Puškina] » dans *Incidents [Slučai]* (1933-39) de Daniil Harms et l'essai poétique « Mon Pouchkine [Moj Puškin] » (1937) de Marina Tsvétaïeva.

18. À ce sujet, on peut consulter Mariya Tcherniak, « Le mythe pouchkinien dans la littérature entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle », dans Mariya TCHERNIAK, *La Littérature russe contemporaine* (2^e édition) [*Sovremennaja russkaja literatura (Izдание 2-e)*], Moscou, Forum-Saga, 2019, p. 147-167.

19. Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 2, Moscou [Moskva], 2016, p. 451.

20. « Quand je médite sur la poésie... [Kogda ja razmyšljau o poezii...] », *ibid.*, p. 54.

la première personne : on peut y lire, spontanément, un « moi » auctorial qui s'institue en poète équivalent à Pouchkine ; mais cette stratégie d'auto-légitimation est tout autant (voire davantage) *représentée* qu'elle n'est affirmée, ce qui signifie que chaque nouveau poète russe est contraint d'assumer l'identification avec le grand poète national, et de s'essayer au rôle du génie ou du sauveur de la nation dans la hiérarchie des rapports socio-culturels. La nécessité de séparer l'activité poétique des significations symboliques est d'autant plus cruciale pour Prigov que la posture de l'homme providentiel est pleinement assumée par le poète le plus célèbre des soixantards, Evgueni Evtouchenko, qui écrit en 1967 : « En Russie, le poète est plus qu'un poète / À y naître en poète ne sont destinés / Que ceux dont l'esprit fier de la citoyenneté / Ne leur donne ni repos, ni confort. // Le poète en Russie est l'image de son siècle / Et le miroir fantôme de ce qui advient / Sans éprouver de crainte, le poète / Conclut sur tout ce qui fut avant lui²¹. » Prigov semble répondre à cette définition, en reprenant, dans un autre poème, une expression figée « la conscience de la nation » ([sovest' naroda]), fréquemment utilisée pour qualifier les hommes de lettres : « Me voici, supposons, un poète ordinaire / Or voilà que, selon un caprice du destin russe / Il m'échoit d'être la conscience de ma nation / Mais que faire si je n'ai pas de conscience / Il y a des vers, disons, mais il n'y a pas de conscience / Que faire alors²². »

Les codes, les mythes et les clichés de la poésie et de l'historiographie poétique subissent, dans l'œuvre de Prigov, une extraction de leur contexte et une manipulation ironique ou parodique, ce qui permet de voir que, *in fine*, il ne s'agit là que d'énoncés — de fragments d'un grand discours collectif — dont la puissance ne s'exerce que tant qu'elle est réitérée par les acteurs culturels et politiques. Nous le voyons, l'invective frappe non pas tant l'écriture ou les formes poétiques que ce qui, dans la poésie, permet son institutionnalisation et son instrumentalisation idéologique. Les textes de Prigov montrent que la collusion de la poésie et du pouvoir dans le contexte soviétique n'est pas seulement conjoncturelle, mais aussi structurelle. Il s'avère, en effet, que la poésie participe traditionnellement au maintien d'un certain ordre symbolique qui permet l'exercice efficace du pouvoir étatique, et dont les auteurs tirent eux-mêmes des bénéfices. Or ses poèmes métapoétiques donnent également des clés de compréhension de sa production poétique globale, dans la mesure où, dans ses méthodes d'écriture mêmes, Prigov tente de déjouer l'institutionnalisation potentielle de son œuvre.

21. Evgueni EVTOUCHENKO, « Prière avant le poème [*Molitva pered poëmoj*] », *La GES fraternelle* [Bratskaja GËS], Evgueni EVTOUCHENKO, *La GES fraternelle* [Bratskaja GËS], Moscou, Sovetskij pisatel', 1967, p. 69.

22. « Me voici, supposons, un poète ordinaire... [*Vot ja, predpoložim, obyčnyj poet...*] », Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 1, *Les Monades* [Monady], 2013, p. 120.

UNE POÉTIQUE DE LA DÉHIÉRARCHISATION

C'est l'un des paradoxes de la création littéraire de Prigov (rappelons que celle-ci comporte, outre les recueils de poèmes, quatre romans et une grande quantité de textes prosaïques inclassables) : alors même que son œuvre fait si fréquemment office d'espace où circulent des énoncés qui n'appartiennent pas à l'auteur, son écriture se distingue par des stylèmes assez reconnaissables. Sa poésie accomplit donc le mouvement dialectique de l'affirmation de ses caractéristiques propres par la négation de certaines composantes essentielles de ce genre littéraire, tel qu'il a été constitué dans la période post-romantique. Deux concepts fondamentaux semblent implicitement remis en question dans les formes et les pratiques de l'écriture chez Prigov : celui du chef d'œuvre comme visée nécessaire de l'activité littéraire et celui de la posture autoritaire du « moi » auctorial.

L'œuvre poétique de Prigov est essentiellement composée de formes libres et brèves — entre cinq et vingt lignes — même si l'on trouve chez lui des poèmes plus longs (dont *La Cafardomachie* [*Tarakanomaxija*]²³ (1981) qui imite le récit épique en vers) et de rares formes fixes (« Sonnet », « Quatre élégies²⁴ »). Cette propriété reflète l'une des pratiques marquantes du poète, que nous pouvons qualifier de « défi de l'hyperproductivité ». Prigov affirme, à plusieurs reprises, qu'il cherchait à écrire un certain nombre de poèmes pour une date définie : en 1983, il écrit ainsi vouloir atteindre 10000 poèmes pour l'année 1990²⁵, et, en 2005, dit avoir atteint le nombre de 36000²⁶. Ces déclarations, qui parodient ouvertement la planification soviétique, reflètent effectivement sa méthode d'écriture, où la pratique ordinaire est privilégiée à l'effort exceptionnel, ainsi que sa vision conceptualiste du projet artistique global qui prévaut sur telle ou telle réalisation concrète émanant de ce projet. Selon l'analyse de Marc Lipovetsky, il se produit, dans l'œuvre de Prigov, « le remplacement de la création artistique "sincère" par une performance littéraire, conçue comme une pratique » et « la réorientation du processus créatif vers l'élaboration non pas d'un chef d'œuvre mais d'une pratique culturelle²⁷ ». Dès lors, la simplicité des constructions syn-

23. Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 4, *Les Monstres* [*Monstry*], 2017, p. 101-107.

24. Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 2, *Moscou* [*Moskva*], 2016, p. 104 et p. 45-49 respectivement.

25. V. « L'avertissement à propos du recueil "Les poèmes recensés" [*Preduvdomlenie k sborniku "Isčislennye stixi"*] », Dmitri PRIGOV, *Recueil d'avertissements à propos des choses diverses* [*Sbornik preduvdomlenij k raznoobraznym veščam*], Moscou, Ad Marginem, coll. « Passe-partout », 1996, p. 131.

26. Igor SMIRNOV, « Le quotidien et l'être dans les poèmes de Prigov [*Byt i bytie v stixotvorenijax Prigova*] », Evgueni DOBRENKO, Ilia KUKULIN, Mark LIPOVETSKY, *Un classique anticanonique : Dmitri Alexandrovitch Prigov* [*Nekanoničeskij klassik : Dmitrij Aleksandrovič Prigov*], Moscou, NLO, 2010, p. 121.

27. Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 1, *Les Monades* [*Monady*], 2013, p. 17.

taxiques et sémantiques utilisées par Prigov, les effets d'oralité et l'importance thématique du quotidien et de la trivialité se lisent comme le prolongement de cette démarche artistique.

La redéfinition de la posture auctoriale autodiégétique obéit à la même logique apophasique, puisque ses traits fondamentaux sont déduits à partir du rejet de la notion du génie. Prigov introduit fréquemment sa projection dans les brefs poèmes narratifs, esquissant des situations comiques où les prétentions poétiques de Prigov-personnage se brisent contre son destin de *homo sovieticus* obscur et ordinaire, qui fait la queue dans les magasins alimentaires, lave la vaisselle et vit dans l'anonymat :

Un jour, dans l'avenir, un petit corps d'enfant / Blotti contre un autre petit corps, chuchotera vivement : / Ici repose notre grand-père Eltsine / Et près de lui repose notre chef Gorbatchev // L'autre petit corps, très doux lui aussi / Lui chuchotera alors en réponse : / — Et moi j'ai vu hier au milieu de la nuit / Rôder dans un champ / Prigov-le-poète / Tu vois qui c'est ? / — Non ! / Bon, tant pis alors.

(« Un jour, dans l'avenir, un petit corps d'enfant... [V buduščem kak-nibud' detskoe telce...] »²⁸)

Nous retrouvons, à travers l'opposition entre le mouvement de « Prigov-le-poète » (semi-connu, fantomatique — mais libre) et l'immobilité des chefs politiques auréolés de gloire, le rapport de force entre l'auteur dissident et le pouvoir. Notons que la condamnation à l'obscurité, prononcée dans les derniers vers, va de pair avec l'ébranlement rythmique du poème, puisque le trimètre dactylique, dominant dans les deux strophes, est abandonné dans les trois derniers vers, et que le vers final chute dans la cadence arhythmique de l'expression banale. Cette destruction de la cadence régulière à la fin du poème est l'une des marques stylistiques fortes de Prigov — Andreï Zorine parlant, à ce sujet, de « vers prigovien [prigovskaja stroka]²⁹ » — qui peut être analysée comme une mise à mort de la parole rythmée, dans la mesure où celle-ci est un trait commun que la poésie partage avec la propagande politique.

Le choix de la posture d'humilité répond, chez Prigov, à l'intention d'établir une relation d'égal à égal entre l'énonciateur poétique et le lecteur. Sa poésie, manifestement conçue comme un médium de libération du lecteur des carcans symboliques et idéologiques, se caractérise par une large ouverture interprétative (dont « Nikita Sergueïevitch Khrouchtchev » fournit l'exemple). La dé-hiérarchisation affecte ainsi à la fois la création littéraire, la fictionnalisation du sujet poétique et la relation entre l'émetteur du texte et son récepteur. Ici encore, le travail

28. V. Mark LIPOVETSKY, Dmitri PRIGOV, *Œuvres en cinq volumes, op. cit.*, vol. 2, Moscou [Moskva], 2016, p. 451.

29. Andreï ZORINE, « En écoutant Prigov [Slušaja Prigova] », dans Evgueni DOBRENKO, *Un classique anticanonique : Dmitri Alexandrovitch Prigov, op. cit.*, p. 470.

de Prigov nous rappelle la logique de l'horizontalité communicationnelle de la poésie *Language*, telle qu'elle a été pensée par Lyn Hejinian, qui élabore, pour décrire cette communication, le concept de « texte ouvert » (*the open text*)³⁰. Globalement marquée par la rime, par la cohésion textuelle classique et par la présence constante du sujet énonciatif, la poésie de Prigov peut paraître plus traditionnelle que celle de Lyn Hejinian ou de Ron Silliman. Pourtant, la même ambition politique et la même méfiance envers les langages établis — dont le langage poétique hérité du Romantisme et des avant-gardes — rapproche le Conceptualisme moscovite littéraire de la *Language poetry*.

L'accomplissement artistique de Dmitri Prigov pourrait être vu, dans sa globalité, comme une tentative réussie de reconstruire une duplication de la culture russe, afin de proposer au lecteur (ou au spectateur), immergé dans les processus culturels, la possibilité de s'en extraire et d'examiner cet environnement à travers un prisme critique. La poésie russe, en tant qu'une manifestation culturelle entourée de prestige — voire d'une aura sacrée — durant le XIX^e et le XX^e siècle, occupe une place essentielle dans cette vaste entreprise anthropologique. Si Prigov n'a revendiqué le statut du poète que dans la mesure où cette appellation permettait de décrire son activité littéraire, préférant de se qualifier d'organisme qui produit des contenus textuels³¹ ou encore comme « le projet [...] DAP — Dmitri Alexandrovitch Prigov³² », il parvient, dans la partie textuelle de son œuvre, à concilier la forme visuelle et phonétique du poème avec la remise en question profonde des présupposés culturels véhiculés par ce genre littéraire. Ce travail de désidéologisation donne à l'écriture poétique de Prigov une fonction de contre-discours politique, ce qui fait écho à la distance que la poésie russe des années 2000 entretient avec les institutions du pouvoir post-soviétique.

30. En voici une définition : « Le “texte ouvert”, par définition, est ouvert au monde et particulièrement au lecteur. Il invite à la participation, rejette l'autorité de l'auteur sur le lecteur et, de ce fait, par analogie, l'autorité implicite dans les autres hiérarchies (sociales, économiques, culturelles) », Lyn HEJINIAN, « The rejection of closure » (1983), dans *The Language Of Inquiry*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 43.

31. V. l'interview de Dmitri Prigov avec Mikhaïl Epstein, « La tentative de ne pas être identifié [*Popytka ne byt' opoznannym*] », 2004, dans Evgueni DOBRENKO, *Un classique anticanonique : Dmitri Alexandrovitch Prigov*, op.cit, p. 79.

32. *Ibid*, p. 99.

Nécessité et impossibilité de la poésie chez les auteurs autochtones écrivant aux États-Unis et au Chili

Solène MÉHAT

Université Paris 8

Ce travail a pour vocation d'interroger le rapport au genre poétique dans les créations contemporaines de poètes autochtones publiant dans deux pays différents du continent américain, les États-Unis et le Chili. Ces communautés, à rebours des idées assimilationnistes prédisant leur disparition et intégration dans les nations modernes, restent vivantes à l'époque contemporaine. On dénombre, aux États-Unis, plus de cinq cents tribus, qui regroupaient 2,5 millions d'individus s'identifiant comme y appartenant au début des années 2000¹. Dans le cas du Chili, nous nous intéresserons aux travaux de poètes de la communauté Mapuche, principale population autochtone de la nation chilienne². Les situations entre les deux espaces littéraires sont bien entendu variables, les langues de création, comme l'inscription dans l'espace littéraire mondial étant différents, cependant, dans les deux cas, nous nous intéressons à des auteurs qui écrivent et publient de la poésie contemporaine et bénéficient d'une reconnaissance à la fois nationale et internationale pour leurs travaux.

Si, comme on va le voir, ces poètes ont une relation conflictuelle à la poésie, ils et elles sont néanmoins reconnus pour leurs créations dans ce genre littéraire et créent des œuvres qui sont identifiées, publiées, et donc lues comme de la poésie. Cette reconnaissance institutionnelle par les milieux académiques, les maisons d'édition, les prix littéraires, si elle peut paraître triviale pour les lecteurs et le public que nous sommes, n'a rien d'une évidence. En effet, ces auteurs et autrices s'identifient comme appartenant à des communautés autochtones, c'est-à-dire des cultures pour lesquelles la dénomination de « poésie » correspond à la

-
1. Russell THORNTON, « Native American Demographic and Tribal Survival into the Twenty-first Century », *American Studies*, 2005, vol. 46, n° 3/4, p. 25.
 2. Les Mapuches représentant au début du xx^e siècle approximativement 4 % de la population du Chili, et 27,1 % dans la région de la métropole de Santiago, région dans laquelle ils sont le plus nombreux, d'après Marcelo Gonzalez Galvez, *Los mapuche y sus otros : persona, alteridad y sociedad en el sur de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2016, p. 36-37.

culture des colonisateurs et non à des pratiques traditionnelles. Les publications se font ainsi dans ce que Joy Harjo et Gloria Bird identifient bien comme « la langue de l'ennemi » dans leur anthologie intitulée *Reinventing the Enemy's Language*³, c'est-à-dire l'anglais, pour les poètes états-uniens et l'espagnol castillan pour les poètes mapuches. Tout comme l'anglais et l'espagnol sont, pour ces poètes, la langue de l'ennemi, la poésie peut ainsi être considérée comme un « genre » de l'ennemi, dont les formes et les codes sont adoptés en conséquence de la confrontation violente et des modifications des modes de vie causés par la colonisation.

En Amérique du Nord comme en Amérique du Sud, les poètes que je me propose d'étudier sont les héritiers de cultures meurtries par la colonisation et l'arrivée des Européens sur le continent — les conséquences de l'arrivée des Européens sur la démographie des populations autochtones, puis les opérations de conversion et d'assimilation permettent bien de parler de génocide, puis de génocide culturel. Les membres de ces communautés sont les héritiers de cette lourde histoire. Mary Louise Pratt parle de littérature produite dans des zones de contact pour caractériser les contextes de création de ces œuvres, marqués par la confrontation asymétrique entre les cultures, souvent violentes⁴. Dans ces zones de contact, la poésie occupe une place particulière. C'est par la poésie que les traditions narratives des cultures autochtones, principalement orales, ont bénéficié d'une reconnaissance et été considérées comme *culture* à proprement parler par les colonisateurs. L'étude des pratiques traditionnelles par les ethnologues et anthropologues s'accompagne de réflexions sur la nature de ces pratiques. Celles-ci sont assimilées à de la poésie, notamment du fait de leur musicalité, et donc transcrites puis traduites en vers. Ces travaux de collecte sont déterminants en ce qu'ils donnent une forme poétique, à l'écrit, à des pratiques éloignées du genre occidental, comportant leurs propres enjeux, ce qui contribue à construire un imaginaire collectif de ces pratiques comme de la poésie⁵. Cet imaginaire collectif peut expliquer le choix de nombreux auteurs contemporains d'adopter ce genre-ci, que ce soit aux États-Unis ou au Chili. Comme note Norma Wilson : « *Poetry allows a rhythmic and emotional expression closer than any other written genre to the songs and chants that are integral to oral tradition and ceremony*⁶. » La

-
3. Joy HARJO et Gloria BIRD (éds), *Reinventing the enemy's language: contemporary native women's writings of North America*, New York, Etats-Unis d'Amérique, W.W. Norton & Company, 1997.
 4. Mary Louise PRATT, « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 33-40.
 5. Robert Dale PARKER, *The Invention of Native American Literature*, Ithaca (N.Y.) London, Cornell university press, 2003.
 6. « La poésie permet l'expression rythmique et émotionnelle la plus proche, dans tous les genres écrits, des chansons et chants qui font partie intégrante des traditions orales et cérémonies » (je traduis), Norma Clark WILSON, *The Nature Of Native American Poetry*, Albuquerque, University of New Mexico press, 2001.

violence du colonialisme et de ses conséquences occupe une place importante dans les créations poétiques du corpus à l'étude. Elle se manifeste notamment dans l'adoption du genre poétique. Celui-ci est aussi nécessaire que rejeté : chez les poètes autochtones, la résistance à la poésie est presque topique et touche intimement à des questions de ce que Gerald Vizenor appelle la « *survivance* », conjonction de survie et de résistance⁷.

Ainsi, la question de la délimitation et de la catégorisation est essentielle mais ambiguë pour les auteurs autochtones. Adopter le terme de « poésie », c'est s'assurer une reconnaissance institutionnelle et le capital symbolique lié à ce genre. Cela s'accompagne pourtant d'un risque de limitation par restriction et, surtout, d'assimilation à des pratiques occidentales, ce qui effacerait les spécificités des cultures autochtones. L'enjeu du refus de la poésie est étroitement en lien avec la position de marginalité dans l'espace littéraire de ces poètes. Le geste de refus repose à la fois sur un désir de rupture, de mise en crise du genre, et sur une interrogation sur la nature et la portée de la création. Ce travail cherchera donc à interroger en quoi le rapport conflictuel au genre poétique est la conséquence de ces créations faites dans des zones de contact entre les cultures. La résistance à la poésie reflète toute la complexité de ces contacts. Elle permet, par ailleurs, peut-être, de rééquilibrer l'asymétrie entre cultures autochtones et culture du colonisateur. Cette étude reposera dans un premier temps sur l'analyse de quelques occurrences de résistances à la poésie dans les discours, puis dans les textes poétiques. Nous verrons ensuite comment cette résistance permet une filiation avec des pratiques traditionnelles orales précoloniales. Dans un dernier temps, nous analyserons comment la conjonction d'un refus de la poésie et d'une adoption de ce genre permet de réinvestir et de redéfinir le champ de la poésie. Les créations poétiques des auteurs autochtones sont transformées, par la résistance à la poésie pour devenir des espaces liminaux, « *in-between space* » tels qu'identifiés par Homi Bhabha⁸, c'est-à-dire des espaces dans lequel l'entre-deux devient l'occasion d'une subversion des discours du dominant.

DISCOURS METTANT À DISTANCE LA POÉSIE

Les poètes de nos deux corpus d'étude adoptent bien souvent des discours qui mettent à distance la poésie et se placent en retrait de l'espace littéraire. Ainsi, dans l'introduction de l'anthologie *Kallfj Mapu*, qui porte pourtant en couverture l'indication « *antología de la poesía mapuche contemporánea* », Leonel Lienlaf, ouvre l'introduction par la déclaration suivante : « *No soy, por fortuna, un hombre de Letras* »⁹. Dans la suite de l'introduction, il mentionne bien la présence d'un

7. Gerald Robert VIZENOR (éd.), *Survivance: Narratives of Native Presence*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008.

8. Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, Londres New York, Routledge, 1994.

9. « Je ne suis pas, par chance, un homme de lettres » (je traduis), BARRON Néstor et BAYER Osvaldo, *Kallfj mapu, Tierra azul*, Buenos Aires, Continente, 2008. p. 15.

poète, mais celui-ci est évoqué par un pronom de troisième personne, comme un interlocuteur s'adressant à l'auteur. Lienlaf, pourtant figure fondatrice de la poésie mapuche contemporaine, se place donc à distance à la fois de l'espace littéraire et du genre poétique dès sa phrase initiale, adoptant une posture provocatrice. L'importance capitale de cet artiste pour la reconnaissance des créations poétiques mapuches¹⁰ et la place de ce texte en ouverture du recueil sont tels que cette distance par rapport au genre symbolique semble s'étendre par transitivité à l'ensemble des œuvres regroupées dans l'anthologie. Celles-ci sont placées dans un cadre qui se pose dès les premières pages comme en décalage par rapport aux institutions littéraires et poétiques, bien qu'en dialogue avec celles-ci. Cette mise à distance se retrouve ailleurs. Ainsi, à propos du projet d'anthologie de poètes femmes mapuche, Maria Soledad Falabella Luco relate des discussions autour d'un sentiment d'inadéquation du terme « poète » et le choix progressif des participantes d'adopter la dénomination « activistes culturelles et politiques » pour se désigner¹¹. La tension autour de la dénomination n'est néanmoins pas complètement résolue dans les deux cas, puisque les deux anthologies sont présentées comme des anthologies de poésie.

GESTES DE REFUS DANS LES POÈMES MÊMES

Certains textes eux-mêmes témoignent d'une mise à distance et d'un questionnement de la poésie. Ainsi, Alejandra Llanquipichun, poète mapuche, intitule un texte « *Lo que es no es poesía* » c'est-à-dire « Ceci n'est pas de la poésie ».

A mi abuela el winka le quitó sus tierras.
En mingas se llevó su casa,
la de las ovejas, pollos y chanchos.
Los vecinos fueron a ayudar,
arrendó más arriba
y con el tiempo el winka le vendió su campo, nuevamente.
Mi abuela pagó dos veces por sus tierras,
el winka abogado (del diablo) la estafó,
engañó y robó sus tierras,
como a tantos otros¹².

-
10. Son travail est souvent considéré comme marquant le début d'une plus grande reconnaissance de la poésie mapuche. La publication de son premier recueil, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, en 1989, a été un événement littéraire dans le paysage chilien, notamment car le poète y affirmait son altérité et sa position marginale par rapport à la culture chilienne dominante. Le recueil a reçu le *Premio Municipal de Literatura de Santiago* l'un des plus vieux prix littéraires du Chili, en 1990.
 11. María Soledad FALLABELLA, « Hilando en la Memoria: Weaving Songs of Resistance in Contemporary Mapuche Political Cultural Activism » dans *Women Mobilizing Memory*, (Ayşe Gül Altınay et al) New York, Columbia University Press, 2019, p. 475.
 12. « Le winka a pris les terres de ma grand-mère. / En effet, il a pris sa maison, / les moutons, les poulets et les cochons. / Les voisins sont venus l'aider, / elle a loué plus haut / et finalement le

Le texte relate l'histoire familiale d'un « je » poétique, en particulier les dépossessions et expropriations vécues par sa grand-mère. Le texte est un récit assez bref qui évoque un événement d'expropriation et témoigne, au travers de cet événement, de la violence coloniale. Le vol de la terre épisodique de la grand-mère incarne en effet un phénomène plus largement diffusé, comme le marque le dernier vers qui rattache, par la phrase « *como a tanto otros* », les épisodes individuels à une évocation de l'ampleur des phénomènes de dépossession subis par les populations autochtones, l'indétermination augmentant la puissance suggestive de cette ampleur. Il n'est pas anodin que ce témoignage soit placé sous l'égide de cette négation de la poésie par le titre. Notons par ailleurs que cette négation initiale n'est pas reprise dans le texte et que sa portée n'est pas explicitée. Une hypothèse pouvant expliquer cette négation de la poésie, est qu'il s'agit d'un dispositif pour interpeller le lecteur et amplifier l'évocation de la violence de l'épisode conté par la suite. En tant que lecteur, la négation de la poésie introduit une dissonance cognitive puisque ce qui est lu est bien un texte de poésie. Cette dissonance et cet inconfort vont être mis en écho avec l'évocation des injustices évoquées dans le poème. Nier la poésie, c'est donc signaler tout ce que l'événement de dépossession relaté ensuite a d'anormal, d'illicite et de si insoutenable qu'il fait éclater le support même de l'expression.

On retrouve le même lien entre négation de la poésie et violence de l'événement dans le poème de Joy Harjo, Muscogee, « *The Everlasting*¹³ ». Ici, le refus de la poésie est lié à l'expression d'un choc suscité par l'assassinat d'Ingrid Washinawatok, une activiste Menominee engagée pour la cause des peuples autochtones. C'est à elle qu'est dédié le poème. Celle-ci fut tuée à la frontière entre le Venezuela et la Colombie par les FARC alors qu'elle accompagnait la communauté U'wa dans leur lutte contre des projets d'implantation d'une compagnie de pétrole. Les premiers vers du poème sont une déclaration d'impossibilité de la poésie : « *This is not poetry. Poetry cannot exist here / in the field where they killed her*¹⁴. » Cette impossibilité est étroitement liée à un lieu, avec le déictique « *here* », accentué par sa position en fin de vers, et à l'événement du meurtre qui s'y est déroulé. Dans ces vers, affirmer l'impossibilité de la poésie va fonctionner comme un embrayeur pour exprimer, de nouveau, la violence d'un événement, puis se placer dans une position de rejet et de protestation. On note ainsi que la poésie n'est pas du tout le seul objet nié dans le texte. L'affirmation de

winka lui a vendu son champ, / encore une fois. / Ma grand-mère a payé deux fois pour sa terre, / le winka avocat (du diable) l'a escroquée, / a triché et volé ses terres, / comme à tant d'autres » (je traduis), Alejandra LLANQUIPICHUN, « Lo que es no es poesía », *Hilando en la Memoria. Epu Rupa*, (Fallabela S. et al.) Santiago, Chili, Editorial Cuarto Propio, 2009, p. 18.

13. Joy HARJO, *How We Became Human*, New York & London, W.W. Norton & Compagny, 2002, p. 188.

14. « Ceci n'est pas de la poésie. La poésie ne peut exister ici / Dans le champ où ils l'ont tuée » (je traduis), *Ibid.*

l'impossibilité de la poésie est immédiatement suivie de la négation des fleurs : « *There are no flowers though there appear to be flowers. / There is a splatter of blood, there is a pool of blood / there is a raining of blood*¹⁵. » Ces non-fleurs, dans la suite du texte, se révéleront être les taches de sang. Tout comme les taches de sang ont l'apparence de fleurs, les vers ont une apparence de poème. Le texte opère une transition qui lie thématiquement la négation de la poésie à une omniprésence du motif du sang, avec les trois expressions « *splatter of blood* », « *pool of blood* » puis « *raining of blood* ». Il y a une gradation de l'éclaboussure à la flaque, puis à la pluie, mise en exergue par la construction ternaire. On passe de l'affirmation du manque du poème, à l'omniprésence du sang par un contraste assez frappant. Le mouvement de négation continue à s'étendre dans la suite du poème, puisque sont niés le statut du soldat, l'existence du soleil, de la lune, de la poudre des canons. Le texte souligne des jeux de contradiction pour exposer un rapport à la réalité en tension :

Nor were these officially soldiers and any allusion to killing
 was just an allusion to killing.
 And according to official documents
 the sun is not the sun.
 There is no gunpowder
 for addition and subtraction.
 No not, no nothing.
 And the moon is not the moon
 watching everything that happens in the dark.
 Nor was I dreaming when I saw this in a dream¹⁶.

La négation de la valeur du réel n'est plus le fait seul de l'expression poétique, elle est attribuée également aux documents officiels. Cela peut être une allusion aux postures des institutions officielles des gouvernements, niant et minimisant les réalités des peuples premiers du continent. Les allusions au meurtre contrastent avec la réalité du meurtre, suggérant un refus de traiter l'affaire par les institutions. Le texte est travaillé par des contradictions, qui atteignent la négation de la négation même. Le mouvement de négation suscité par le refus du poème s'étend donc hors du poème, contamine la totalité de la parole jusqu'à atteindre une dissonance dans le rapport au réel, marquée dans l'évocation du rêve. Les contradictions logiques sont exprimées sans être résolues par le texte. Nier la poésie devient un embrayeur pour signifier la violence de l'événement mais aller

-
15. « Il n'y a pas de fleurs alors qu'il semble y avoir des fleurs / Il y a une éclaboussure de sang, il y a une flaque de sang / Il y a une pluie de sang » (je traduis), *Ibid.*
16. « Ils n'étaient pas non plus officiellement des soldats et toute allusion au meurtre / était juste une allusion au meurtre. / Et selon les documents officiels / le soleil n'est pas le soleil. / Il n'y a pas de poudre à canon / pour l'addition et la soustraction. / Pas non, pas rien. / Et la lune n'est pas la lune / à regarder tout ce qui se passe dans l'obscurité. / Je ne rêvais pas non plus quand j'ai vu cela en rêve : » (je traduis), *Ibid.*

au-delà de celle-ci — on note ainsi une dénonciation de l'hypocrisie des discours officiels qui sont ceux qui échouent à condamner le meurtre et nient, aussi, la valeur de la poésie.

RUPTURE ÉNONCIATIVE, RUPTURE POÉTIQUE

Tommy Pico, de la Nation Kumeyaay adopte également une posture de mise à distance de la poésie dans *Nature Poem*. Dans ce recueil, plus qu'une posture contre la poésie, ce qu'on observe c'est une posture contre un certain type de poésie, avec le refus des poèmes de nature :

I can't write a nature poem
bc it's fodder for the noble savage
narrative. I wd slap a tree across the face,
I say to my audience¹⁷.

L'affirmation est forte puisque le premier vers signale une impossibilité pour le « je » poétique d'écrire le type de poème que nous sommes en train de lire, si l'on en croit le titre du recueil. Tout comme dans les textes précédemment analysés, la contradiction dans le rapport à la poésie est placée au centre même de l'acte de création. Les causes de l'impossibilité sont clairement exposées dans le texte : elle vient d'une autre réalité discursive, celle de la société dominante et particulièrement du récit du « sauvage noble », stéréotype exotique qui occulte la réalité et le quotidien des Indiens d'Amérique. Le terme « *fodder* » désigne ainsi la vètille, mais également le combustible. C'est donc ce qui est à la fois sans valeur et qui va intensifier un autre combat. Plus loin dans le recueil, les causes de ce refus des poèmes sur la nature sont exposées de manière très explicite :

You can't be an NDN person in today's world

and write a nature poem. I swore to myself I would never write a nature poem. Let's be clear, I hate nature-hate its *guts*

I say to my audience. There is something smaller I say to myself:

*I don't hate nature at all*¹⁸.

17. « Je ne peux pas écrire des poèmes de nature / psk c'est du petit bois pour le récit / du noble sauvage. / J'pourrais gifler un arbre en plein visage / Je dis à mon public » (je traduis), PICO Tommy, « Nature Poem », dans *New Poets of Native Nations*, (Erdrich Heid E.) Minneapolis, Graywolf Press, 2018, p. 36.

18. « On ne peut pas être une personne NDN dans le monde d'aujourd'hui / et écrire des poèmes de nature. Je me suis juré de ne jamais écrire de poème de nature. Soyons clairs, je hais la nature-une haine viscérale / Je dis à mon public. Il y a quelque chose de plus petit que je me dis à moi-même : *je ne déteste pas la nature du tout* », *Ibid*.

C'est l'appartenance communautaire du « je » poétique qui est identifiée et affirmée comme la cause du refus de la poésie sur la nature. La graphie « NDN » reproduit phoniquement le terme « *Indian* » et subvertit une dénomination historiquement erronée imposée aux peuples autochtones du continent américain. Le refus de la poésie, placée sous le sceau de l'impossibilité, est ici un acte de rébellion contre les assignations identitaires et les stéréotypes. L'appartenance à la catégorie « NDN » cause le rejet des poèmes de (sur la) nature, ce qui peut s'expliquer par un rejet des visions romantiques des populations autochtones comme des peuples vivant en harmonie leur environnement, associée au mythe du bon sauvage. Le geste de rébellion contre la poésie est un moyen de partager les conflits intérieurs liés à aux tensions suscitées par les assignations identitaires réductrices. Exposer les tensions liées au genre littéraire, c'est également exposer la difficulté d'être NDN et faire éclater, de l'intérieur, les stéréotypes.

On trouve chez Tommy Pico une dimension de double discours qui peut évoquer la dénonciation des discours officiels mise en œuvre par Joy Harjo. Le texte affirme une contradiction totale entre la haine que le « je » poétique annonce au public et ce qu'il se dit en son for intérieur. Dès lors, se pose la question de la portée de ces négations et rejets de la poésie dans les textes : tout comme le « je » poétique annonce qu'il déteste la nature alors qu'il ne déteste par la nature, on a bien l'inscription de l'impossibilité de la poésie dans le poème même. La valeur de cette déclaration contradictoire et incertaine permet, semble-t-il, de dire combien l'identité des autochtones est elle-même traversée par des tensions, et en perpétuelle contradiction dans la société coloniale. Ainsi, exprimer l'impossibilité de la poésie, c'est exposer cette position liminale dans la société dominante et opérer un déplacement à côté. Les dispositifs poétiques sont à cet égard mis à profit pour exposer ces identités fragmentées. La forme versifiée permet à la fois de marquer des ruptures énonciatives et de laisser entendre la multiplicité discursive à propos des identités autochtones. Ainsi, les deux premiers vers de l'extrait cité plus haut affirment l'incompatibilité de l'identité autochtone et de l'écriture de poèmes sur la nature, et laissent entendre, plus profondément, un discours sur l'impossibilité de l'identité autochtone tout court, rappelant la théorie du « *vanishing Indian* » longtemps défendue par les autorités gouvernementales aux États-Unis. Ce discours sous-jacent amène à réévaluer la portée de la déclaration de négation de la poésie, suivie de la contradiction de cette négation dans le discours intérieur du narrateur. La poésie est en effet affirmée comme impossible et, simultanément, elle est réalisée, comme en atteste le texte. Elle est, peut-être, un reflet de l'identité autochtone, également impossible et nécessaire.

Ainsi, nier la poésie dans un texte poétique est un geste très fort, car il interpelle et déstabilise le lecteur et le public de cette poésie. Il semble que ce positionnement contre la poésie ouvre l'opportunité d'un double partage. En effet, la mise à distance, dans le poème, de la difficulté à adopter ce genre évoque

à la fois le choc de la violence de l'Histoire comme du contemporain et les adaptations nécessaires aux conséquences de la colonisation. Par ailleurs, une précision s'impose quant à la valeur de choc de la réception d'une telle affirmation pour le lecteur : ce choc ne vaut que pour un lecteur occidental. On peut supposer que, pour un lecteur autochtone, le refus de la poésie va susciter une forme de connivence plus qu'une violence, par ce partage des contradictions imposé par la société moderne et par ailleurs un effet d'appel aux traditions orales.

RÉSISTANCE AVEC LA POÉSIE

Mettre à mal la poésie permet d'en faire un espace d'accueil des pratiques narratives traditionnelles. Le lexique se rapportant à la poésie pour qualifier les textes est concurrencé par d'autres termes, en particulier ceux se rapportant au chant et à la prière. Les qualificatifs comme « *song prayer* » « *prayer* », « *song-line* », « *canción* », ou « *ül* », « *nutram* » pour caractériser le texte sont pléthore et témoignent, à eux-seuls, d'un imaginaire de la création fortement marqué par les pratiques traditionnelles. On a là une stratégie de mise à distance, par l'introduction d'un référent alternatif pour désigner le texte.

Le titre du poème de Elicura Chihuailaf, « *Ruego en las paredes rocosas del cielo*¹⁹ » est très révélateur. Le sous-titre, qui figure entre parenthèses, est « *Machivl ni vlkantun* » en mapudungun, « *Poema a la manera del canto de las Machi* » en castillan. Le terme de « *vl* », dans le titre mapudungun, qui qualifie une récitation traditionnelle chantée, est traduit de deux manières différentes au sein d'une même phrase : il est à la fois chant et poème. Cette double traduction nous ramène à la question de la nécessité de la poésie pour ces auteurs-ci. Le genre poétique est un espace lisière permettant simultanément de bénéficier d'une reconnaissance institutionnelle dans le champ littéraire et de s'inscrire dans une forme de continuité avec les pratiques traditionnelles. Ceci passe également par un déplacement des limites de la poésie pour en faire un espace de reconnaissance et de diffusion des cultures autochtones. On ne se situe ainsi plus exactement dans la zone de contact conflictuelle identifiée par Mary Louise Pratt, mais bien dans un espace interstitiel, l'entre-deux ayant une capacité subversive de dérèglement du discours colonial, bien étudié par Homi Bhabha dans *The Location of Culture*. C'est un tel geste subversif que l'on voit affleurer par moments dans ces œuvres.

La négation de la poésie devient, en effet, l'occasion de re-sémantiser le poème pour valoriser une perspective et une cosmovision non plus occidentale, mais autochtone. C'est un processus qui est à l'œuvre dans le poème de Chihuailaf, « *LA LLAVE QUE NADIE HA PERDIDO* » :

19. « Je prie sur les parois rocheuses du ciel » (je traduis), Elicura CHIHUAILAF, *De sueños azules y contrasueños*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995, p.124-125.

La poesía no sirve para nada
 me dicen
 Y en el bosque los árboles
 se acarician
 con sus raíces azules
 y agitan sus ramas el aire
 saludando con pájaros
 el Rastro del Avestruz
 La poesía es el hondo susurro
 de los asesinados
 el rumor de hojas en el otoño
 la tristeza por el muchacho
 que conserva la lengua
 pero ha perdido el alma
 La poesía, la poesía
 es un gesto, un sueño,
 el paisaje tus ojos y mis ojos muchacha
 oídos corazón, la misma música
 Y no digo más, porque nadie
 encontrará
 la llave que nadie ha perdido
 Y poesía es el canto de mis
 Antepasados
 el día de invierno que arde
 y apaga
 esta melancolía tan personal²⁰.

Le texte s'ouvre sur un rejet initial de la poésie. Ce rejet est attribué à une parole extérieure par le deuxième vers, dans un dispositif qui joue sur les ruptures de vers pour suggérer des ruptures énonciatives similaires à ce que nous avons observé dans le poème de Pico. Après ce rejet initial, le texte procède à une redéfinition de ce qu'est la poésie. Or cette redéfinition touche très peu à la parole. On a là une extension du domaine de la poésie. Initialement, elle reste dans le domaine du sonore avec la description comme « murmure » puis « bruissement des feuilles ». Le lien est encore fait avec la parole dans l'image de l'homme ayant perdu l'âme de sa langue, mais la poésie est, à cette occasion, déplacée vers le

20. « LA CLÉ QUE PERSONNE N'A PERDUE. / La poésie est inutile / me dit-on / Et dans la forêt les arbres / se caressent / avec leurs racines bleues / et secouent leurs branches en l'air / saluant d'oiseaux / la Piste de l'Autruche / La poésie est le profond murmure / des assassinés / le bruissement des feuilles en automne / la tristesse pour le garçon / qui a gardé la langue / mais a perdu l'âme / La poésie, la poésie / est un geste, un rêve / le paysage tes yeux et mes yeux fille / oreilles coeur, la même musique / Et je n'en dis pas plus, parce que personne / ne trouvera / la clé que personne n'a perdue / Et la poésie est le chant de mes ancêtres / le jour d'hiver qui brûle et éteint / cette mélancolie si personnelle » (je traduis), Elicura CHIHUAILAF, *De sueños azules y contrasueños*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995, p. 58-61

domaine des émotions. Elle gagne par la suite en abstraction et devient : « un geste, un rêve, le paysage, tes yeux et mes yeux ». L'accumulation donne l'impression d'un débordement, accentué par le fait que les qualificatifs se rapportent à des domaines très éclectiques et que la syntaxe elle-même perd en structure, avec la disparition des virgules assurant la parataxe et l'absence d'articles aux substantifs « cœur » et « oreilles », organes flottant sans être identifiés et rattachés à un corps précis. Ceux-ci débouchent cependant sur un retour dans le domaine sonore avec « la même musique » qui clôt l'accumulation. L'adoption d'une posture de rejet et de mise à distance de la poésie permet donc une récupération du genre. Celui-ci est par ailleurs inscrit dans une continuité avec les pratiques de narration traditionnelles, comme en atteste la dernière définition de la poésie dans le texte, à savoir le « chant des ancêtres ». Le poète s'assure alors de la reconnaissance symbolique associée au genre tout en travaillant de l'intérieur ce que recouvre la poésie pour porter une autre vision, un discours qui va à contre-courant de la société dominante.

On constate un même traitement dans le poème « 38 » de Layli Long Soldier. Le texte s'ouvre par un rejet de la poésie. Dans les premiers vers on peut lire : « *I do not consider this a creative piece* ». Ce rejet initial prélude à la narration d'un épisode de massacre de guerriers Lakotas, punis pour s'être rebellés contre un marchand refusant de leur vendre des vivres. Le texte s'achève par un retour à la poésie, complètement déplacée hors des attentes traditionnelles occidentales :

When Myrick's body was found,

his mouth was stuffed with grass.

I am inclined to call this act by the Dakota warriors a poem.

There's irony in their poem.

There was no text²¹.

La poésie est ici définie comme un geste accompagnant le meurtre d'Andrew Myrick. Le texte met à distance l'attachement au langage verbal pour caractériser la poésie. Au contraire, le poème est dans la réponse, non-verbale et violente, aux mots de Myrick. Le geste reste chargé de sens, et porte notamment une forte valeur de révolte et de refus. Par cette démarche, Long Soldier confère une valeur nouvelle au geste de protestation des Dakotas et elle invite à le considérer comme une pratique artistique. Ce faisant, elle met sur un même plan le geste de vengeance des Dakotas avec son propre travail poétique. Elle confère alors à ce

21. « Quand le corps de Myrick fut trouvé / sa bouche était remplie d'herbes. / Je suis encline à appeler cet acte des guerriers dakotas un poème. / Il y a de l'ironie dans leur poème. / Il n'y avait pas de texte », Layli LONG SOLDIER, *Whereas*, Minneapolis, Graywolf Press, 2017.

dernier une valeur de lutte et de protestation. Or, l'idée que la poésie est un lieu de résistance est centrale pour ces communautés. Comme le dit Linda Hogan « *poetry is a significant method for decolonizing ourselves* »²².

Ce que ces différents refus et mises en tensions de la poésie révèlent, ce sont les contradictions profondes dans le processus créatif, lié à la double appartenance culturelle. Le geste de résistance à la poésie, interne à la poésie, permet alors de porter une résistance qui va au-delà du simple domaine du poème en conférant une valeur de revendication au poème. Ce rapport ambigu au genre littéraire dépasse donc la simple prétérition : le geste de refus est nécessaire comme forme d'opposition à la culture hégémonique héritière de la colonisation. Il a une force d'exposition de la complexité des contradictions dans lesquelles doivent vivre et créer les poètes de notre corpus. L'imposition de la domination et la violence du rapport de force sont tels que la résistance symbolique, par la création, est un levier important de la lutte pour la reconnaissance et la survie de ces communautés.

22. « la poésie est une méthode importante pour nous décoloniser nous-mêmes » (je traduis), Linda HOGAN dans *New Poets of Native Nations*, (Heid E. Erdrich), non paginé.

Action directe dans la poésie noire étatsunienne : Gwendolyn Brooks contre la poésie

Vincent BROQUA

Université Paris 8 / TransCrit

Dis que la rivière tourne, et fais tourner la Rivière
Gwendolyn Brooks, *In the Mecca*, 1968.

Dans sa *Théorie de l'avant-garde*¹, Peter Bürger affirme que le projet des avant-gardes de mêler l'art et la vie en abaissant les barrières entre ces deux expériences a échoué. Il ajoute que le ratage des néo-avant-gardes en cette matière a été plus fort encore, puisqu'elles ont cherché à reproduire ce geste, qui était dès lors inauthentique. Si cette théorie a été réévaluée, notamment par Hal Foster pour les arts, et si on peut aussi contester la notion même d'échec des avant-gardes — l'expérience de Vitebsk ayant tout de même réussi pendant cinq ans — il faut aussi la réinterroger pour ce qui est de la littérature néo-avant-gardiste et en particulier pour la poésie². En effet, si une partie de la poésie d'avant-garde a cherché et cherche toujours à lier écriture et action concrète, l'avant-garde noire des années 1960 s'est distinguée par un activisme littéraire, social et politique dont les répercussions ont été profondes.

Comment une poétesse noire américaine telle que Gwendolyn Brooks (1917-2000) fut-elle amenée à modifier radicalement sa pratique littéraire jusqu'à embrasser une action directe dans l'écriture? Que signifie modifier sa pratique littéraire dans le contexte de la lutte des années 1960?

Cet article propose d'étudier une période charnière de la poésie de cette poétesse noire américaine afin de s'interroger sur la forme de ce qu'on appellera poésie action-directe, une poésie *comme* action émeutière où l'action ne serait

-
1. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, tr. Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions Théoriques, 2013.
 2. Pour une réévaluation de la notion de néo-avant-garde en littérature, voir les travaux du groupe ENAG (<https://www.enag.be>), notamment Bart VERVAECK (dir.), *Neo-Avant-Gardes Post-War Literary Experiments Across Borders* (Edimbourg, Edinburgh University Press, 2021) et la Online Encyclopedia of Literary Neo-Avant-Gardes (<https://www.oeln.net/>).

plus seulement celle d'un poème évidemment agissant parce qu'il modifie les paramètres du langage, mais d'un poème agissant contre un état de la poésie, y compris dans l'environnement social qui la produit et la reçoit.

En d'autres termes, la question qu'ont posée les poètes noirs américains pourrait être : que signifie agir poétiquement dans les États-Unis des années 1960 ? Cette interrogation se pose singulièrement pour Gwendolyn Brooks tant elle s'est retournée *contre* sa propre poésie pour pouvoir agir.

AGIR CONTRE

Le temps littéraire n'est jamais droit, il est toujours fait de transformations, d'oppositions, d'actions et de rétroactions. Au cours de leur carrière, il arrive que les poètes se contredisent ou transforment radicalement leur poésie, dans un geste de rature de leurs précédents textes qui est aussi une réinvention d'eux-mêmes. Il n'est pas rare non plus qu'on le fasse pour eux. L'histoire de la publication posthume des manuscrits d'Emily Dickinson est à cet égard remarquable puisqu'il a fallu attendre près d'un siècle pour qu'une édition respectueuse voit le jour ; de son côté, Walt Whitman a passé sa vie à réécrire les poèmes de *Leaves of Grass*, passant d'une forme libre et novatrice, qui s'éloignait des canons littéraires hérités de la poésie classique britannique, à une forme qui y revenait métriquement ; W. H. Auden est également célèbre pour avoir réécrit ses poèmes de jeunesse. Dans tous ces cas, le temps est facteur d'une transformation poétique remettant en cause la poésie même de cet auteur. Pourtant, ces modifications sont bien différentes de la transformation qu'ont opérée les poètes noirs états-uniens dans les années 1960. En effet, dans leur cas, cette réinvention était avant tout une révolution poétique, personnelle et idéologique qui déborde la poésie de tous côtés : il s'agissait de retourner la poésie contre elle-même tout en continuant à écrire de la poésie. Comme le dit un vers de Gwendolyn Brooks dans *In the Mecca* : « Dis que la rivière tourne, et fais tourner la rivière³. » Le langage poétique est un agir performatif, une action *contre* le cours des choses qui est en même temps, délibérément, une action *pour* changer ce cours, pour faire se retourner cette rivière, même si elle ne tourne pas. Mais comment fait-on « tourner la rivière » ?

Dans *A Capsule Course in Black Poetry Writing*, ouvrage de 1975 coordonné par Gwendolyn Brooks sous la forme d'un manuel à destination de jeunes écrivains noirs, celle-ci résume la rupture radicale effectuée par la poésie noire de son pays. Elle situe ce moment en « 1966. 1967. 1968 ». Ces années sont pour elle « des années d'explosion » synonymes d'une réorientation poétique complète : « Pendant ces années, un jeune noir avec un stylo à la main ne répondait pas à de

3. Gwendolyn BROOKS, *In the Mecca*, New York, Harper & Row, 1968, p. 49 (toutes les traditions de Gwendolyn Brooks sont de ma main).

jolis couchers de soleil ou au clapotis de l'eau d'un lac, mais au discours de l'émeute bien physique et de la rébellion spirituelle⁴. » Le programme poétique que se donnent les poètes noirs est non seulement de se libérer de la tradition poétique blanche, de travailler *contre* elle, mais aussi d'inventer ce que pourrait être l'écriture noire, son agentivité. Brooks énonce cette position avec la clarté du slogan : faire tourner la rivière cela pourrait signifier que « la littérature noire est une littérature PAR les noirs, SUR les noirs, adressée AUX noirs⁵ ». La tâche poétique à accomplir est énoncée de façon précise : il faut écrire contre le décoratif, contre « la broderie oisive⁶ » de la poésie, il faut écouter la musicalité du jazz et de la parole de Malcolm X plutôt que celle des poétiques héritées de la poésie traditionnelle britannique et étatsunienne. Le cours de cette rivière qu'il faut faire tourner est aussi le flux rythmique. Il faut travailler contre le canon poétique étatsunien en « nous débarrass[ant] des mesures, des règles et des modèles occidentaux⁷ ». Dans ses conseils aux jeunes poètes noirs, Gwendolyn Brooks prône en outre l'utilisation du discours ordinaire contre les mots et les formes langagières élevés et désuets tels que « ethereal », « wouldst », « canst », hérités de la poésie britannique⁸.

Pourtant, avant la fin des années 1960, Gwendolyn Brooks est une poétesse institutionnalisée par le milieu littéraire blanc et sa poésie est faite de ce contre quoi elle écrit dans ce manifeste de poésie noire. Lors d'un entretien donné à George Stavros en 1970, elle affirme : « Autrefois, j'étais totalement aveugle à toutes ces choses que je vois clairement maintenant⁹. » En 1966, la poétesse a quarante-neuf ans et vit à Chicago. Elle est alors une autrice noire à la carrière poétique désormais bien établie. Son premier recueil, *Bronzeville*, avait paru en 1945 chez Harper Brothers, l'un des principaux éditeurs étatsuniens. Ce livre est alors apprécié parce qu'il ne témoigne ni d'une écriture blanche, ni d'une écriture noire, il ne semble rien revendiquer de manière très agressive. Ce respect et cette institutionnalisation lui vaudront d'être nommée poète lauréate de l'Illinois en 1968, une distinction importante. Mais la reconnaissance suprême de l'*establish-*

4. Gwendolyn BROOKS, *A Capsule Course in Black Poetry Writing*, Detroit, Broadside Press, 1975, p. 4. Le clapotis de l'eau d'un lac (« *the lapping of lake water* ») fait référence au célèbre poème de W.B. Yeats « *The Lake Isle of Innisfree* » : « *I hear lake water lapping with low sounds by the shore* » (v. 10) dans lequel le locuteur du poème envisage un retrait de la société dans une hutte. Brooks affirme que la poétique noire de l'époque va à l'encontre de ce désir de retrait paisible dans un paysage serein, puisque le paysage ne l'est pas. Au contraire, il s'agit d'écrire la rébellion collective, voire d'écrire collectivement.

5. *Ibid.*, p. 3.

6. *Ibid.*, p. 10.

7. Gwendolyn Brooks citant Larry Neal, dans BROOKS, *A Capsule*, op. cit., p. 4-5.

8. Gwendolyn BROOKS, *A Capsule*, p. 10.

9. Gwendolyn BROOKS and George STAVROS, « An Interview with Gwendolyn Brooks », *Contemporary Literature*, Vol. 11, n° 1, (hiver 1970), p. 5.

ment poétique et littéraire lui vient en 1950, date à laquelle on lui remet le prestigieux prix Pulitzer pour son recueil *Annie Allen* (1949). Elle devient ainsi la première personne noire à être lauréate de ce prix. Comme le montre Evie Shockley, avec *Annie Allen* Gwendolyn Brooks pratique une poésie épique qui emprunte à la rime royale, un type de vers extrêmement ancien, attesté depuis Chaucer, qui élève la diction de son héroïne noire ordinaire Annie¹⁰.

Or, entre 1968 et 1969, Gwendolyn Brooks va agir contre cette situation et cette poétique, c'est-à-dire contre sa propre poétique. En 1975, dans *A Capsule*, revenant sur sa carrière poétique d'avant 1968, elle critique la poésie qu'elle écrivait alors comme une majorité de ses confrères poètes depuis la Renaissance de Harlem : elle nomme cette littérature, « condition literature », autrement dit, une littérature dans laquelle « nous étions fascinés par les maux de la condition noire¹¹ ». Ainsi, après le tournant pris à la fin des années 1960, cette littérature semble « gémir » plutôt qu'elle n'agissait¹² : « Nombre de ceux d'entre nous qui avions précédé l'influence pionnière de Baraka, produisaient beaucoup de gémissements dans notre poésie, notre théâtre, notre fiction¹³. » Son modèle était l'intégration. Elle cherchait l'empathie du lectorat blanc, elle « gémissait » pour lui : « on semblait [leur] dire en pleurnichant : 'aidez-nous' », « [on voulait] s'asseoir à la table » des blancs¹⁴. Or, entre 1968 et 1969, Gwendolyn Brooks entame une révolution poétique en écrivant son recueil *Riot*, publié en 1969¹⁵. Elle fait tourner le flux poétique contre lui-même en une explosion émeutière dans la langue.

ACTION POÉTIQUE CONTRE : *RIOT*

Même si *In the Mecca*, publié en 1968, amorçait déjà une inflexion flagrante de sa poétique, *Riot* effectue la rupture. Court recueil en trois parties, *Riot* fut écrit dans les semaines qui suivirent l'assassinat de Martin Luther King et les émeutes qui en résultèrent.

La construction du livre traduit l'urgence de la situation dans une poétique politique que Gwendolyn Brooks veut active. L'architecture du livre performe en effet cette action : il commence par le poème-titre « *Riot* », qu'on pourrait traduire par « Émeute » ou « Insurrection », voire « Faites l'émeute¹⁶ ». Ce poème d'ouverture décrit l'émeute telle que la voit un homme blanc de la bonne société.

10. Evie SHOCKLEY, « Changing the Subject », *Renegade Poetics, Black Aesthetics and Formal Innovation in African American Poetry*, Iowa City, University of Iowa Press, 2011, p. 27-54.

11. Gwendolyn BROOKS, *A Capsule*, op. cit., p. 5.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 5-6.

15. Gwendolyn BROOKS, *Riot*, Detroit, Broadside Press, 1969.

16. *Ibid.*, p. 9-10.

Incapable de comprendre ce qui lui arrive, il est englouti par le soulèvement noir. Plus longue, la deuxième partie « The Third Sermon on the Warpland » est un collage de situations et de voix de personnes prises dans l'émeute. Un dialogue entre deux philosophes blanc et noir est intercalé dans ce collage¹⁷. Cette partie aux techniques délibérément avant-gardistes mais dénuée de l'obscurité parfois associée aux textes de l'avant-garde fait figurer en épigraphe la définition du Phénix telle qu'on la trouve dans le dictionnaire étatsunien Webster : « Phénix. Dans la mythologie égyptienne, oiseau qui après avoir vécu pendant cinq cents ans est détruit par le feu pour renaître de ses cendres, renouvelé¹⁸. » Ainsi, les cendres et le feu sont le prélude à la renaissance d'un peuple opprimé depuis au moins quatre cents ans. Cette partie très fragmentée possède le rythme rapide et syncopé du jazz, auquel il est largement fait allusion. La troisième partie « An Aspect of Love, Alive in the Ice and Fire » se présente sous la forme d'un poème court exalté dont le locuteur oscille entre un « je » et un « we », un nous du poème, un « nous » qui est tout autant l'union du « je » et du « tu » qu'un « nous » communautaire¹⁹. La trajectoire dessinée par le livre est donc claire : l'homme blanc du premier poème est tué, la communauté noire est vue de l'intérieur, elle renaît, effectivement, dans un « nous » qui conduit aux tous derniers mots du livre :

On the street we smile	Dans la rue nous sourions
We go	Nous allons
in different directions	en diverses directions
down the imperturbable street.	sur la rue imperturbable.

Il ne fait aucun doute que le livre présente les émeutes comme une insurrection, c'est-à-dire une lutte à même de redonner du pouvoir aux sujets noirs dans cette violence qui leur est faite. « Dis que la rivière tourne, et fais tourner la rivière. »

L'illustration du frontispice participe également de la construction de ce sens. Deux hommes noirs se trouvent derrière une surface nommée « GLASS » en toutes lettres. Leur main posée sur cette surface vitrée et leur regard donnent l'impression d'une douceur déterminée. Le jeune homme le plus en avant se sert d'une statuette africaine pour casser le verre, et l'inscription « GLASS » est alors raturée en son milieu d'une bande blanche. On pourrait dire que le langage est performatif, puisque le mot raturé brise le verre, mais il faut aussi souligner que l'action se transmet au langage, puisque le mot tout autant que la chose qu'il désigne explosent sous l'action de cet homme.

17. *Ibid.*, p. 11-20.

18. *Ibid.*, p. 11.

19. *Ibid.*, p. 21-22.

Par son titre et son frontispice, le livre introduit le poème titre. « Riot » effectue une première émeute poétique dans le livre. Il commence par une épigraphe empruntée à Martin Luther King : « *A riot is the language of the unheard* », que l'on pourrait traduire par « une émeute est le langage des sans-voix » ou « une émeute est le langage de ceux que l'on n'entend pas », voire, pour garder le privatif, « une émeute est le langage des inentendus ».

Pour comprendre toute l'ironie de cette formule célèbre associée au titre du poème, il faut revenir sur le contexte dans lequel Martin Luther King l'avait prononcée. Le 14 mars 1968, quelques semaines avant son assassinat, le révérend prononça son discours sur « The Other America » à Detroit devant un public majoritairement noir. Dans son discours, il fustigeait l'iniquité de la société états-unienne. Dans un passage célèbre de cette conférence, qu'il avait déjà donnée en 1967 et 1968, il évoque les émeutes noires. Il faut citer ses mots précis pour saisir la rhétorique du poème de Brooks. Se disant « toujours partisan de la non-violence militante, puissante et massive comme l'arme la plus forte pour traiter le problème [racial] du point de vue de l'*action directe* » (je souligne), Martin Luther King affirme que les émeutes ne sont pas un moyen de lutte efficace. Elles renforcent les peurs des blancs et les déculpabilisent. Pour lui, l'insurrection n'est pas « une arme et une méthode efficaces et puissantes garantes de résultats tangibles ». Ayant « condamné les émeutes », il ajoute qu'il doit aussi s'élever contre les conditions sociales qui « poussent des individus à penser qu'ils n'ont d'autre choix que de recourir à de violentes rebellions pour attirer l'attention ». C'est alors qu'il prononce la phrase mémorable : « Et je dois dire qu'une émeute est le langage de ceux qu'on n'entend pas. Et qu'est-ce que l'Amérique n'a-t-elle pas réussi à entendre ? » Cette formule est privative (« *unheard* ») et suggère la passivité de l'action des émeutiers. En effet, selon lui, l'émeute ne serait pas une authentique action directe. Elle serait dénuée d'efficacité véritable et constituerait un langage sans parole, un langage privatif, un langage du manque à dire.

Que fait Gwendolyn Brooks en reprenant cette formule ? Le dialogue entre le titre et l'épigraphe dit la tension respectueuse et ironique qui s'instaure entre ce poème et la doctrine modérée de Martin Luther King. L'épigraphe est un hommage au révérend King, quoi qu'on pense de sa formule, mais en inscrivant le seul mot « *Riot* » comme titre du recueil et du poème, Brooks performe l'inversion de la formule de Martin Luther King. L'émeute n'est plus le langage de ceux qu'on n'entend pas, elle est l'émeute qui se fabrique dans la langue : le poème performe l'émeute que Martin Luther King condamnait. Il s'opère donc un déplacement ironique de la phrase de King. L'inversion et l'ironie guident l'ensemble du poème. En effet, le dispositif du poème est tout à fait remarquable : il nous présente l'émeute vue par John Cabot, stéréotype même de l'homme blanc cultivé et sophistiqué, issu de la bourgeoisie de Chicago. Par le regard de cet homme blanc, le poème nous fait percevoir l'émeute en train de venir à lui (« *coming down the street* » / « descendant la rue ») sans qu'elle soit véritablement

montrée ou décrite précisément. À ses yeux, les hommes et les femmes noirs manquent de distinction (« *unpretty* », « *black and loud* », « *not discreet* » / « pas jolis »²⁰, « noirs et bruyants », « pas discrets »). Ils sont indistincts, sans individualité, pensés comme une catégorie (« *the Negros* », « *the Poor* », « *they* », « *these niggahs* » / « les Nègres », « les Pauvres », « eux », « ces négreux²¹ ») jusqu'à être subsumés dans une notion (« *the blackness* » / « la noirceur »).

En même temps que le poème expose les pensées de cet homme blanc, il se distancie de lui ironiquement. Par une première strophe entièrement dédiée aux attributs de la richesse et de la bourgeoisie, le texte montre combien ces signes d'appartenance à la bourgeoisie blanche sont dérisoires, en complet décalage avec la situation. Pour renforcer cette ironique imperméabilité de John Cabot au contexte, Brooks utilise notamment le français à deux reprises, la première fois comme signe de la sophistication gastronomique « *the Grenadine de Bœuf at Maison Henri* » (v. 9), l'autre étant plus ambiguë puisqu'elle fait jouer l'anglais et le français dans un mouvement de traduction : « *Gross. Gross. 'Que tu es grossier! John Cabot* » (v. 16). On entend le dialogue entre « *gross* » (« dégoûtant, répugnant », mais aussi « grossier » — l'un des synonymes de « *gross* » étant « *unlearned* », « *uncultured* ») et le mot français « grossier ». Or, dans l'économie du poème, les deux mots de discours indirect libre (« *Gross. Gross* ») et le fragment de discours direct rapporté semblent à la fois prononcés par cet homme blanc à la vue des émeutiers, mais aussi par le poème lui-même contre John Cabot. Alors que pour lui les personnes noires sont grossières, répugnantes, et manquent d'éducation, il ne perçoit pas qu'il est le seul à ne pas savoir lire les signes, qu'il est le grossier et répugnant personnage. Il est le cabot que son nom désigne²². Ainsi, ses paroles se retournent contre lui. Sa prière « *Don't let It touch me! the blackness! Lord!* » est vidée de sa substance lorsqu'en retour de cette supplique, il ne parvient que le souffle de l'émeute, qui l'effleure et le touche : « *breathed on him: and touched him* ». Alors, un cri retentit sous la forme de la sentence de ces voix (également identifiable à la voix du poème) qui le condamnent sarcastiquement : « *Cabot! John! You are a desperate man, / and the desperate die expensively today.* » Ici Brooks substitue « *the unheard* » par lequel King désignait les émeutiers à un autre pluriel collectif « *the desperate* », par lequel les émeutiers désignent John Cabot et ses semblables.

20. « *Unpretty* » utilise lui aussi le privatif « *un-* ».

21. Le terme « *niggahs* » déforme le mot « *niggers* », injure raciale contre les noirs. Si on doit le citer, on le remplace souvent par son initiale, ici j'ai pris le risque de le donner en entier pour que le-a lecteur-riche francophone comprenne mieux la déformation opérée par G. Brooks. On peut comprendre cette déformation comme une transcription par la poète d'une prononciation dédaigneuse, ce pourquoi je choisis de le traduire par « négreux ».

22. John Cabot fait d'abord référence à un navigateur italien qui, s'étant mis au service de la couronne britannique, découvrit l'Amérique du nord à la fin du xv^e siècle; lu en français, Cabot désigne bien entendu aussi un chien.

L'émeute se produit, les personnes ont pris la parole, et c'est lui, John Cabot, qui n'est pas entendu (*unheard*) par son Dieu parodique. Son Dieu l'a abandonné, mais contrairement au Christ, aucune rédemption n'est attendue. Brooks termine en effet le poème sur une nouvelle prière ironique. Les mots du Christ sur la croix « Pardonne-leur, Seigneur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » sont adaptés au contexte. Au seuil de ce qu'on imagine être sa mort, John Cabot lance : « *Lord! Forgive these niggus that know not what they do.* » La parole négative inversée « *know not* » (formule typique de la Bible du roi Jacques) émane d'un homme qui mime la parole du Christ, tout en ne comprenant rien à la situation dans laquelle il est plongé. Les ignorants ne sont pas ces « *niggus* ». Cet homme blanc si sophistiqué n'a pas su voir, écouter, et comprendre. Tout le poème se déroule comme si quelque chose de plus important se produisait en dépit de Cabot, quelque chose qui outrepassa les valeurs soi-disant humanistes d'un christianisme impuissant et inefficace. Christ de pacotille à la parole vaine, il n'entend pas qu'en se prenant pour le Sauveur, il en est la parodie. Non seulement sa parole est inentendue, même de son Dieu, mais elle est totalement inefficace, inentendable. L'efficacité du poème, son *action directe*, donc, renverse ceux qui étaient « *unheard* ». L'émeute n'est plus le « langage de ceux qu'on n'entend pas ». Aux « *unheard* » se substituent les « désespérés », qui ne sont pas les noirs, mais cet homme perdu dans le réel que son éducation et ses valeurs chrétiennes n'arrivent plus à faire signifier. À ce qu'on pourrait appeler « l'inentendu » succède donc l'inattendu de ce retournement ironique, c'est-à-dire ce à quoi on pouvait rester aveugle et sourd, lorsqu'on s'en tenait à la catégorie générale des « *unheard* ». Ici, la parole chrétienne et sa capacité rédemptrice est non seulement moquée, mais avec elle toutes les valeurs blanches sont soumises à l'émeute du poème (critique perceptible de la langue du révérend King, très fortement imprégnée des principes et des motifs bibliques), retournées par elle et consumées par le feu de la langue.

Pour continuer à déconstruire cette catégorie des « *unheard* », l'ensemble du recueil s'emploie à éviter la figure abstraite de l'émeutier. Au contraire, la partie centrale du livre, dont j'ai déjà signalé l'âlâcricité rythmique, fait entendre la diversité de voix et de sons noirs, jusqu'aux rythmes du jazz qui semblent présider aussi au déhanchement du vers. On entend de nombreuses voix noires du Chicago de Gwendolyn Brooks, depuis les membres du gang des Rangers, jusqu'à des femmes atteintes dans leur quotidien par les émeutes et la réaction policière, en passant par la presse. Ici, l'action du poème est dans sa forme-collage, sa polyphonie, sa concrétude et dans la nomination de personnes réelles. La politique poétique consiste à laisser entendre ces voix dans leur autonomie, sans se placer au-dessus d'elles. En effet, dans un entretien postérieur au recueil, Brooks indique « *I don't want to be a prophet* » (« je ne veux pas être un prophète²³ »). Les

23. Gwendolyn BROOKS and George STAVROS, « An Interview with Gwendolyn Brooks », *Contemporary Literature*, hiver, 1970, Vol. 11, No. 1, p. 6.

fragments qu'elle monte sont comme glanés par un membre de la communauté et exposés comme tels, dans ce que James D. Sullivan appelle « cette rage noire qui éclate en milles échardes²⁴ ». Ces voix s'opposent donc bien à la catégorie des « *unheard* ». On entend même toutes les textures singulières de l'anglais noir américain (« *coool* », « *Yeah! / this AIN'T all upinheah*²⁵ »). De plus, dans la troisième partie du livre, la vie éclatante et explosive qui se déploie dans la partie centrale, se résout et semble même à nouveau offrir une réponse à Martin Luther King. Quand le pasteur parlait d'une « action directe » efficace dans la non-violence, le poème observe la marche « directe et respectable²⁶ » d'un sujet noir après l'émeute.

Par l'architecture, les rythmes et les voix de *Riot*, Gwendolyn Brooks construit et performe donc une poétique politique de l'émeute qui donne à entendre la vie même dans une action directe du vers contre le langage des « *unheard* » et pour une langue explosive qui est celle d'une poésie dynamique, une poésie énergique, une poésie comme dynamo. Le feu de l'insurrection se performe dans le langage incendiaire du poème. Mais est-ce assez?

L'ACTION-CONTRE SITUÉE : « FAIRE TOURNER LA RIVIÈRE »

« *Say that the river turns and turn the river* », ce vers de *In the Mecca* que j'ai placé en épigraphe annonce non seulement un tournant dans l'œuvre poétique de Gwendolyn Brooks, il anticipe aussi un retournement dans sa vie. En effet, comment fait-on tourner la rivière? Pour agir contre le cours des choses, pour faire tourner la rivière, la seule force performative du langage est-elle satisfaisante? N'ayant lu que mon commentaire du livre, on pourrait croire que la poétesse noire est victime de ce que Peter Bürger reproche aux avant-gardes, et aux néo-avant-gardes à plus forte raison : faire passer l'art dans la vie par l'écriture est une belle promesse jamais réalisée.

La poésie est prompte à se déclarer une efficacité politique et à proférer le politique. Mais cette politique est souvent illusoire. D'un côté, certains proposent la théorie d'un langage qui agirait comme un virus sur les structures de la langue. L'action virale serait de nature à corroder les injustices sociales. Cette position héritée rejoue la métaphore là où elle pensait la déjouer. Or, cette écriture du virus se trompe si elle pense avoir une action directe plus efficace que l'utopie de l'engagement, qu'elle critique. Elle revient à peu près au même. D'un autre côté, certain.e.s défendent l'utopie de la dénonciation et de l'engagement, dont on a montré toute la difficulté de la traduction en actes réels. Outre que l'utopie,

24. James D. SULLIVAN, « Killing John Cabot and Publishing Black: Gwendolyn Brooks's "Riot" », *African American Review*, Vol. 36, N° 4 (hiver 2002), p. 564.

25. Gwendolyn BROOKS, *Riot*, op. cit., p. 18 (respectivement v. 2 et v. 14-15).

26. *Ibid.*, p. 21 (v. 13).

comme l'a proposé José Esteban Muñoz doit être repensée dans et pour le présent²⁷, il semble que les poétiques noires, notamment celles de Gwendolyn Brooks et d'Amiri Baraka, ont fait beaucoup plus qu'une émeute circonscrite au langage, c'est-à-dire une émeute qui, pour être importante dans la langue, ne pouvait être suffisante si elle n'était pas associée à un ensemble de gestes et d'actions contextuelles. En effet, chez Brooks et Baraka, l'action directe n'est pas celle du virus qu'on croit instiller dans les institutions langagières, mais une action bien plus délibérée dans laquelle la définition de la poésie est élargie à son contexte : la poésie n'est plus seulement de l'ordre des opérations langagières, mais elle inclut leur environnement, y compris sociologique.

Si Gwendolyn Brooks effectue une insurrection avec son recueil *Riot*, ce n'est pas seulement parce qu'elle nomme l'émeute et la performe dans le poème, c'est aussi qu'elle tire toutes les conséquences de cette prise de position. Elle accompagne la disruption littéraire d'actions qui relèvent pleinement de la poésie et pourtant ne sont pas du texte. Le texte ne peut fonctionner sans sa situation — c'est aussi la raison pour laquelle j'ai consacré autant d'espace à la situation d'énonciation et la situation historique. En effet, l'insurrection poétique est contextuelle. En l'occurrence, elle consiste non seulement à se retourner contre la poésie du « gémissment » des années 1950, cette poésie de la « condition noire » que Brooks évoquait en 1975 dans *A Capsule Course in Black Poetry Writing*, pour aller vers une poésie de la vivacité émeutière qui prenne pleinement sa place dans un espace et une démarche hors du texte.

Là encore, ces actions sont précises. Entre 1968 et 1969, pour publier *Riot*, Gwendolyn Brooks quitte son éditeur newyorkais blanc Harper & Row, qui lui assurait renommée et *royalties*. Elle décide de publier ses textes exclusivement chez Broadside Press, la petite maison d'édition noire fondée en 1965 à Détroit par Dudley Randall. Le livre est vendu un dollar afin d'être plus accessible. Elle investit les royalties de ses ventes chez Harper dans Broadside Press. Par cette action directe, Gwendolyn Brooks s'émancipe de son éditeur et de son public blanc. Elle réoriente son écriture vers la communauté noire de Chicago. Ainsi, sa poésie n'est plus seulement celle d'une poétesse noire qui a réussi dans un contexte éditorial blanc, et qui a réussi *pour* les blancs, mais celle d'une poétesse noire qui s'inscrit dans la communauté qui est la sienne, parce qu'elle est convaincue que l'écriture doit participer du mouvement général de transformation de la société étatsunienne. Plus fondamentalement encore, frappée par les idées des jeunes militants noirs tels qu'Amiri Baraka, Brooks sait qu'une radicalité nouvelle doit être pratiquée et agie depuis la communauté noire de Chicago dans laquelle elle est située. Elle doit faire tourner le cours de sa vie poétique pour que le cours des choses change.

27. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia, The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2019 (2009).

Son explosion du langage et des formes *contre* sa langue d'avant les années 1960, ne peut pas être dissociée de ce déplacement important dans un écosystème littéraire producteur du sens du livre. Avant elle, LeRoi Jones poète d'abord associé au mouvement de la Beat poetry, avait rompu poétiquement, idéologiquement, géographiquement et personnellement avec sa vie antérieure. En 1965, après l'assassinat de Malcolm X, il avait non seulement changé de nom pour *in fine* devenir Amiri Baraka, il avait aussi quitté sa femme et ses enfants pour se déplacer de Greenwich village vers Harlem puis vers le New Jersey. C'est à Harlem en 1965 qu'il fonde le Black Arts Repertory Theater et donne naissance au Black Arts Mouvement, dont la tâche était de faire naître une esthétique noire. Il s'agissait pour Baraka de « ré-orienter sa poésie pour en faire une écriture d'avant-garde propice à l'action politique²⁸ ». Brooks a effectué cette révolution personnelle et poétique, quoique de façon peut-être moins totale.

Cette translation vers l'écosystème littéraire de Chicago est aussi une façon de parler avec sa communauté et à son sujet, mais pas *pour* elle. Comme je l'ai montré, dans la deuxième partie de *Riot*, Brooks ne se met pas en surplomb des autres, elle enregistre et note leurs paroles et leurs actes pour opposer la multiplicité des points de vue à l'abstraction de la multiplicité dans le regard appropriateur de la première partie.

De plus, cette relocalisation de sa poésie s'est accompagnée d'une volonté d'apporter la poésie sur le terrain. Pour elle, le poète ne peut changer seul la société, il n'est pas un prophète, il est un parmi d'autres. Dans un entretien, Brooks fait part de la résurgence de la poésie noire à Chicago : « Je suis allé à une lecture avec un petit groupe de poètes [...] au Affro-Arts Theater de Chicago, la salle était comble, remplie principalement de jeune gens, qui étaient venus écouter de la poésie. Il y a quelques années c'était impensable²⁹. » Pour participer à cette résurgence, elle se joint aux efforts des jeunes générations pour que la poésie accompagne la communauté au quotidien : « Je suis partie avec des jeunes poètes [...]. Ils se rendent dans les HLM et dans les parcs, où ils se mettent à lire leur poésie [...]»³⁰. » Elle poursuit cette anecdote en racontant qu'avec ces jeunes poètes, elle se rendit dans un bar où le groupe avait décidé de lire des textes poétiques sans y être invité. Elle exprime l'appréhension joyeuse de ces poètes puisque ce bar avait été le lieu de rixes. Mais à l'arrivée de ces jeunes poètes, « les gens se sont retournés sur leurs tabourets, laissant leurs verres derrière eux, et ont commencé à écouter. Puis, ils ont applaudi [...]. Je veux écrire de la poésie — et

28. Antonia RIGAUD, « Leroi Jones/Amiri Baraka: The Dead Lecturer », dans *Online Encyclopedia of Literary Neo-Avant-Gardes*.

URL : <https://www.oeln.net/leroi-jonesamiri-baraka-dead-lecturer>, consulté le 3 mars 2022.

29. Gwendolyn BROOKS et George STAVROS, « An Interview with Gwendolyn Brooks », art. cit., p. 2.

30. *Ibid.*, p. 6.

comme vous pouvez l'imaginer, ce ne sera pas la poésie à la Ezra Pound — qui soit enthousiasmante pour ces gens³¹ ».

*

En 1966, dans « The Creative Process », James Baldwin affirme que la « la nature singulière de la responsabilité de l'auteur est qu'il ne doit jamais cesser d'être en guerre avec elle³² ». Comme d'autres poètes noirs, Gwendolyn Brooks n'a effectivement jamais cessé d'être en guerre avec cette responsabilité. Pour elle, cela s'est traduit non seulement par une performance poétique de l'émeute, mais aussi par la prise en compte de l'inefficacité de cette performance langagière sans un retournement individuel et social dans lequel la poésie trouvait son action directe.

Comme d'autres poètes noirs américains, Gwendolyn Brooks sait que la poésie ne peut agir seule socialement, le langage n'a pas ce pouvoir en lui seul. Sa poésie n'est donc pas une apothéose du mot. La puissance de la poésie, sa puissance de désorganisation des normes, d'opposition et de contradiction n'existe pas hors contexte. Mais cela ne signifie pas que la poésie en est moins efficace, car la poésie noire américaine des années 1960 *est* son contexte, elle est faite de son contexte, elle ne se dissocie pas des pratiques sociales qui la constituent. Ainsi, ce n'est pas seulement une littérature engagée sur la page contre des abstractions, c'est une littérature qui agit dans la forme et par les gestes.

31. *Ibid.*

32. James BALDWIN, « The Creative Process », dans *Collected Essays*, Toni Morrison ed., New York, Library of America, 1998, p. 670.

Redis Poésie

Lisette LOMBÉ

Redis poésie! (*Revue Davertige*)

Poétesse, redis-nous avec fierté d'où tu viens!

Redis-nous que tu as grandi à la cité et que personne ne devrait avoir honte d'avoir grandi à la cité! Redis-nous comment les sacrifices des parents et comment les livres empruntés à la bibliothèque peuvent sauver quelques adolescences du mépris de classe!

Redis que c'est langue de feu contre langue de bois, souffle de la rue contre le chaud et le froid!

Redis, poétesse, redis que nous ne sommes pas là pour planquer les injustices derrière des arcs-en-ciel, que nous ne sommes pas là pour passer la brosse à reluire sur ce qui brille déjà!

Redis que nous ne sommes pas obligées de porter des marinières propres pour pouvoir parler d'éternité et que nous ne sommes pas obligées de chier des alexandrins pour être éditées!

Nous sommes de tous bords, de tous vents, de la fosse et de la fange!

Nos larmes ne s'étudient pas au conservatoire, nos rires sont gras, nos manières excessives!

Redis, poétesse, redis bouche, sexe, sueur, bouche, sexe, sueur, juste pour le plaisir et aussi parce que, dans d'autres pays, tu valserais au trou pour cent fois moins que cela.

Redis Poésie chaque fois qu'un ouragan arrache le toit d'une baraque pour le planter dans la poitrine d'une femme, chaque fois que des plus jeunes que toi s'effondrent!

Redis Poésie pour chaque jeté par-dessus bord, pour chaque lancé dans les orties, pour chaque rangé dans le placard!

Redis Poésie et cramponne-toi à l'humanité qui ne renonce en personne!

Et même quand la poésie ne pourra absolument rien pour apaiser le premier chagrin d'amour de ton fils, absolument rien pour l'extirper de son petit sca-phandre de tristesse, redis Poésie!

Oui, poétesse, redis Poésie, même ce jour-là!

Surtout ce jour-là!

Trottoirs philosophes (*Brûler brûler brûler, L'Iconopop*)

Quarante ans!

Quarante ans pour apprendre à reconnaître les signes.

Être attentive.

Ça commence!

Être attentive à comment ça commence.

Levée aux aurores.

Picotements dans les jambes.

Envie de faire une série d'abdominaux.

Envie d'enchaîner cette série d'abdominaux avec une série de pompes et cette
série de pompes avec une série d'étirements.

Absence de brume, absence de fatigue.

Vitalité inhabituelle.

Reliquats de jeunesse.

Sortir. Sortir.

Marcher.

Être attentive.

Le ténu, le terne qui s'animent.

Scintillements. Griserie.

Comme sous ecstasy.

La première, la toute première ecstasy.

Couleurs qui se complexifient.

Gris béton. Gris bitume. Gris biceps bandé sous le T-shirt de l'éboueur.

Œil grossissant.

Tout à la loupe.

Reliefs. Saillies.

Grain de beauté.

Beauté de la clavicule.

Clavicule qui n'est que clavicule sans le grain de beauté.

Tout me parle!

Une croix en albâtre.

Une classe vide.

Des confettis.

Une bassine.

Une plume de pie.

Un bourgeon. Un boulon.

Un sac poubelle.

Le bouquet de roses, chaque rose, chaque épine de rose qui éventre le sac
 poubelle.
 Mousse entre les jointures.
 Blancher, dents, alignement des dents et alignement de la blancheur sur les
 affiches électorales.
 Tout m'alpague!
 Bribes de conversations.
 Elle dit : On n'est pas dans un rêve!
 Elle dit : Les corps vieillissent!
 Elle dit : Tu attends quoi pour vivre?
 Tout s'imprime!
 Tout se tatoue sous ma poitrine!
 Il me suffit de marcher.
 Marcher. Être assaillie.
 De lumières. Être assaillie.
 De questions. Être assaillie.
 Marcher.
 Me laisser toucher.
 Me laisser caresser.
 Torse du monde sur ma joue.
 Fraîcheur du poteau, de la pierre, du capot de la voiture.
 Souffle dans la nuque de skateuses à casquettes à carreaux.
 Cueillir.
 Accueillir.
 Détacher le fruit de l'arbre.
 Détacher l'écorce.
 Avaler l'arbre.
 Vite.
 Rentrer.
 Vite, écrire ce qu'il en restera.

Quatrième section :

Contre le texte poétique, la poésie
multimédiale?

Retour au geste — la « dépoésie » de Christian Dotremont —

Anne GOURIO

Université de Caen-Normandie

Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard
Et du son de peau de tambour,
Je vous assoierai des forteresses écrasantes et superbes,
Des forteresses faites exclusivement de remous et de
secousses,
Contre lesquelles votre ordre multimillénaire et votre
géométrie
Tomberont en fadaïses et galimatias et poussière de
sable sans raison [...]

Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,
Je contre [...]

Henri Michaux, « Contre! », *La nuit remue*.

Tracés à l'encre de Chine sur papier ou inscrits dans les étendues glacées de la Laponie, les idéogrammes imaginaires de Michaux et les logogrammes de Dotremont s'appellent et se répondent¹ dans les espaces d'une création de « remous et de secousses », qui forme une voie souterraine, réticente aux écoles instituées, dans le paysage de la poésie du XX^e siècle. Publié en 1933 dans « 14 » *rue du dragon*, revue qui viendra se fondre l'année suivante dans les *Cahiers d'art* de Christian Zervos, « Contre! » d'Henri Michaux pourrait bien concentrer dans la vibration de sa préposition éponyme les enjeux de ce geste de subversion : quand l'opposition à un adversaire désigné (« votre ordre multimillénaire et votre géométrie ») s'affiche d'abord ostensiblement, le jaillissement d'un rageur « je contre, je contre / Je contre » amène ensuite un flottement entre acceptions pré-

1. Voir Emmanuelle PÉLARD, « Fantômes graphiques au péril du sens : le logogramme de Christian Dotremont, l'idéogramme imaginaire d'Henri Michaux », dans *La Poésie, au défaut des langues*, *Elseneur* n° 27, 2012, Presses Universitaires de Caen, p. 113-130.

positionnelle et verbale, dont les implications sont décisives. Désormais, le poète est habité par un geste de soulèvement qui l'élève au-dessus de la langue, et abolit tout hypothétique objet d'opposition. L'insurrection n'est plus celle de la langue, ni celle du poème non plus, elle devient celle de la démarche poétique en tant que telle, que l'aventure graphique viendra prolonger et accomplir. Pour Dotremont, dont les logogrammes libéreront la graphie des impératifs de la lisibilité, comme pour Michaux, aux idéogrammes purement imaginaires, il s'agit bien en effet de réinvestir l'*acte* contre l'œuvre close et le *geste* contre la langue, pour mieux conjurer le *défait des langues* : dans le sillage lointain de Mallarmé, l'un et l'autre rêvent à l'invention d'un moyen d'expression qui puisse enfin accorder les deux faces du signe.

Ce « retour amont » vers le point d'émergence du signe poétique, retour destiné à réactiver la puissance d'une pleine physique verbale, constituera notre interprétation de l'énoncé « Contre la poésie, la poésie ». La ligne de partage qui ici semble dresser l'une contre l'autre les deux acceptions du terme « poésie » opposera pour nous l'*œuvre* et la *mise en œuvre*, le texte comme produit fini et l'acte créateur toujours inachevé. Se concentrant sur les déploiements de l'œuvre de Christian Dotremont entre les années 50 et les années 70, cette étude ouvrira ce faisant un rapport volontairement ambivalent à la temporalité. Si la contestation de l'arbitraire des signes constitue une ligne forte de la poésie moderne et contemporaine, elle décentre aussi radicalement cette dernière en la rapportant aux franges de l'immémorial. Pour l'inventeur du logogramme, il s'agit de remonter en direction de cet âge lointain où la ligne était encore une trace et un geste², et le tracé du poète « le battement vivant d'une manière d'habiter le monde³ ». En 1978, peu avant de mourir, Christian Dotremont livrait d'ailleurs un de ses derniers logogrammes dans un émouvant « Ô Préhistoire, bonjour⁴ », où s'esquissaient les contours d'une fascinante utopie. La poésie moderne, comme l'a montré Martine Créac'h, aura bel et bien reconnu dans ce vibrant appel des temps premiers « une puissante invitation à l'invention⁵ ».

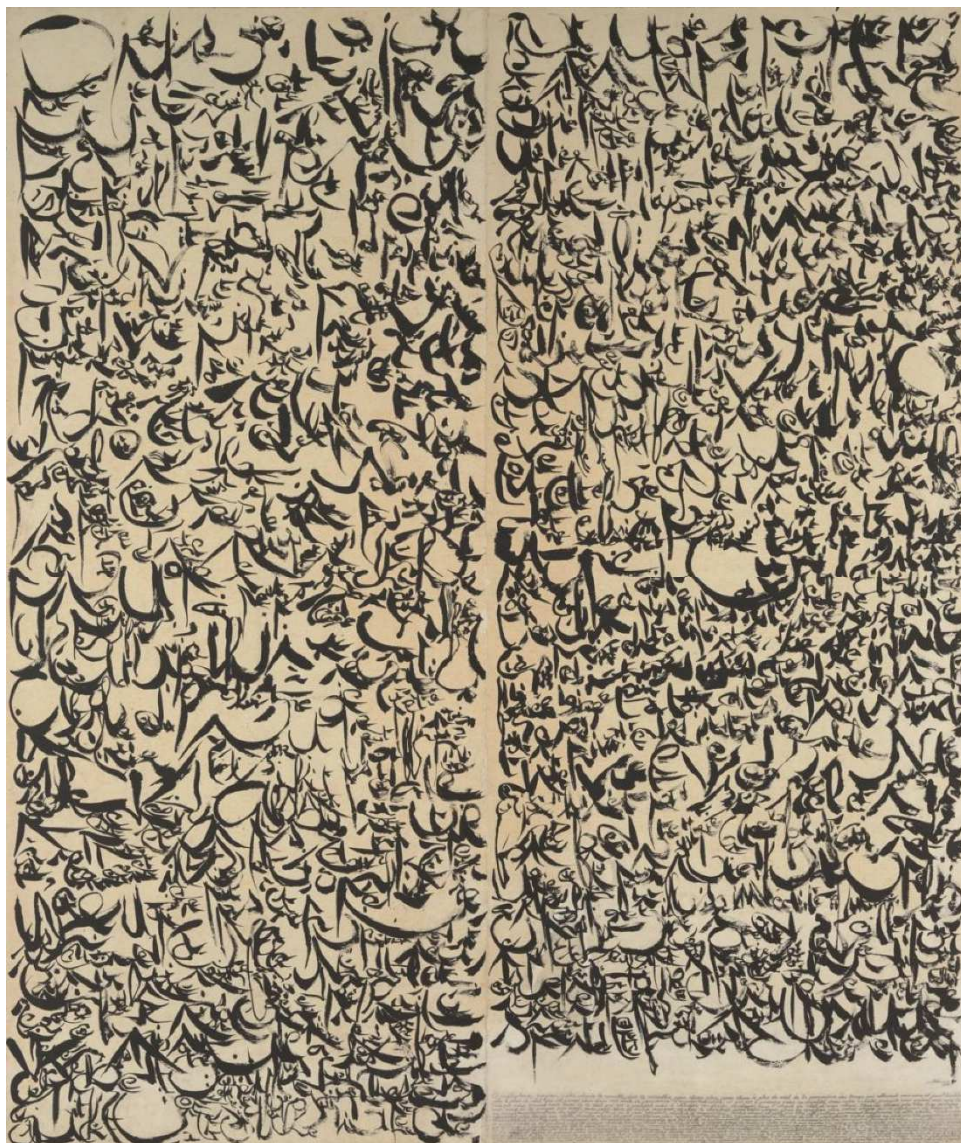
Les relations entre expérimentation verbale et expérience vécue constitueront l'orientation générale de notre étude. En considérant d'abord le travail de Christian Dotremont sur la déstructuration du matériau linguistique, on tentera de mesurer les aspects et enjeux de sa « dépoésie ». Ce sera le moyen d'aborder ensuite le geste logogrammatique comme une mise en œuvre de ce projet, cette fois déplacé hors de la langue et étonnamment investi par les étendues immenses que le poète aura sillonnées vingt ans durant.

2. Voir Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, Zones sensibles, 2013.

3. Jean-Christophe BAILLY, *L'Élargissement du poème*, Christian Bourgois, 2015, p. 198.

4. Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, Mercure de France, 1998, p. 526 : « Notre utopie te réveille [...], pour rêver plus, pour s'éveiller à plus de réel. »

5. Martine CRÉAC'H, *L'Imparfait de l'art. La peinture ancienne dans la poésie du XX^e siècle*, Métis-Presses, Voltiges, 2018, p. 160.



Christian Dotremont, Ô Préhistoire, bonjour, Mu.Zee (Ostende), artinflanders.be, photographie Cedric Verhelst. © SABAM Belgium 2023

« IL EST TEMPS QUE NOUS DÉCHANTIONS⁶ »

Initiateur du mouvement CoBrA (1948-1951), qui renouvela le surréalisme en le marquant du substrat culturel nordique et en l'orientant plus nettement vers l'expérimentation, Christian Dotremont est surtout connu pour avoir été l'inven-

6. Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 274.

teur, en 1962, du logogramme. Or celui-ci n'est en fait que l'aboutissement d'une longue démarche exploratrice. Au contact des artistes peintres et sculpteurs Alechinsky, Asger Jorn, Corneille, Appel et Serge Vandercam, Dotremont a orienté dès les années 40 son écriture vers les recherches graphiques : il a inauguré en 1948 des « peintures-mots », qui associent en une même œuvre signes graphiques et signes verbaux en maintenant la nette distinction. Il faut ensuite attendre la toute fin des années 50 pour que le matériau verbal en tant que tel soit lui-même entamé puis exploré dans ses ressources expressives. Deux voies sont alors empruntées, qui se succèdent d'abord pour ensuite se superposer : la dislocation de l'unité verbale d'une part, l'invention d'une forme libérant la spontanéité de la graphie de l'autre. La langue d'une part, le geste de l'autre. Il importe de saisir ici la source commune de ces deux entreprises et la logique de leur combinaison.

Que le projet soit entièrement orienté contre l'héritage lyrique et que celui-ci soit perçu comme caduque au contact des espaces neufs découverts en Laponie, en témoigne « Dépoésie », texte en prose très significativement rédigé à Helsinki en décembre 1956. L'année 1956 signe de fait le tout premier voyage de Dotremont dans le Nord de la Finlande, à Ivalo-Inari, village au bord de la rivière du même nom, vers lequel le poète reviendra en une dizaine de séjours jusqu'en 1978, année de sa disparition. Ce texte s'affiche comme un véritable manifeste, dont la valeur est programmatique :

À cris chantés je me perds : né hibou, devenant rossignol, par habitude⁷.

Ouvert sur ces mots, l'ensemble du texte dit une dénaturation subie : au cri modelé en « chant » « par habitude » s'ajoute d'emblée un bestiaire qui joue avec les stéréotypes du genre lyrique pour en interroger le bien-fondé. Deux lignes temporelles se contredisent alors : la tradition lyrique *héritée* de l'Histoire (le rossignol de la *reverdie* médiévale, le roseau de Pan antique⁸) rencontre ici l'effet déformant exercé par une expression qui l'affadit *après-coup* et en émousse la charge émotionnelle. L'expression lyrique est donc tout à la fois ce fonds intact que la langue colporte à travers son Histoire et sa version dénaturée venant enfermer la singularité du sujet. En réponse, le préfixe privatif du titre « Dépoésie » revêt une double valeur : active, disant le geste volontaire de rejet de cet héritage encombrant ; passive, traduisant la déformation ou la dénaturation subie de l'expression première. Ce changement de nature forcé trouve dans la suite du texte de multiples relais fantaisistes qui en amplifient la portée : géographique (« Né Irlandais, devenant Suisse, jouant alors à trois aiguilles de temps, sans la moindre écrasure »), organique et élémentaire (« Cette boue et ce sang [...] s'abonnent à l'espace et au vent, et soufflent avec tendresse »), archéologique (« L'obstruction originelle devient construction, maçonnerie [...] se convertit en flèche de

7. *Ibid.*

8. « Le cri a beau être jet de boue et de sang, tout de suite s'y plante le roseau de Pan », *Ibid.*

cathédrale »), pour se refermer sur une jubilatoire variation autour des motifs empruntés au patrimoine populaire :

La botte de sept lieues devient bas de laine, le château d'Espagne caisse d'épargne, et cela est ignoble. Il est temps que nous déchantions⁹.

Insensiblement, l'objet de la dénaturation a évolué : quand le cri primitif s'est d'abord affadi en chant, c'est à présent le matériau premier de la culture populaire qui a perdu sa force vive.

Posant ainsi un diagnostic et lançant son appel à « déchanter », « Dépoésie » propose aussi un remède à cette entropie poétique. Tout le texte est effectivement travaillé par les jeux sonores : il entend manifestement réactiver, par ce biais, la puissance revigorante d'une véritable physique verbale. Aux néologismes expressifs (« sans la moindre écrasure ») s'ajoutent les paronomases (« Le cri naît parfois nœud, bœuf sur la langue, œuf immense... ») et les contrepèteries (« Fascinant Mexique, dit l'affiche, mais le lexique le fascine »). Ce faisant, « Dépoésie » désigne et subvertit dans un même geste l'affadissement du « cri » en « chant » : c'est dans la matière verbale première, dans la *materia prima*, que la poésie de Dotremont puisera sa force régénératrice.

Inventer une langue « qui ne trahisse pas la rugosité du réel¹⁰ » passe pour Dotremont par une série de dérèglements du matériau linguistique : syntaxe synopée, solécismes et systématisation de la « tmèse » — figure désignant le libre déplacement d'une cellule sonore dans la phrase. L'ensemble suscite ainsi une forme d'illisibilité, destinée non à abstraire la langue de tout support référentiel, mais plutôt à en rendre palpable l'épaisseur substantielle. C'est le sens du mot-valise que Dotremont choisit en 1963 pour titre d'un placard lithographique illustré par Pierre Alechinsky : *Abstrates*¹¹. Les strates verbales y rejoignent les strates géologiques pour mieux conjurer le spectre d'une abstraction jugée desséchante. Notons que l'entreprise expérimentale de Dotremont se déploie significativement dans les années qui voient précisément s'imposer la double influence des recherches oulipiennes et du courant telquellien. Toutefois les démarches divergent radicalement : là où « une nécessité interne du mouvement de torsion [est] infligé à la matière verbale chez Dotremont », « les expérimentations de l'Oulipo naissent de contraintes extérieures¹² ». Et là où Dotremont « valorise le geste créateur

9. *Ibid.*, p. 275.

10. Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI, « La catastrophe peut remplacer l'esthétique », dans *Christian Dotremont, « multiple à l'infini »*, textes réunis et présentés par Catherine Soulier, Montpellier, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2004, p. 27.

11. Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 386-387. Le néologisme « abstrates » est repris en titre d'une anthologie des poèmes de 1960 à 1969 publiée chez Fata Morgana en 1989.

12. Peggy ARCHER, *Christian Dotremont. La parole-écrite*, Hermann, 2015, p. 130.

comme inscription du sens et comme empreinte du corps », « *Tel Quel* rejette quant à lui les notions d'œuvre, d'auteur et de création¹³ ». Il importe alors de montrer que la tmèse n'est pas un simple opérateur verbal de subversion de l'héritage, mais qu'elle est modelée par l'expérience physique vécue en Laponie. Bref de prouver que l'expérimentation est débordée par l'expérience, qui la fait sortir des purs espaces linguistiques.

On convoquera pour ce faire la longue suite composée entre 1960 et 1969, « Ltation exa tumulte et différents poèmes¹⁴ » : cet ensemble permet de voir le paysage lapon s'immiscer littéralement dans le texte, en nourrir l'étrangeté et le libérer de tout formalisme. Cette suite comprend une série de séquences en vers libres qui, animées par un mouvement d'amplification, font apparaître une nette évolution de ses motifs : aux espaces clos succèdent des étendues naturelles et désolées. Le procédé de la tmèse, affiché dans le titre, connaît lui aussi une mutation significative : l'usage en est parcimonieux dans les premiers textes, puis le procédé est appliqué aux noms de lieux, qui dessinent l'arc d'un trajet personnel allant de la Belgique natale jusqu'au Danemark — Danemark où Dotremont est soigné de sa tuberculose dans les années 50 :

ternes clats éraillés infernaux
ternels échos
des fêtes de silke et de ter
de borg et de vuren blouissements loignés¹⁵

Le nom de lieu (ici Silkeborg et Tervuren) génère de l'espace dans le mot, en fait éclater la gangue verbale (par la suppression de la voyelle « é » à l'initiale des substantifs) et le dilapide dans le vers libre. Il est tentant, dès lors, de rapporter ce chaos verbal à l'intrusion d'une extériorité : la tmèse n'est pas l'effet du texte, elle est la traduction d'un dépaysement de celui-ci par ce qui le rend étranger à lui-même. Les derniers poèmes de « Ltation Ex tumulte » donnent consistance à cette hypothèse. Ils font d'abord place à un entrecroisement de lignes sensibles et de tracés matériels, qui se confondent avec les linéaments du vers lui-même :

par la ligne régulière à cependant relire de plus près
à peine distincte par un tassement
autrement nocturne
parfois par un reste de trace
mais parfois lacets devenus de neige et rubans de glace¹⁶

S'ouvre ensuite une paradoxale variation de motifs autour du « peu », du « rien », du « rare », qui tissent le texte de ce qui le troue littéralement, et qui énoncent ainsi en creux ce qui *ne peut se dire* tant les étendues dépouillées excè-

13. *Ibid.*, p. 131.

14. Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 441.

15. *Ibid.*, p. 446. Nous soulignons.

16. *Ibid.*, p. 448.

dent les ressources de la perception et de l'intellection. De façon très révélatrice, cette variation s'accompagne d'un usage renforcé de la tmèse, cette fois autour d'une série de termes régis par le préfixe *trans*-. Ce préfixe est systématiquement dissocié de son radical, et la tmèse, ainsi, nous fait assister à la traversée littérale du mot par la réalité de ce qu'il énonce :

toujours trans une valise bahutant de riens de mon village [...]
trans enfin lucide de toutes les lueurs de la nuit de la veille [...]
formée de rien trans en tempête de plantes [...]
 toujours de proche trans en proche humance [...]¹⁷

La tmèse est ainsi la forme d'une dépossession double : celle du sujet par l'espace qui l'a investi, et celle de la langue par ce qui, l'étrangeant, la mène hors d'elle-même. Sujet comme langue se font ici diaphanes, explorent les marges de l'absence, s'évanouissent comme une ombre brève sur les étendues glacées. Cette réduction phénoménologique s'avère toutefois, *in fine*, la condition d'une étrange élévation de l'écriture vers la parole, passant par une amputation significative du substantif « écrit » :

mais qu'est-ce ainsi que mon vocabulaire
 sans l'aventure de l'écri
 telle que née de ma main
 menée durement d'une plume voleuse [...]
 dans une fraîcheur noire et des ravines de blancheur
 dans la nature de l'écri
 prolifération même à proférer le peu¹⁸

Les explorations du matériau verbal ont ainsi hissé l'écriture au-dessus d'elle-même ; l'expérimentation s'est laissé déborder par l'expérience vive. Le logogramme en offre la version proférée graphiquement, et performée.

« DONNE[R] À L'ŒIL LE POUVOIR DE LA MAIN¹⁹ »

Inventé en 1962, le logogramme a connu une période de maturation s'étirant sur une douzaine d'années. Dès 1950, dans « Signification et sinification²⁰ » publié dans la revue *Cobra*, Dotremont jette les bases de son entreprise graphique. Faisant état d'une expérience saisissante (retournant une page manuscrite et la faisant pivoter d'un quart de tour, il voit apparaître en transparence des « caractères chinois, mongols peut-être, arabes aussi²¹ »), il prend conscience des ressources poétiques de la graphie et propose alors de redéfinir les contours de l'écriture.

17. *Ibid.*, p. 449-450. Nous soulignons.

18. *Ibid.*, p. 450-451. Nous soulignons.

19. Christian DOTREMONT, *Les Développements de l'œil, Point de repère* n° 1, Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1950, n.p.

20. Christian DOTREMONT, « Signification et sinification », *Cobra* n° 7, 1950, p. 19-20, dans *Cobra 1948-1951*, Jean-Michel Place.

21. *Ibid.*, p. 19.

ture en ramenant celle-ci à sa source manuscrite. Appelant à « s'élever » « contre la dictature de l'imprimerie et de la dactylographie », qui « tient la moitié de l'écrivain, en tuant son écriture », il reconduit le verbe *écrire* vers son sens littéral (« physique : avec la main ») et poursuit :

Comme dans le jazz sont réconciliées la création et l'interprétation, dans la poésie doivent être réunies la « rédaction » et l'écriture. [...]

La vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire²².

S'accordant ainsi pleinement à l'esprit du mouvement *CoBrA*, dont l'ambition est de retrouver la spontanéité de l'acte artistique, cet essai de 1950 porte assurément en germe les conditions de l'invention de 1962. Mais il faudra sans doute à Dotremont le passage initiatique par la double expérience de la maladie pulmonaire et de la découverte du Grand-Nord lapon pour que le programme d'écriture trouve sa forme d'expression adéquate. En 1962, Dotremont choisit alors de libérer à l'encre de Chine, sur des pages blanches qui iront en s'agrandissant au fil des années pour atteindre la taille de vastes panneaux, les lettres manuscrites de ses poèmes. Celles-ci ne se modèlent plus sur l'alphabet hérité, elles épousent désormais l'émotion immédiate et la sensation vive de l'instant. Nulle préméditation : mais quand les surréalistes tablaient sur l'automatisme *psychique*, le logogramme invente un automatisme *physique*, qui n'est pas sans lien avec le jazz que Dotremont, en 1950, prenait déjà pour modèle. L'écriture s'échevèle alors, libère le geste pour mieux réinvestir le corps. Quant à la « tache d'encre », se substituant à toute intention d'auteur elle « donne à l'œil le pouvoir de la main²³ » : l'œil gagne ici une efficacité gestuelle, que l'écriture conventionnelle semblait quant à elle étouffer. La tache, poursuit en effet Dotremont, « ne ment aucunement parce qu'elle n'est pas signe devenu objet, ni objet devenu signe, elle ne figure ni dans les dictionnaires de la conversation, ni dans les galeries métaphysiques du trompe-l'œil, elle n'est pas illusion mais tache²⁴ ».

Tablant sur l'authenticité de la tache d'encre, le logogramme redéfinit aussi les conditions de la réception littéraire. Si Dotremont choisit certes de doubler la plupart de ses logogrammes d'une traduction en petites lettres romaines au bas de la page, qui garantit la lisibilité de l'œuvre, l'ensemble n'en reste pas moins déstabilisant et refuse de se laisser appréhender selon les critères de lecture habituels. La lecture académique rendue impossible, le logogramme lui substitue une appréhension pleinement sensitive du texte, qui puisse étendre le champ de l'intelligibilité. L'illisibilité apparente en appelle donc à une lisibilité supérieure, celle qui supposerait un accord des sensibilités entre le poète et le lecteur, ou plutôt le spectateur, du logogramme.

22. *Ibid.*, p. 20.

23. Christian DOTREMONT, *Les Développements de l'œil*, op. cit., n.p.

24. *Ibid.*

Ainsi, le logogramme ne prend sens que s'il est envisagé comme un acte, et appréhendé dans son devenir. Fixé sur le papier, il suppose d'être reparcouru dans les étapes de son déploiement pour être apprécié à sa juste mesure. Avec Dotremont l'œuvre d'art se fait à l'évidence expérience, terme dont l'acception doit être toutefois précisée. Jean-Claude Pinson rappelle l'analyse de Walter Benjamin, reprise par Giorgio Agamben, opérant une distinction entre les deux termes allemands que traduit le mot français « expérience » : *Erfahrung*, ou l'expérience acquise, transmise par la tradition, et *Erlebnis*, ou l'expérience vécue, « sans repères, sans certitude ni autorité²⁵ ». Pinson, commentant l'analyse d'Agamben, soutient que la modernité poétique s'immisce précisément dans l'écart entre l'une et l'autre : dans le déficit de l'expérience acquise se loge l'expérience vécue, dépouillée de l'assise qui la forgeait, rendue à elle-même et remplissant seule sa propre vacuité. Sans doute cette évolution permet-elle de donner toute sa mesure à la démarche de Dotremont, et de comprendre la nature de son geste d'opposition. Parce que l'acquis (de la langue autant que de l'héritage poétique) a révélé ses carences, le logogramme réinvestit l'acte improvisé.

Les enjeux de cette invention graphique nous reconduisent alors vers les termes initiaux de l'entreprise de Dotremont : « À cris chantés, je me perds. » Bien qu'affranchi de son signifié et amputé de son signifiant sonore (le signe se voit, mais ne se lit pas), le logogramme n'en reste pas moins envisagé, pour Dotremont, comme un équivalent graphique du cri. L'expressivité physique y est première, et en cela geste graphique et geste vocal se retrouvent en un même point minimal et originaire. Le logogramme figure le cri, ou plus encore présente le cri, le rend présent, l'actualise. Mais étonnamment, il aide aussi Dotremont à rapprocher désormais « cri » et « chant », et ainsi à renouer avec le lyrisme jadis rejeté :

Je ne vous demande pas de savoir lire mes logogrammes, je vous suggère de voir dans leur écriture exagérément naturelle, excessivement libre, le dessin, le dessin non-naturaliste certes, mais de toute façon matériel, de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble²⁶.

Ainsi le « contre » d'opposition d'où s'est élancée l'entreprise poétique de Dotremont rejoint par le biais du geste graphique un « contre » d'adossement. Voici que le logogramme permet au poète de puiser à la source vive du lyrisme, celle d'un chant premier, chant et cri indissociablement qui, parce ce qu'ils sont désormais pensés et conçus comme des gestes, regagnent leur pleine puissance expressive. De façon tout à fait significative, les logogrammes réunissent donc les deux motifs, comme si le geste avait rendu possible cette conjonction. En 1976, Dotremont compose ainsi avec Pierre Alechinsky « Abrupte fable », « peinture-

25. Jean-Claude PINSON, *Poétique. Une autothéorie*, Champ-Vallon, 2013, p. 68.

26. Christian DOTREMONT, *J'écris donc je crée*, Didier Devillez Editeur, collection « Fac-Similé », n.p.

logogramme » sur cinq panneaux montés en paravent. Cette fable aux résonances cratyliennes, qui s'ouvre à la présence brute des éléments premiers (« abrupte fable / d'être d'herbe de verbe de sable de flots, à serpentements d'orage [...] »), laisse reparaître certaines composantes du genre lyrique. Sa scansion, ses motifs et ses vers finaux en gardent la réminiscence :

[...] à développements
 en roue d'oiseau-lyre
 à brusquement voler
 de nuances ensemble
 à la nuit d'un nuage
 doré jusqu'au soleil
 à dépliures de *cri*
 à bruissements de jour
 à regards de chant²⁷

C'est ainsi comme œuvre totale, acte autant que texte, démarche synesthésique autant que poème, que le logogramme se réconcilie avec ses origines lyriques.

Les enjeux du logogramme dépassent par ailleurs le cadre de l'esthétique. S'envisageant comme acte, il se pense comme po-éthique : « non pas exactement poésie vécue » mais « poésie *pour* vivre²⁸ ». La question de la destination de l'œuvre est en effet incessamment posée par celui qui refuse d'envisager ses créations comme leurs propres fins et aborde au contraire, dans le sillage de l'esprit surréaliste, la poésie comme un intensificateur d'existence. Dans cette perspective toutefois, le positionnement de Dotremont est atypique. Il l'est parce que le contact avec la maladie, entamant ses possibilités respiratoires, aiguise le sens de cette proposition et en relance continûment l'exigence. Mais il l'est aussi parce que c'est dans la progression vers le Grand Nord glacé, dans le franchissement du cercle polaire et la découverte d'immensités blanches qu'il trouve le cadre et les conditions adéquats de son expression. Le geste poétique de Christian Dotremont est une épreuve de tout l'être, où l'exigence d'un « plus vivre » s'arrache incessamment aux franges d'un « presque vivre » ou d'un « à peine vivre ». Un logogramme de 1974, bref, en énonce l'évidence abrupte dans l'arc tendu entre l'hiver « désolé » de ses premiers vers et l'appel final à un surcroît de vie :

si désolé que soit dans l'Extrême-Nord
 l'hiver et si sombre que soit la nuit que nous
 venions ajouter encore à cette nuit, nous y
 trouvions énormément de luminosités,
 moins dans les éclats du ciel, réel, proche, ou
 de la terre infiniment neigeuse, ou d'une

27. Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 509. Nous soulignons.

28. Jean-Claude PINSON, *Poéthique. Une autothéorie*, op. cit., p. 5.

brusque aurore boréale, que dans la sensation profondément indéfinissable de vivre tout ce que nous voyions et plus²⁹

Avec Dotremont, la ténuité du vivre (de sa propre espérance de vie, mais aussi de la rudesse des conditions de vie dans les espaces qu'il parcourt incessamment vingt ans durant) est l'aiguillon de la démarche poétique, et donne sens à son mouvement de relance. Car le poème ne s'envisage que réitéré, effacé puis retracé, et ainsi se dépassant incessamment lui-même. Yves Bonnefoy, qui a accompagné l'expérience créatrice de Dotremont de la fin des années 40 jusqu'à sa disparition, interprète le logogramme dans cette perspective existentielle. Refusant que le logogramme puisse avoir « son apparence pour fin³⁰ », il situe celui-ci « au niveau d'expériences non figurables », le pose comme une « pratique spirituelle », pour penser précisément l'alliance paradoxale entre geste d'inscription et désir d'effacement :

La signature vraie ne se fige pas, griffe ne prenant que le rien, elle tend à se dissoudre dans la lumière. Et dans le destin de Christian Dotremont, il y avait cette attente, et il y a cette liberté³¹.

Ainsi le logogramme prend-il tout son sens à se prolonger en logoneige et logoglace, tracés à partir de 1963 dans les immensités blanches qui les accueillent pour un temps éphémère. À travers eux, c'est évidemment la fragilité de l'existence qui s'appose à même le sol, signature venant « se dissoudre dans la lumière ». Là où l'obsession lapone de Dotremont a parfois été interprétée comme une forme d'aspiration à la disparition et comme une fascination pour la mort, elle devrait plutôt être repensée dans la perspective d'une alliance tout à fait singulière entre présence et absence.

En cela, le logogramme nous reconduit aux paradoxes de toute empreinte, dont il condense l'enseignement. Survivance du passé dans le présent, l'empreinte offre une jonction de temps hétérogènes. S'inspirant de la pensée d'Aby Warburg (son « Leitfossil »), Georges Didi-Huberman énonce le défi que toute empreinte représente pour la pensée :

Décrire comment, dans une œuvre produite par empreinte, l'immémorial d'un savoir-faire rencontre une pratique actuelle pour former un éclair [...] et produire un objet inactuel³².

29. Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 495.

30. Yves BONNEFOY, « Les logogrammes de Christian Dotremont », *Europe*, n° 1079, mars 2019, p. 77.

31. *Ibid.*, p. 78.

32. Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de minuit, 2017, p. 14.

Celui qui fait l'expérience de l'empreinte (que ce soit du côté de la création ou de la réception) assiste à l'émergence d'un objet-autre, échappant aux catégories de la temporalité, né du court-circuit du plus immédiat et du plus lointain. Geste archaïque, primitif, le logogramme de Dotremont s'inscrit lui aussi dans cette faille de la temporalité comme de l'intelligibilité. « Ô Préhistoire, bonjour », composé significativement la toute dernière année de vie de son auteur, énonce cette troublante exigence. Appelant à ce que « notre utopie » réveille la préhistoire, il éclaire ensuite la nature de cette requête :

Notre utopie ne doit pas se distendre mais prendre ses distances à l'égard de l'immédiat pour reprendre l'immédiat de plus loin que de notre exil et de plus près que de notre quotidienneté, pour les éprouver, toutes ces distances et toutes ces soudainetés, et pour nous y éprouver [...] ³³

Dès lors, le logogramme se délie aussi résolument de toute attache à une chronologie de l'histoire de l'art. Et sans doute est-ce en ce dernier point que se manifeste son opposition à l'héritage poétique. Contre la poésie telle qu'elle s'est écrite au fil des siècles, le logogramme réactive la source primitive de l'inspiration poétique, et explore cet âge où le temps n'était pas encore compté, et où les lettres de la langue se dissociaient à peine des traces et des empreintes naturelles.

*

À l'instar d'Henri Michaux, situer Christian Dotremont dans l'écheveau des courants poétiques du XX^e siècle est délicat et les tentatives de classification de sa poétique dévoilent souvent leurs limites. Le paradoxe énoncé dans l'expression « Contre la poésie, la poésie » conduit précisément aux raisons de ce positionnement impossible. Si l'exigence de devoir « déchanter » pour retrouver la puissance du cri place l'entreprise poétique de Christian Dotremont dans le sillage des avant-gardes anti-lyriques, si les expérimentations sur le matériau linguistique en confirment l'esprit d'insurrection, la considération de l'expérience logogrammatique tend à inquiéter cette hypothèse. Dès lors que l'opposition n'est plus seulement inhérente à la langue mais qu'elle investit la démarche, les repères s'estompent comme les tracés de l'écriture dans la neige s'amenuisent pour ensuite s'effacer. Une fois lancé dans l'aventure logogrammatique, Dotremont revivifie la poésie à la source même du geste pour refuser toute possibilité de fixer l'œuvre. Alors sa démarche s'élance, se déploie et retrouve, en une magnifique rencontre, les ressources vives du cri et celles du chant. Et le poète, né dans le logogramme, de s'effacer lui aussi, à l'image de ses logoneiges :

Ne m'en veuillez pas si je crie, c'est pour percer le mur et disparaître³⁴.

33. Christian DOTREMONT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 527.

34. Christian DOTREMONT, *Logbook*, Yves Rivière, 1974, n.p.

Michèle Métail : poésie, manières de faire contre 1973-1985

Anne-Christine ROYÈRE

Université de Reims Champagne-Ardenne

« DANS L'ENTRE-DEUX, POSITION FONDAMENTALE »

Depuis le début des années 1970, l'œuvre de Michèle Métail se déploie dans le sillage des poésies concrètes, visuelles et sonores, nées dans les années 1950-1960, et des travaux de l'Oulipo, fondé en 1960. Elle rencontre tout d'abord François Le Lionnais par l'intermédiaire de Georges Charbonnier, producteur d'*Art, méthode, création* sur France Culture, émission à laquelle elle participe à quatre reprises en 1973¹. Le Lionnais transmet les travaux qu'elle lui a présentés à Raymond Queneau qui la reçoit rue Sébastien Bottin, au siège de Gallimard. Elle est ensuite invitée aux réunions du groupe en mars et avril 1974 où elle montre des extraits de *Compléments de noms*, un « poème topographique » (« Forêt de Compiègne »), deux « poèmes ponctuation » (« Dialogue » et « Interrogatoire »), ainsi que « La main chaude. Description d'un dialogue² ». Elle est élue membre le 28 octobre 1975³. Entre 1982 et 1990, elle publie six opuscules dans La Bibliothèque Oulipienne : *Portraits-Robots* (1982), *Cinquante poèmes corpusculaires* (1986), *Filigranes* (1986), *Cinquante poèmes oscillatoires* (1986), *Petit atlas géo-homophonique des départements de la France métropolitaine et d'outre-mer* (1990), et enfin *Cinquante poèmes oligogrammes* (1990). Elle contribue par ailleurs aux numéros d'hommage à Queneau et à Perec⁴ ainsi qu'aux manifesta-

-
1. Respectivement les 23 mars, 11 mai, 25 mai et 8 juin 1973.
 2. *Compléments de noms* a fait l'objet de publications partielles, « Forêt de Compiègne » n'a pas été publié, « Dialogue », « Interrogatoire » et « La main chaude » sont publiés dans Michèle MÉTAIL, *Mono-multi-logues. Hors-textes & Publications orales (1973-2019)*, Dijon, Les presses du réel / Al Dante, p. 20-29 et 30-36.
 3. Jacques Roubaud déclare que la cooptation de Michèle Métail est une « décision unilatérale » de Le Lionnais, dans « Racontez-moi l'Oulipo. Entretien de Camille Bloomfield avec Jacques Roubaud », *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 8, juin 2011, p. 198. Un vote a pourtant eu lieu : voir Camille BLOOMFIELD, « La "travailleuse du texte" : Michèle Métail au prisme du genre », dans Anne-Christine ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Al Dante études », 2019, p. 96.
 4. M. MÉTAIL, « Devant la gare Saint-Lazare », dans Oulipo, *À Raymond Queneau*, Paris, coll. « Bibliothèque Oulipienne », n° 4, 1976; « Hommage à Georges Perec » et « Paix!

tions organisées par le groupe ou en l'honneur du groupe dans de nombreux festivals et manifestations, tout particulièrement dans la période allant de 1982 au milieu des années 1990, avant de prendre ses distances en 1998⁵.

Dans ce parcours, un détail est particulièrement piquant. Alors qu'elle n'en est pas encore membre, M. Métail est invitée à la soirée Oulipo du 8 octobre 1975 au studio du Palais des beaux-arts de Bruxelles dans le cadre du festival *Europalia 75 France*. Selon Marcel Bénabou, « un des clous de cette soirée⁶ », qui est une des premières grandes manifestations publiques du groupe, est la lecture des « poèmes ponctuation », « Interrogatoire » étant interprété par Harry Matthews et Perec et « Dialogue » par Bénabou et Métail. Or, comme elle le confie, « c'est Perec qui a proposé [s]a participation à Europalia, sans doute du fait de [s]on engagement dans la lecture publique⁷ ». C'est-à-dire en raison de son appartenance à la poésie sonore.

En effet, en 1975, elle fait la connaissance de Henri Chopin, François Dufrêne, Bernard Heidsieck et Pierre Garnier lors de l'exposition de poésie visuelle et de partitions graphiques qu'elle organise dans le cadre du festival « Musique dans la rue » à Aix-en-Provence. Elle participe ensuite à *Panorama de la poésie sonore internationale*, organisé par Heidsieck à la galerie Annick Le Moine du 20 au 31 janvier 1976, ainsi qu'aux *Concerts manifestes*, donnés à la Porte de la Suisse à Paris du 12 au 18 novembre 1979, à l'occasion de la publication de *Poésie sonore internationale* de Chopin. Elle conçoit avec Heidsieck les *Rencontres internationales de poésie sonore* qui se déroulent au Havre, à Rennes et à Paris en janvier-février 1980. Entre 1980 et 2005, elle participe à quinze reprises à Polyphonix, fondé par Jean-Jacques Lebel en 1979. Ses contributions en 1983, pour la cinquième édition, sont emblématiques de cette double appartenance : elle réalise une performance (*À tour de bras*) à la station de RER Auber, dans le cadre de l'environnement *Il était une fois les mots*, conçu par André Belleguie et Yves Pinguilly, et elle intervient également dans le cadre de la soirée Oulipo organisée dans la petite salle du Centre Pompidou.

M. Métail semble donc se positionner moins « contre » qu'« entre » :

D'emblée je me suis située quelque part entre ces deux « groupes », dans l'entre-deux, position fondamentale. [...] Dans une lettre du 10 janvier 1974,

(Élégie) », dans Oulipo, À *Georges Perec*, Paris, coll. « Bibliothèque Oulipienne », n° 23, 1984, p. 17 et 45.

5. Pour une appréhension précise de ces participations, voir A.-C. ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, op. cit., p. 389-422.

6. Cité par Abigail LANG, dans « Oulipo et oralité », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 16, « Oulipo@50 », 2012, p. 15. En ligne : <https://www.ieeff.org/formules16summary.html> [consulté le 10 mars 2022].

7. « Femme, Oulipo, poésie sonore, musique. Entretien de Camille Bloomfield avec Michèle Métail », *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 8, juin 2011, p. 115.

Queneau m'écrivait au sujet des *Compléments de noms* qu'ils représentaient « une ouverture en direction de l'Oulipo sémantique » et quelques mois plus tard cette même œuvre était considérée comme poésie sonore par Heidsieck, Dufrêne, Chopin... il y a donc bien un problème de classification⁸!

Elle revendique ainsi la liberté de tracer seule son chemin, « entre deux familles adoptives » tenues « à égale distance » pour « invent[er] [s]a propre synthèse⁹ ».

Cette double appartenance donne à la poésie de M. Métail son positionnement singulier dans le champ poétique. Si l'on suit les propositions de Jean-Marie Gleize, elle s'éloigne à coup sûr de « lapoesie », assumée comme telle par Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet, dont les écrits et la posture de poète ne font pas débat. Elle se situerait plus exactement entre la « repoésie » et la « néopoésie ». M. Métail est en effet proche des « néopoètes » qui, tels Heidsieck ou Julien Blaine, revendiquent un attachement fort à « l'héritage moderniste, expérimental ». Comme eux, elle s'écarte de « lapoesie » sans quitter la poésie, au nom de sa « redéfinition perpétuelle », réaffirmant par là même son pouvoir et sa légitimité. Elle se rapproche également de la « repoésie », en raison de ses accointances avec les « formalistes », « poètes constructivistes, néo-rhétoriciens, poéticiens-linguistes à la manière de leurs ancêtres les formalistes historiques », dont le parangon serait Roubaud. En revanche, elle s'éloigne des « textualistes », que Gleize considère comme des « repoètes » « déconstructivistes », voire « destructivistes¹⁰ », qui rejettent avec véhémence la poésie dans des revues comme *Tel Quel* ou des œuvres comme *Le Mécrit* (1972), dans laquelle Denis Roche déclare la poésie « inadmissible ».

Ainsi, lorsque M. Métail affirme avoir à ses débuts voulu se « démarquer d'une certaine vision de la poésie, celle de l'angoisse de la page blanche » et « effacer la personne, le sujet, face à ce qui était observé¹¹ », elle rejette tout autant une certaine forme de lyrisme qu'une posture de l'inquiétude, du souci angoissé telles qu'elles s'expriment dans des publications comme *Misère de la littérature* en 1978 et « *Haine de la poésie* » en 1979¹². Dans la seconde, Mathieu Bénézet et

8. *Ibid.*, p. 116-117.

9. M. MÉTAIL, « L'infini moins quarante annuités. *Compléments de noms* 1972-2012 », *Le Cahier du Refuge*, n° 214, septembre 2012, p. 7.

10. Jean-Marie GLEIZE, *Sorties* [2009], 2^e édition, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2014, p. 38, 41, 40, 39.

11. M. MÉTAIL et A.-C. ROYÈRE, « Poésie : travaux publics. Entretien », dans A.-C. ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, op. cit., p. 13, 14.

12. Maurice BLANCHOT, Michel DEUTSCH, Emmanuel HOCQUARD, Roger LAPORTE, Jean-Luc NANCY, Jean Louis SCHEFER, Mathieu BÉNÉZET, Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Misère de la littérature*, coll. « Première livraison », Paris, Christian Bourgois éditeur, 1978 et M. DEUTSCH, E. HOCQUARD, J.-L. NANCY, B. NOËL, A. VEINSTEIN, F. VENAILLE, M. BÉNÉZET et Ph. LACOUÉ-LABARTHE, « *Haine de la poésie* », Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Première livraison », 1979.

Philippe Lacoue-Labarthe affirment leur intérêt pour « la littérature comme éthique. Comme éthique impossible — de l'impossible », rejetant dans le terme « poésie » l'idéologie d'une littérature qui « se prend pour elle-même¹³ ». Une décennie plus tard, dans *La Bibliothèque de Trieste* (1988), le regard rétrospectif d'Emmanuel Hocquard oppose à la « modernité triomphante de l'avant-guerre [...] la modernité négative (apophatique) de l'après-guerre, celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même, dont les temps forts en poésie se situent dans les années soixante et soixante-dix¹⁴ ». M. Métail refuse cette posture éthique de l'« aggravation du deuil¹⁵ » ainsi qu'une poésie qui serait « sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre¹⁶ ». Significativement, elle décline l'invitation qui lui a été faite de participer au recueil collectif *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*¹⁷. Mais la réponse que formule Heidsieck est, selon nous, révélatrice de sa propre posture.

Cet « À quoi bon »,
 c'est la raison même
 qui m'a fait sortir de la page.
 Cette question,
 je me la suis posée
 il y a plus de vingt ans,
 en 1955.
 [...]
 C'est dire que ce WOZU
 est loin derrière moi.
 Que cet À QUOI BON, je ne me le pose plus.
 Fi des jérémiades.
 La demande existe, considérable¹⁸.

Chez M. Métail, le rejet d'une autoréflexivité aporétique de la poésie se justifie d'une part par un travail sur la langue, et plus précisément par un travail sur la déconstruction de ses structures, et d'autre part, comme chez Heidsieck, par le renouvellement médiologique que constitue la lecture publique, laquelle contrecarre « l'establishment littéraire¹⁹ ».

Pour observer les diverses manières de « faire contre » de sa poésie, nous pourrions nous intéresser à la période au cours de laquelle elle mène de front sa

13. « Haine de la poésie », *op. cit.*, p. 14, 15.

14. *Ma haie. Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L, 2001, p. 25.

15. « Haine de la poésie », *op. cit.*, p. 19.

16. E. HOCQUARD, « La bibliothèque de Trieste », *Ma haie, op. cit.*, p. 26.

17. Entretien personnel avec l'autrice. *Wozu Dichter in dürftiger Zeit? À quoi bon des poètes en un temps de manque? Why poets in a hollow age?*, Paris, le Soleil noir, 1978.

18. *Ibid.*, p. 106.

19. M. MÉTAIL et A.-C. ROYÈRE, « Poésie : travaux publics. Entretien », dans A.-C. ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La Poésie en trois dimensions, op. cit.*, p. 20.

double appartenance, c'est-à-dire entre 1973 et 1998, voire nous cantonner à la période 1973-1990, date à laquelle elle publie ses deux derniers ouvrages dans la Bibliothèque Oulipienne. Cependant, il nous semble plus judicieux de restreindre nos propos à la période allant de 1973 à 1985, année de son premier voyage en Chine dont la culture et la langue vont faire évoluer son œuvre en la libérant « quelque peu [...] de la contrainte²⁰ ». C'est sous le signe de la « forme » et des « changes de forme²¹ » que nous souhaiterions aborder ce moment inaugural de sa poésie.

FORMES : LA DÉCONSTRUCTION LANGAGIÈRE VECTRICE DE POÉSIE

Si l'on comprend avec Jacques Derrida la déconstruction « non pas au sens de dissoudre ou de détruire, mais d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif²² » dans une perspective de mise à mal de l'autorité du langage par la transgression de ses lois discursives, alors la poésie de M. Métail pratique de manière systématique la déconstruction. « Mes premiers écrits, très radicaux, sont tous le fruit d'une déconstruction, affirme-t-elle. C'était une question théorique très en vogue dans les années 1970. Étudiante à Vincennes, j'ai subi l'influence des divers mouvements intellectuels qui bouleversaient les modes de pensée²³ ». Familière à la fois des théories structuralistes et du concept derridien, elle s'invente une méthode poétique propre à dé-sédimenter la langue, à en décomposer les structures.

Ainsi nombre de ses textes écrits dans les années 1970 et au début des années 1980 ont pour objet le langage :

C'EST PARCE QUE LES MOTS sont tous poétiques
 C'EST PARCE QUE LES MOTS sont sémantiques
 C'EST PARCE QUE LES MOTS sont sonores
 C'EST PARCE QUE LES MOTS sont morphologiques [...]
 C'EST PARCE QUE LES MOTS ne sont pas placés au hasard [...]
 C'EST PARCE QUE LES MOTS tissent des réseaux d'associations
 C'EST PARCE QUE LES MOTS dessinent des images mentales
 C'EST PARCE QUE LES MOTS existent hors syntaxe
 C'EST PARCE QUE LES MOTS ne sont pas la réalité

-
20. *Ibid.*, p. 13. Elle effectue son premier voyage en Chine en 1985 et, significativement, en 1986, les *Cinquante poèmes oscillatoires* obéissent à une contrainte « pratiquée dans la poésie extrême-orientale », le parallélisme, « qui veut que des vers se répondent en écho, terme à terme », *op. cit.*, n. p.
 21. Nous faisons référence à la revue *Change*. M. Métail n'apparaît qu'une seule fois au sommaire, dans le n° 42 (1983) consacré à Polyphonix, mais le principe des jeux sur la forme et les « changes de forme » nous semblent représentatifs de sa démarche poétique.
 22. Jacques DERRIDA, « Qu'est-ce que la déconstruction? », *Commentaire*, n° 108, 2004/4, p. 1099.
 23. M. MÉTAIL et A.-C. ROYÈRE, « Poésie : travaux publics. Entretien », dans A.-C. ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, *op. cit.*, p. 17.

C'EST PARCE QUE LES MOTS en sont la représentation [...] QUE JE PARLE DU LANGAGE²⁴

Cet « argumentaire », le premier d'une série de cinq écrits en 1984-1985, est caractéristique de certains choix formels de sa poésie et de sa conception de l'écriture. Tout d'abord le principe de série, une constante dans son œuvre, souligne l'unité formelle et le systématisme du procédé utilisé sur l'ensemble des poèmes en question. Les cinq argumentaires déploient ainsi la reprise anaphorique de locutions argumentatives (« C'EST PARCE QUE LES MOTS », « QU'IL ME SUFFISE », « ÉTANT DONNÉ », « EN RAISON DE », « S'IL EST VRAI QUE ») accompagnées de leurs compléments, ce qui permet de placer le prédicat au terme de l'énumération et de créer, au moment de la chute, un effet d'acmé ayant valeur de principe poétique : « QUE JE PARLE DU LANGAGE », « Toute publication orale sera considérée comme éphémère », « Toute trace devient illusoire », « ALORS JE DÉDIE CE TEXTE à / b / c / d / e / f / g / h / i / j / k / l / m / n / o / p / q / r / s / t / u / v / w / x / y / z²⁵ ». Seul l'« Argumentaire n° 2 » ne se termine pas sur une proposition principale, attirant l'attention sur le fait que les listes peuvent être ouvertes ou closes. Dans ce cas, la chute « QU'IL ME SUFFISE de dire », dans son ouverture même, possède une double valeur, inchoative et performative.

Cependant, même si la liste est close, son principe est toujours actualisable. C'est ce que montrent les séries de *Portraits-robots* dont la première publication date de 1982 et la dernière de 2018²⁶. À l'instar des albums pour enfants du type *Têtes de rechange*, dont Queneau fait le modèle matériel de *Cent mille milliards de poèmes*, et qui consiste à superposer des images de personnages sur des feuilles coupées en trois afin de permuer *ad libitum* les parties du corps, les « portraits-robots » assemblent des expressions d'usage dont un mot évoque une partie du corps. Celles-ci, classées de l'évocation de la tête à celle des pieds sont en rapport avec le personnage portraituré et font jouer simultanément le sens propre et le sens figuré des expressions ainsi assemblées hors syntaxe, M. Métail procédant « à la manière » des *Costumes grotesques* de Nicolas de Larmessin ou des portraits d'Arcimboldo, dont Roland Barthes a montré la dimension rhétorique²⁷.

Portrait-Robot n° 37 : Le musicien

tête d'affiche
sens artistique
peau de tambour

24. « Argumentaire n° 1 » [1984], dans M. MÉTAIL, *Mono-multi-logues*, op. cit., p. 113-114. Les autres « Argumentaires » cités *infra* sont p. 114-118.

25. Les barres obliques désignent des retours à la ligne.

26. M. MÉTAIL, *Portraits-Robots*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Al Dante », 2018.

27. R. BARTHES, « Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien » [1978], *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 122-138.

oreille fine
 nez en trompette
 bouche-en-flûte
 voix des cloches
 main harmonique
 corps d'un violon
 pied à coulisse²⁸

Ce goût pour la classification des expressions collectées est aussi sensible dans les listes qui reposent sur l'anadiplose, figure qui induit l'ordonnancement. C'est le cas de « La boîte²⁹ », texte diffusé en accompagnement de l'œuvre de Françoise Janicot, *Dessus, dessous, dedans, sous la boîte* (1976), dans le cadre de l'exposition *Boîtes*, au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 16 décembre 1976 au 30 janvier 1977. Le texte déploie, à partir du verbe « mettre », l'enchaînement des expressions contenant le mot « boîte », selon le principe des poupées gigognes : « Mettre / La boîte à tabac dans la boîte de senteur / La boîte de senteur dans la boîte à couleurs / La boîte à couleurs dans la boîte à mouches / [...] / La boîte de Pandore dans la boîte noire ».

Le langage dans sa réalité morphologique intéresse par ailleurs M. Métail, qui prend la langue et ses signes pour objets, catégorie grammaticale par catégorie grammaticale. Ainsi « La main chaude » (1974-1975) résulte-t-elle exclusivement de la collecte et du classement de tous les verbes relatifs à l'émission vocale. L'enchaînement verbal répond à une contrainte sémantique, exprimant « une progression générale de l'émission sonore, qui s'étend du pianissimo au fortissimo avec des variantes d'intensité entre ces deux extrêmes³⁰ », de la même manière que dans le jeu de la main chaude, les mains s'empilent les unes par-dessus les autres :

A : ... que vous émissiez
 B : ... que vous bruissiez
 A : ... que vous marmonnassiez
 B : ... que vous marmottassiez
 A : ... que vous murmurassiez [...]

Les « poèmes ponctuation » (1973) s'intéressent quant à eux exclusivement aux signes de ponctuation, qui doivent être prononcés par les interlocuteurs en respectant « les distances entre chaque signe » et « leurs valeurs proportionnelles les unes par rapport aux autres³¹ ». Mais, en matière d'exploration des catégories grammaticales, c'est le substantif qui requiert la plus grande attention de

28. M. MÉTAIL, *Portraits-Robots. Imagerie mentale à la manière d'Arcimboldo et de Nicolas de Larmessin*, s. l., coll. « Bibliothèque oulipienne », 1982, p. 21.

29. M. MÉTAIL, *Mono-multi-logues, op. cit.*, p. 48-50.

30. *Ibid.*, p. 15.

31. *Ibid.*, p. 30-36.

M. Métail pour son « poème infini », *Compléments de noms* (1972-). L'expression trouvée *Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän* sert, une fois traduite, de matrice d'écriture, les six compléments de noms français formant le premier vers du poème : « Le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube ». Son processus d'écriture doit tout autant aux méthodes de composition propres à la musique sérielle qu'à sa fréquentation assidue des dictionnaires. En 1972, alors qu'elle étudie la musique électroacoustique à la Hochschule für Musik de Vienne (Autriche) tout en préparant un mémoire sur *Lulu* d'Alban Berg, elle assiste à Bonn aux répétitions de *Momente* de Stockhausen. Elle en retient deux notions : celle de « réservoir » (*Speicher*) dans lequel puise le musicien, comme elle puisera dans les dictionnaires, et celle d'« insertion » (*Einschub*) d'un événement sonore qui parasite le déroulement de l'œuvre, comme les récurrences phoniques ou les décrochages sémantiques des noms (jeu sur le sens propre et figuré, inversion de la structure déterminative, polysémie...) peuvent venir perturber la compréhension du poème en brisant la linéarité du discours³². Elle doit par ailleurs à *In C* (1964) de Terry Riley, l'exploitation du principe de modulation. Si *In C* repose sur 53 phrases musicales, *Compléments de noms* adopte une structure évolutive en six modules fonctionnant par ajout en tête de vers d'un nouveau substantif alors que le dernier tombe, de manière à conserver un nombre constant de modules nominaux. Les dictionnaires, quant à eux, permettent d'explorer des champs lexicaux spécialisés : le franglais, l'argot des poilus, l'ancien français, les synonymes... *Compléments de noms* recourt aussi à des figures de style d'ordre sémantique, phonique ou de construction (catachrèse, apocope, allitération, contrepèterie, vers holorimes, etc.) ou à des systèmes de contrainte inventés. Par exemple, la modulation apophonique consistant à n'introduire dans le poème que des mots de cinq lettres ne comportant qu'une variation lettrique par rapport au précédent, vient déréguler un temps la progression sémantique :

1847 : la plaine du montagnard de la convention du formalisme du moralisme de l'aphorisme

1848 : le cèdre de la plaine du montagnard de la convention du formalisme du moralisme

1849 : le cidre du cèdre de la plaine du montagnard de la convention du formalisme

1850 : le cirre du cidre du cèdre de la plaine du montagnard de la convention

1851 : le cirse du cirre du cidre du cèdre de la plaine du montagnard

1852 : le corse du cirse du cirre du cidre du cèdre de la plaine

1853 : le torse du corse du cirse du cirre du cidre du cèdre³³

32. Voir Alain FRONTIER, « La femme du capitaine », dans A.-C. ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, op. cit., p. 55-71, et plus particulièrement p. 62-63.

33. M. MÉTAIL, *Première décennie. Compléments de noms. 1973-1983*, Cahiers Loques, 1983, n. p.



Fig 1. Michèle Métail, Zone pavillonnaire, Gigantexte n° 2, (1981) © Michèle Métail

Enfin, le langage en tant que code fait l'objet d'une déconstruction spécifique grâce à des opérations de transcodage qui relativisent de manière ludique son autorité. Celles-ci s'accompagnent de l'exploration de divers supports textuels, allant du poème-affiche à la performance en passant par l'œuvre plastique. *Tour de main*³⁴, par exemple, est un poème visuel composé « d'expressions usuelles contenant le mot sourd ou muet en alternance traduites en langue des signes dessinée³⁵ ». Pour sa part, *À tour de bras* est fondé sur la confrontation de l'action et de la lecture préenregistrée : M. Métail, guidée par le texte collé au sol en guise de partition, la transcrit au fur et à mesure en alphabet sémaphore à l'aide de fanions qu'elle tient à bout de bras. Enfin, certains « Gigantextes », série commencée à l'orée des années 1980, travaillent spécifiquement sur le transcodage. Ainsi, le Gigantexte n° 2, *Zone pavillonnaire* (1981)³⁶ (Fig. 1), traduit vingt-neuf expressions contenant le mot « pavillon » (« pavillon de chasse », « pavillon de banlieue », « pavillon de l'oreille », etc.) dans le code international des signaux maritimes qui représente les vingt-six lettres de l'alphabet par des formes géométriques de cinq couleurs (noir, jaune, blanc, bleu, rouge), et les transpose

34. 1976, poème-affiche, encre sur calque, 75 × 110 cm. Il est reproduit dans le catalogue de l'exposition Première fête de la lettre, Galerie Paul Facchetti, du 2 au 27 novembre 1976.

35. M. MÉTAIL, *Gigantextes 1 à 13*, document fourni par l'autrice.

36. Acrylique sur toile. 523 toiles, 19 × 24 cm. Voir A.-C. ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, op. cit., p. 372.

sur toile. La liste anaphorique, visuellement convertie, joue sur le retour et la variation des formes, au gré de la modulation sémantique des compléments du nom « pavillon », le lecteur étant invité à la décrypter à l'aide d'une légende et à refaire le chemin l'apprentissage langagier.

Le recours aux expressions d'usage, l'exploration morphologique du langage, le transcodage gestuel ou visuel expriment clairement le refus du hasard et de l'inspiration chez M. Métail, mais aussi son goût pour les matériaux a priori non littéraires. Toutes ces procédures mettent en exergue les affinités de son écriture avec le ready made³⁷, qui demeure cependant une matrice de l'écriture, le travail de prélèvement et de déplacement s'accompagnant toujours d'un travail de « montage », M. Métail se référant régulièrement à Chris Marker ou à Godard³⁸. La déconstruction, si elle est un préalable, n'est pas une finalité. Et cette poétique du montage serait à rapprocher du propos liminaire du premier numéro de la revue *Change* consacré précisément au montage : « Nous habitons les sociétés du montage. Démonter leurs formes ne suffit pas : il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant ce jeu des formes — pour les changer³⁹. »

« CHANGES DE FORME » : LA FORME EN PERFORMANCE

Comme le suggère Abigail Lang, la cooptation de M. Métail non seulement « donne à l'idée de forme une ampleur et une ouverture inédites à l'Oulipo à l'époque », mais aussi « marque clairement un tournant » en ce qu'elle a permis indubitablement l'ouverture du groupe à l'oralité⁴⁰. M. Métail, qui se reconnaît « des affinités avec l'Oulipo, surtout en ce qui concerne la réflexion sur la forme », déplore que le groupe se soit tenu à « une tradition livresque », occultant la question de l'oralité. De ce point de vue, elle partage avec les poètes sonores « le souci majeur de rendre le texte public », « de le rebrancher, "DEBOUT", à son environnement social immédiat⁴¹ », comme l'écrit Heidsieck, lorsqu'elle déclare qu'« aucun des médias actuels ne peut remplacer la création "unique" dans le

37. Voir Gaëlle THÉVAL, « Les ready-mades performés de Michèle Métail », dans A.-C. ROYÈRE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, op. cit., p. 253-272.

38. Dans « Le texte au long cours (entretien) », à propos du montage, elle confie à Emmanuelle Jawad : « À cet égard j'aime me référer à Chris Marker qui parlait de *montage dialectique*, ou citer cette phrase de Godard qui déclare que "le scénario s'écrit au montage" », *Diacritik*, 9 mai 2019. En ligne : <https://diacritik.com/2019/05/09/michele-metail-le-texte-au-long-cours-entretien/> [consulté le 10 mars 2022].

39. *Change*, n° 1, 1968, n. p.

40. Abigail LANG, « Oulipo et oralité », art. cit., p. 5.

41. Bernard HEIDSIECK, « La poésie sonore : c'est ça + ça » [1983], *Notes convergentes*, Al Dante, 2001, p. 256 et *L'Un pour l'autre, les écrivains dessinent*, Buchet Chastel, Les Cahiers dessinés et IMEC éditeur, 2008, n. p.

temps, inimitable et sans réitération possible qui consiste à lire devant un auditoire, et à entretenir ainsi avec lui, une série d'échanges, de phénomènes d'interaction, de modulation des intentions⁴² ». Et pourtant, elle souligne le fait que dans sa poésie « il y a un côté *systématique* qui n'est pas recouvert dans la notion de poésie sonore⁴³ ». Pour comprendre ce positionnement singulier entre « néo-poésie » et « repoésie » du point de vue de la question de l'oralité, il est nécessaire de revenir brièvement sur les débats qui animèrent les années 1970-1980 concernant la lecture publique de poésie.

Selon Jean-François Puff, la lecture publique telle qu'elle se développe à cette époque aurait, si l'on excepte les poètes sonores qui « ont leurs propres modes de diffusion et leur espace théorique et critique », pour scène fondatrice la lecture mallarméenne du *Coup de dés*, relatée par Paul Valéry en 1920⁴⁴. De fait, ce type de lecture se concentre « sur le poème, sa recreation, son incarnation dans la voix du poète, voix la plus neutre possible, volontiers blanche et atone⁴⁵ ». En pratique et en théorie, deux poètes ont œuvré à son déploiement tout en gardant une certaine réticence à son égard, Claude Royet-Journoud, producteur de l'émission *Poésie ininterrompue* diffusée sur France Culture entre 1975 et 1978 et Roubaud qui, dans son essai *Dors, précédé de Dire la poésie*, écrit :

La diction que j'expérimente est au contraire monotone répétitive
imperméable indifférente endort et attend et récidive la voix reste
semblable à la voix qu'elle était dans les lieux les moments de la
composition⁴⁶

Ainsi, dans l'importante enquête que la revue *Téarature* consacre à la lecture publique, un auteur comme Michel Deguy déclare vouloir lire avec une « voix neutre, basse grave, inaccentuée, euphonique, phonogénique, stoïque, comme la pluie qui tombe, qui se voudrait incontestable⁴⁷ ». Cette lecture qui s'écoute, qui a son « mode presque solipsiste d'existence⁴⁸ » est moins tournée vers l'auditoire que vers le texte. Elle est fondamentalement conceptualisée comme « *vérification* d'un texte », selon Royet-Journoud et nombre de poètes invités de son émission.

42. « Lire », *Doc(k)s*, n° 19, 1979, p. 303.

43. « Entretien avec Michèle Métail », dans Jacques DONGUY, *Le geste à la parole*, entretiens avec Julien Blaine, Jean-Luc Parant, Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Robert Filiou, Jean-François Bory, Paris, Thierry Agullo, 1981, p. 81. Nous soulignons.

44. Jean-François PUFF, « Introduction », *Dire la poésie*, Nantes, éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 15. Valéry évoque une « voix basse, égale, sans le moindre "effet", presque à soi-même ».

45. Abigail LANG, « De la *poetry reading* à la lecture publique », dans J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie*, op. cit., p. 205.

46. Jacques ROUBAUD, *Dors, précédé de Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 15.

47. *Téarature*, n° 3-4, hiver 1981, p. 95.

48. J. ROUBAUD, *Dors, précédé de Dire la poésie*, op. cit., p. 14.

Et lorsqu'Emmanuel Hocquard prend son relais entre 1977 et 1991 pour les lectures publiques hebdomadaires au musée d'Art moderne, il emploie la même expression⁴⁹.

Contrairement à Heidsieck, M. Métail n'est pas conviée à répondre à l'enquête lancée par *Térature*. Et pourtant, à cette même époque, sa conception de la lecture publique s'exprime nettement et en plusieurs endroits : dans *Poésie ininterrompue* en 1978, dans « Lire », publié dans *Doc(k)s* en 1979 et en 1980 dans *La Nouvelle Revue d'art moderne* et dans l'entretien avec Jacques Donguy publié dans *Le geste a la parole* en 1981. Loin d'être une « vérification du texte », la lecture publique est pour elle un *supplément* par rapport au texte écrit :

B. Heidsieck : L'utilisation des systèmes vous écarte, du fait que vous êtes amenée à lire vos textes [...] des intentions de l'Oulipo, puisqu'en passant au niveau de la lecture vous réintroduisez une certaine subjectivité, musicalité, ce qui vous écarte délibérément du système sec que l'Oulipo veut conserver.

M. Métail : Oui, je cherche à ajouter quelque chose en plus.

B. H. : C'est quoi ce plus ?

M. M. : Pour moi c'est la lecture [...] ⁵⁰

À Donguy, elle affirme que la lecture contribue « à faire ressortir [...] des phénomènes secondaires, qui sont des phénomènes rythmiques, une autre dimension du langage⁵¹ ». Autrement dit, la lecture met à l'épreuve le *système formel* du poème, elle est, foncièrement, son « change de forme ».

L'association System'Art, qu'elle fonde avec le compositeur L. Roquin en novembre 1979, fournit un « formulaire de documentation » pour la « performance » présentée à la XI^e Biennale de Paris au musée d'Art moderne (20 sept. – 2 nov. 1980). Il décrit en détail leur travail :

Avant d'être image-signé-son, le SYSTEM'ART est d'abord une réflexion sur le système lui-même. La prolifération des syntaxes, des actions, des intentions, nous plonge aujourd'hui au centre d'une nouvelle vision de la réalité. Considérant aussi bien les objets inanimés, les organismes, les processus mentaux, ou les groupes sociaux, dans tous les domaines, des principes généraux semblables émergent. Le seul moyen de s'assurer de la cohérence, du degré de relation, de la trajectoire des objets, est de les systémographier. La forme devient un diagramme de force [sic], un réseau de relations, un champ d'action. L'unité de la performance se réalise par la jonction dynamique (temps)

49. Abigail LANG, « De la *poetry reading* à la lecture publique », art. cit., p. 230-231.

50. *Poésie ininterrompue*, n° 176, « Michèle Métail présentée par Bernard Heidsieck », prod. Claude Royet-Journoud, France Culture, 1^{re} diffusion le 17 décembre 1978. Rediffusion dans le cadre des *Nuits de France culture*, « La nuit rêvée d'Alain Rey », le 16-12-2013 : <http://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/poesie-ininterrompue-michele-metail-lentretien> [consulté le 10 mars 2022].

51. *Le geste a la parole*, op. cit., p. 80.

de différents systèmes qui se déploient sous les aspects : poétiques-sonores-musicaux-visuels. Pour chaque action — 3 actions dans la performance — il ne s'agit plus de descriptions, mais de systèmes de relations, qui se développent, décrivant ainsi l'activité du système lui-même. Au-delà d'un certain seuil de durée, vitesse, puissance, des phénomènes secondaires apparaissent (synesthésie) opérant une sorte de mutation du système en des points particuliers, que seule la perception individuelle peut identifier⁵².

Le projet est d'abord une méthode d'écriture, une « systémographie », pour reprendre le néologisme, consistant dans la création d'un diagramme de forces que la performance va ensuite mettre en action. Autrement dit, la performance permet d'explorer les inconnues du système. Elle provoque donc, stricto sensu, un « change de forme » dont il faut explorer les modalités.

Tout d'abord, la lecture publique, en tant que « change de forme » oscille entre émergence et délitement du sens. C'est ce que montrent exemplairement les choix radicaux de M. Métail pour ses lectures dans *Poésie ininterrompue* en décembre 1978. L'émission de C. Royet-Journoud permet en effet aux poètes de lire, cinq minutes quatre fois par jour pendant une semaine, pour moitié leurs propres textes et pour l'autre ceux d'auteurs qu'ils apprécient. Or concernant ce second volet, M. Métail ne choisit que des dictionnaires.

Lorsque la liste est sémantique, sa lecture peut créer une fiction qui a pour objet le langage ou les représentations sociales ou bien déliter le sens des termes lus. Ainsi la lecture du premier extrait du *Dictionnaire des idées suggérées par les mots* de Paul Rouet (Paris, 1897) débute-t-elle à « littérature » et se termine sur « poétiquement » : entre temps, la voix est modulée selon les connotations des termes, marquant une pause avant de prononcer « poésie » et « poète » avec une sorte de sensibilité emphatique à valeur dépréciative, comme si la lecture était un avis sur ce qui est lu. Pour la lecture du second extrait, M. Métail enchaîne les mots de « livre » à « rééditer », ce verbe désignant très exactement ce qu'accomplit la lecture, dans la mesure où elle seule permet d'actualiser la liste de mots présents à l'état de type dans le dictionnaire. La lecture de la liste dessine un scénario, suscite l'imaginaire de l'auditeur. En revanche, la diction rapide à ton constant d'un extrait du *Grand dictionnaire des rimes françaises* par F. Morandini-Décatage (Paris, 1886), allant de « littérairement » à « non-paiement », rend davantage sensible le retour de la rime en « -ment » que la signification des termes eux-mêmes, comme si les écholalies délitaient le sens.

52. Document fourni par l'autrice. Il figure également dans les Archives de la critique d'art à Rennes. M. Métail et L. Roquin participent à trois soirées de la XI^e Biennale de Paris : les 27 septembre, 24 octobre et 19 décembre 1980. Lors de la deuxième, System'art présente *Indicatif* (texte extrait du *Dictionnaire des abréviations*, bande magnétique enregistrée dans les studios de l'Atelier I GERM), un extrait de *Compléments de noms*, et le Gigantexte n° 1, *Folio* conçu en 1979 (M. Métail et L. Roquin : diapositives, bandes magnétiques – réalisées dans les studios du Conservatoire de Pantin. Technique, F. Vandenbogaerde).

Lorsque la liste est asémantique, sa lecture crée une litanie phonétique. Concernant un extrait du *Dictionnaire du Scrabble* par Annie Carillon et Béatrice de Goutel (Paris, 1976), M. Métail choisit de lire les lettres classées par ordre alphabétique interne dans la colonne de gauche, plutôt que le mot qu'elles permettent de générer, inscrit dans la colonne de droite :

CEEIRVZ	ECRIVEZ
CEEISSU	ECUISSE
CEEISSV	SEVICES
CEEISSX	EXCISES
CEEISSZ	CESSIEZ
[...]	
CEERSSU	CESURES ⁵³

Comme pour toutes ses autres lectures au cours de l'émission, elle part d'un terme ayant trait à la littérature (« écrivez »), mais il demeure indétectable pour les auditeurs qui ne perçoivent que le rythme de la mélodie phonétique. La lecture d'*Anonymus (Hommage à Sébastien Bottin)*⁵⁴, liste réalisée à partir des triades figurant en tête de l'annuaire des abonnés au téléphone de la ville de Paris pour l'année 1977, est rythmée par l'omniprésence des assonances et des allitérations asémantiques, mais l'oreille est aussi parfois soudainement alertée par le retour du sens, en raison des homophones que font surgir les triades : « mac », « mar », « mas », « mat », par exemple. Ces lectures portent évidemment sérieusement atteinte à l'image que les auditeurs peuvent se faire du canon littéraire, mais elles mettent tout particulièrement en évidence le fait que pour M. Métail la « publication orale » constitue « le stade ultime de l'écriture⁵⁵ », parce qu'elle expérimente les « changes de forme » du poème.

Ensuite, la lecture publique provoque un « change de forme » car elle laisse la possibilité au lecteur d'« agir sur la structure même de l'œuvre⁵⁶ ». « La main chaude » est une « pièce à conjuguer » dont l'original est à l'infinitif, mais qui peut l'être à n'importe quel temps et n'importe quel mode, laissant le sens du poème ouvert, comme l'est celui des « poèmes topographiques », « Forêt de Compiègne » (Fig. 2 et 3) et « Massif de la grande Chartreuse » (1973). Le premier

53. On peut écouter cette lecture dans l'émission *Poésie ininterrompue* à partir de la quinzième minute. *Poésie ininterrompue* – Michèle Métail, prod. Claude Royet-Journoud, France Culture, 1^{re} diffusion le 11/12/1978. Rediffusion dans le cadre des Nuits de France culture le 11-07-2016 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/poesie-ininterrompue-michele-metail-1ere-diffusion-11-12-1978-5941390> [consulté le 27 octobre 2022].

54. M. MÉTAIL, *Mono-multi-logues*, op. cit., p. 83-94. *Anonymus* a été créé au 8^e Festival de musique expérimentale de Bourges en 1978 et non en 1976, comme le précise la note introductive.

55. M. MÉTAIL, « L'infini moins quarante annuités. *Compléments de noms 1972-2012* », art. cit., p. 7.

56. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte* [1962], Paris, Gallimard, Folio essais, 1979, p. 15.

classe par affinités linguistiques des toponymes issus de la carte d'état-major de la forêt de Compiègne. Il en résulte un poème de grand format (66 x 102 cm) dans lequel l'œil se déplace en suivant les circuits fléchés qui mènent de bloc de texte en bloc de texte. Les déconstruction et reconfiguration du discours cartographique jouent ainsi non seulement sur une forme poétique, la liste, mais aussi sur une forme mathématique, le graphe, qui fait du texte un itinéraire. Le graphe, contrainte oulipienne permettant au lecteur de bifurquer dans la narration d'une histoire⁵⁷ est détourné : si M. Métail cherche à ce que « grammaticalement [...] tous les parcours aient un sens » dessinant ainsi « une géographie imaginaire », elle réagence également un code, un système de signes, doublant la géographie imaginaire d'« une géographie linguistique⁵⁸ ». La lecture va alors mettre en jeu l'activité du système formel. Lu par Philippe Moreau et Christiane Tissot dans *Art, méthode, création* le 11 mai 1973, « Forêt de Compiègne » n'est pas le même « poème topographique » que celui lu par M. Métail dans *Poésie ininterrompue* : en actualisant oralement le parcours, la lecture met en branle le système; le poème « change de forme » à chaque lecture et en faisant fonctionner le poème, le lecteur fait fonctionner le système.

Enfin, envisagée comme un « change de forme » du poème, la lecture publique potentialise sa signification. C'est incontestablement le cas pour *Compléments de noms*. Aux contraintes du texte écrit viennent s'ajouter des contraintes concernant sa « publication orale ». Ces contraintes, que M. Métail nomme « grilles de lecture », appliquent les paramètres du son à la voix parlée : « les débits de lecture sont exprimés d'après les *tempi* (*largo, adagio, andante, allegro, prestissimo*, etc.), la puissance d'après les nuances (*pianissimo, piano, mezzo forte, forte, fortissimo, crescendo*...), le ton d'après les indications de caractère (*appassionato, brillante, con bravura, drammatico, pomposo, religioso, tristamente*...)»⁵⁹. Ces paramètres sont associés à des données propres au lieu où elle lit créant, à l'instar du Groupe d'Études et de Réalisations Musicales (GERM) fondé par Pierre Mariétan en 1966 et dont elle est proche, une œuvre « en symbiose avec les lieux de diffusion⁶⁰ ». Ainsi les trois lectures qu'elle donne au Havre, à Rennes et à Paris dans le cadre des *Rencontres internationales de poésie sonore* ont chacune leur propre grille de lecture :

57. « Graphe », <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/graphe> [consulté le 10 mars 2022].

58. *Art, méthode, création*, prod. G. Charbonnier, France Culture, 1^{re} diffusion le 11 mai 1973.

59. M. MÉTAIL, « Lire », art. cit., p. 304.

60. En ligne : <http://pierremarietan.com/> [consulté le 11 sept. 2018].

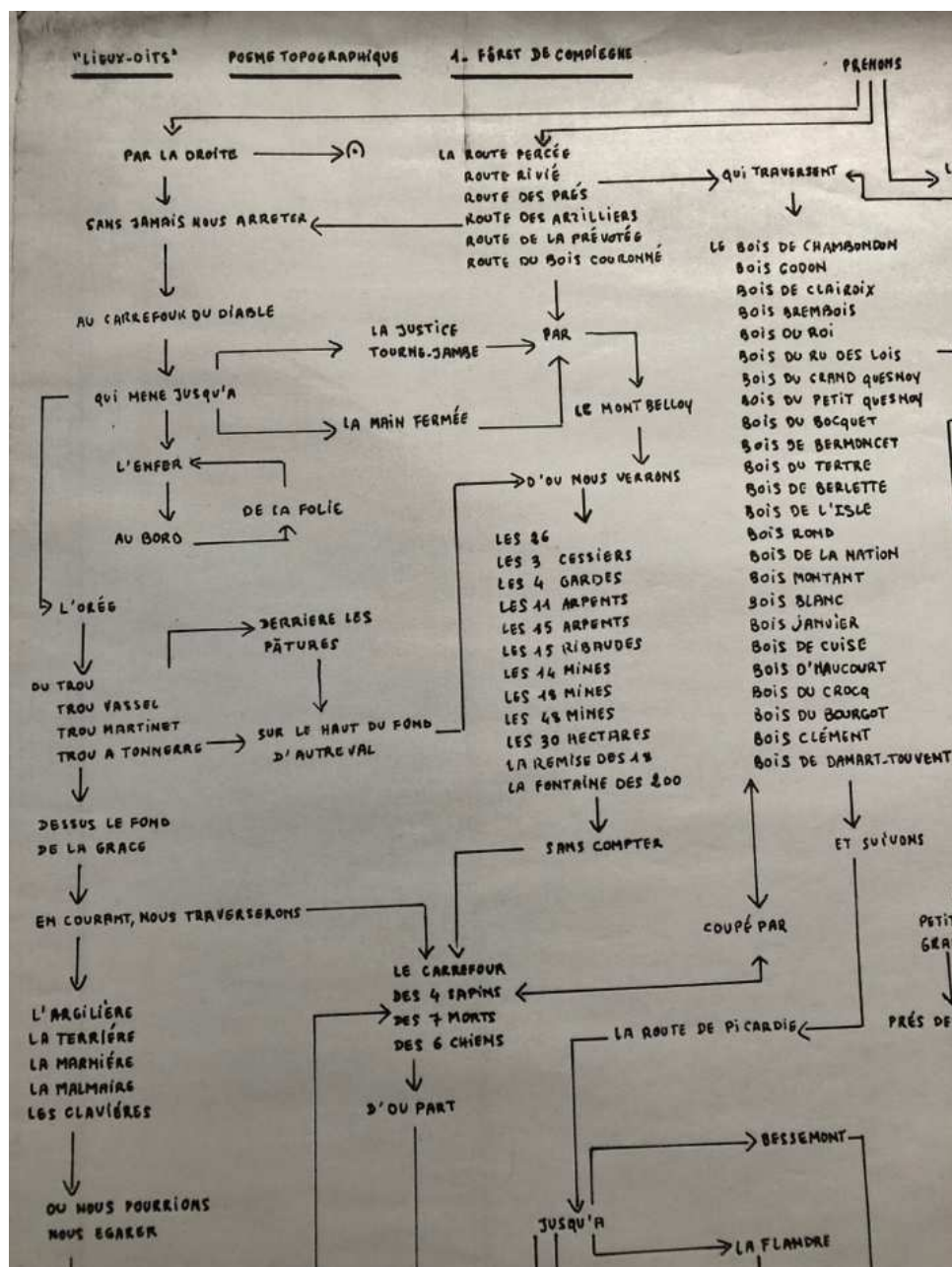


Fig. 3. Michèle Métail, Forêt de Compiègne, poème topographique, détail (1973)
© Anne-Christine Royère

Tout d'abord, chaque ville dans laquelle nous devons aller étant homonyme d'un nom commun déjà utilisé dans mon texte, l'extrait à lire a été choisi de manière à ce que le havre, le renne, le pari soient respectivement le dernier mot de chaque lecture. [...] Pour le Havre ont été utilisés les relevés des hauteurs des pleines et basses mers de l'annuaire des marées pour le mois de janvier, la courbe des maxima indiquant les nuances, la courbe des minima les *tempi*, et l'amplitude entre maxima et minima les caractères⁶¹.

L'application des grilles de lecture au texte désolidarise la signification et la manière de dire. En d'autres termes, le système formel du texte et le système de lecture se potentialisent et ouvrent le sens du poème, laissant entrevoir « un vaste champ de possibilités dans le domaine de la perception du langage⁶² ».

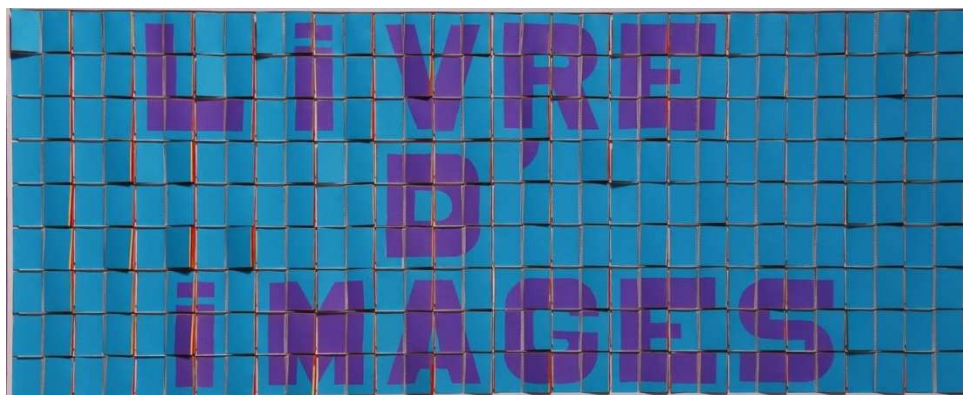


Fig. 4. Michèle Métail, Folio, *Gigantexte n° 1* (1979) © Michèle Métail



Fig. 5. Michèle Métail, Folio, *Gigantexte n° 1* (1979) © Michèle Métail

-
61. M. MÉTAIL, « Lire », *La Nouvelle Revue d'Art Moderne : Spécial 2*, janvier 1980, 1 cassette audio, prod. Jean Roualdès.
62. M. MÉTAIL, « Lire », art. cit., p. 304.

La mise en performance de *Folio*, Gigantexte n° 1 (1979), permet également de faire évoluer sa forme et de décupler ses significations. Présenté à la XI^e Biennale de Paris en 1980 dans le cadre de la soirée System'Art, ce « prototype d'un livre géant⁶³ » est constitué de 144 carnets de 21 pages, disposés dans une casse mesurant 2 m 50 de long et 1 m de hauteur et prenant pour modèle celle que possèdent les imprimeurs pour ranger les caractères typographiques (Fig. 4 et 5). Le texte est constitué de 21 expressions contenant le mot « livre » se détachant en une seule couleur sur un fond lui-même coloré et uni. L'intérêt, c'est que la mise en action du système en change la forme. Le feuilletage des pages induit en effet des mélanges de couleurs et par conséquent d'expressions dans la mesure où, dès qu'une troisième couleur apparaît, c'est pour signaler une variation textuelle imprévue, latente, comme si le texte pouvait virtuellement s'engendrer par sa mise en action. À partir de « livre d'images », par exemple, il est possible d'obtenir « livre de rage », « ivre de rage », « livre mage » etc., mais tout aussi bien une sorte de patchwork de couleurs. Le feuilletage des pages révèle alors la productivité du système, entre lisibilité et abstraction visuelle, faisant de l'acte et les gestes de la lecture le change de forme du poème.

Dans le champ de la poésie, la question de l'opposition est nécessairement relative : elle dépend de la perception que les poètes ont de celui-ci à un instant donné, laquelle détermine en retour la posture adoptée. En la matière, les positions M. Métail se devinent surtout en actes. Refusant une certaine généalogie de la négativité et du soupçon, ses pratiques se situent sur une ligne de crête entre poésie oulipienne et poésie sonore, entre « repoésie » et « néopoésie », entre « forme » et « change de forme ». L'inscription de ses pratiques dans la « repoésie » s'exprime dans un travail de déconstruction des structures langagières toujours assorti d'une poétique du montage faisant du poème une véritable « systémographie ». Son appartenance à la « néopoésie » nourrit une réflexion sur le renouvellement médiologique des sites du poème. Dans cette perspective, sa pratique de la « publication orale » s'oppose nettement aux options théorisées par les tenants de la « repoésie ». Mais ce qui lui appartient en propre, nous semble-t-il, c'est le principe même du « change de forme », qui fait de la lecture publique une mise à l'épreuve comme une mise en mouvement de la « systémographie » du poème. La « publication orale » constitue littéralement la vie des formes poétiques si bien que la poésie de M. Métail ne choisit pas : c'est la forme et le « change de forme ».

63. Voir A.-C. ROYÈRE, *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, op. cit., p. 369-371. Les citations suivantes sont extraites de la p. 369.

La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-chant entre les mots. Pour une pensée de la voix et du hors-champ (chant) poétique

Coral NIETO-GARCIA

CRAL-EHESS / Université de Girona (UdG)

Le travail de la poétesse et autrice multimédia Laure Gauthier trace une voie capable de renouer des liens avec la poésie. En partant d'un positionnement à la fois contre le lyrisme, compris comme un épanchement de la subjectivité, et contre une poésie sans images, Gauthier formule une pensée de la voix et du « hors-champ »/« hors-chant¹ » sans racines. C'est dans cette perspective qu'elle parle de « l'émergence d'un transréalisme² ».

[...] un nouveau rapport au réel, qui n'est ni réaliste, ni surréaliste, mais une sorte de traversée du réel, une présentation du réel dans toutes ses tensions et ses contradictions, dans des temporalités variées en germe ou en sédimentation dans le temps présent. Mes textes émergent, sans doute, de ces tensions entre un réalisme et une quête quasi mystique de l'informe³.

-
1. Dans le domaine du cinéma, le son *off* — ou musique de fosse — et le son hors-champ désignent la source sonore provenant de l'extérieur du cadre. Ce sont des sons acousmates. Ainsi, la référence se trouve hors du point de vue et du point d'écoute que le cadre enferme et donc du milieu auquel il se réfère. La puissance de ces phénomènes réside dans son caractère narratif non linéaire par le rythme et l'émotion qu'ils suggèrent. Dans le cas de Laure Gauthier, le concept de « hors-chant » prend toute sa force lorsqu'il s'agit de faire ressurgir les différentes dimensions sensibles qui traversent le texte par des voix dont les cadres perceptifs se rapportent à des contextes sonores multiples. Dans cette optique, le chant n'est pas envisagé comme un geste lyrique, mais comme polyphonie à multiples voix avec des statuts différents.
 2. Mouvement littéraire de l'avant-garde chilienne, le transréalisme prône l'anachronisme fusionnant dans une même scène différentes temporalités, et donc obstruant la cohérence linéaire. De ce fait, l'image poétique est le résultat de l'assemblage des espaces-temps à l'œuvre. Chez Laure Gauthier, cette notion se réfère à la matière informe qui émerge depuis le réel. Ces émergences apparaissent sous la forme d'images-sons et se signifient à l'écrit.
 3. Guillaume RICHEZ, « Entretien avec Laure Gauthier (deuxième partie) » [en ligne], dans *Les Imposteurs*, avril 2020. [URL : <https://chroniquesdesimposteurs.wordpress.com/2020/04/30/entretien-avec-laure-gauthier-deuxieme-partie/>].

L'autrice se confronte au réel par le langage, en travaillant sur sa perception et sa modification. La voix, instrument et interprète, est le signe d'une présence restante : l'interface entre le milieu⁴ (monde sonore réel), les signes abstraits et l'individu. Elle agit sur ces éléments hétérogènes en révélant des tensions. Cette manière d'approcher la voix met en relief les menaces faites à la langue et se traduit à la fois par une fragilité de la voix qui articule le langage, mais aussi comme une puissance qui refuse de se plier au réel. De ce fait, il est important que la langue suscite aussi le hors-champ du sens, ce qui est inouï ou inarticulé.

Le texte doit être compris avec ses espaces-temps comme une image — des pensées sensibles et sonores — à l'œuvre. Ce faisant, l'idée de traversée comprise comme un espace verbal et sonore évolutif et en transformation prend toute sa force dans les travaux de Laure Gauthier. À ce propos, l'autrice fait de la poésie un « couloir ». Ce terme évoque un non-lieu polysémique : espace de vigilance sans fonction précise, si ce n'est celle de la traversée dans des situations différentes. Envisageant le couloir comme un archipel métaphorique ou rhizome qui pousse le sens, Gauthier associe cette image à l'*energeia* effective et physique de l'écriture et en fait un moyen pour questionner la langue. Par conséquent, il est nécessaire de tenir compte des « écarts » que ce processus entraîne, c'est-à-dire de percevoir les espaces-temps entre les voix que cette action génère et dont il est possible de se ressaisir. La notion d'écart, empruntée au philosophe François Jullien, permet de réfléchir à l'espace « *entre* » qui s'impose lors de la rencontre avec autrui, suscitant un sentiment d'étrangeté, voire d'altérité.

L'écartement de la langue provoque un échappement et une possible polyphonie, et donc de nouveaux statuts de voix. Cette démarche confère à l'autrice la faculté de remettre la pensée en mouvement pour y retrouver la force cinétique de la poésie. Il s'agit de penser la voix dans son mouvement comme différentes façons d'être à la langue, au temps, à l'espace et à la pensée. Pour ce faire, Laure Gauthier mène à bien un travail dans lequel la voix se déplace en *continuum* par la mise en place de dispositifs médiatiques que guident sa vocalité, lors de ses lectures et collaborations multimédiales, afin de laisser le texte ouvert et faciliter l'émergence d'une forme de polyphonie. Ce phénomène prend toute son ampleur lorsque la poétesse s'intéresse à l'émergence des événements, tout en prenant en compte les trois dimensions de l'acte poétique.

4. Le substantif de « milieu » a été mis en débat par les philosophes français Georges Canguilhem et Georges Simondon. Pour le premier, ce concept est étudié comme le lieu de toute relation à autrui (lieu interstitiel : mi-lieu), dans l'ouvrage collectif de Michele SPANO, Emanuele CLARIZIO et Roberto POMA, *Milieu, mi-lieu, milieux*, éd. Mimésis, Paris, 2020. Pour le deuxième, le « milieu associé » d'individualisation désigne une véritable relation entre les différents éléments qui le composent. Pour en savoir plus consultez Victor PETIT, « Le concept de milieu en amont et en aval de Simondon », dans *Cahiers Simondon*, n° 5, 2013, p. 46.



Laure Gauthier, Fondation Singer Polignac, 2018 © Pedro Garcia Velasquez

Tout d'abord, l'avant-texte, où l'écrit est déjà pensé dans la rencontre entre objectivité et subjectivité. Ces voix s'élèvent sous la forme de fictions de voix réelles, en *off*, à la fois mémoire et oracle, souvenir d'oralité ou de contextes sonores. Cette première étape engage un travail d'écriture à l'oreille pour y retrouver la voix car, phénomène fragile, elle s'échappe. Il s'agit de retrouver sa voix, avec un contexte sonore précis, et de la faire entendre. Comme matière première, Laure Gauthier commence par l'association de sons et d'images qui peuvent prendre des formes concrètes ou abstraites, réelles ou fictives. Cette manière de procéder demande un espace-temps d'appréhension de l'acte d'écriture. La voix de la poétesse, envisagée en tant que facteur processual qui évolue dans les espace-temps rencontrés, se détache de son corps pour agir sur le plan de l'altérité. Elle émerge ainsi de ces rencontres et s'articule à nouveau pour connecter la sensation et la pensée.

Ensuite, dans le texte, s'opère un décentrement du sujet afin de faire ressortir les voix *off* du monde, notamment via une écriture polyphonique et polyperspectiviste. Ce sont des voix qui se déplient pendant l'écriture. Bien que l'autrice écrive dans un espace-temps donné, la matérialité et la discursivité de ces voix changent en déplaçant et en berçant avec elles le texte. Dans ce sens, le poète et professeur de philosophie français Philippe Beck parle de la « capacité de la poésie d'être un effet berceuse » :

Le réveil au milieu de chaque mot nécessite une forme de repos ou d'apaisement bercé *entre les mots*, qui rythme la progression syntaxique, l'élaboration du sens dans la phrase, et ce repos, cet assentiment confiant doit, impérativement, se rapporter aux dangers à la faveur du réveil que le mot doit susciter. Aucun sommeil ne se prolonge dans le mot sans qu'il en coûte beaucoup à la société des exprimants partagés. Un peu comme quand le rêveur sait qu'il est en train de rêver et, parfois, se détermine au réveil, le cauchemar n'est jamais loin, mais il n'a pas toujours lieu de manière brutale, au contraire⁵.

L'autrice conçoit le bercement du texte et de la voix en termes de *tempo*. Comme dans le domaine musical, le *tempo* incarne le mouvement, la physicalité de quelque chose, la vitesse d'exécution, la fréquence de la pulsation et le battement. Dans cette optique, la poétesse habite la voix dans sa polyphonie et dans son mouvement, attentive à sa propre musicalité. Par conséquent, elle se focalise sur la physicalité de la voix et le spectre du timbre, mais aussi sur la densité, le souffle, ou encore le silence.

Enfin, l'après-texte, sous la forme de lectures-performances et collaborations médiales, où la question de l'aléa se joue à travers différents dispositifs qui affectent et resignifient le geste de l'autrice. Lors des lectures-performances, elle redécouvre le texte en privilégiant une dimension d'improvisation. La lecture de ses textes est envisagée comme un espace de ré-énonciation lui permettant de revenir à certains endroits indéterminés qui soulèvent d'autres dimensions audio-sensibles que celles du texte écrit. Pour ce faire, Laure Gauthier s'oppose à toute fixité du texte et à son enfermement dans l'espace de la page. Au contraire, l'autrice l'approche dans sa performativité, changeant en fonction des situations et des émotions vécues lors de la lecture. Elle tente d'entendre la musique qui sonnait avant de tracer l'écrit. Par conséquent, l'écriture de Laure Gauthier est dépliée sur différentes temporalités, tandis que sa voix est traversée et se laisse traverser par certains traits du réel. La voix se construit ainsi par des « écarts ». Chez Laure Gauthier, ces écarts se traduisent par des espaces de repos et de vigilance qui laissent place à l'émergence des rencontres renouvelées entre les mots et le milieu sonore.

Cette nouvelle géographie de la voix me semble impliquer un changement et un décentrement du point de vue et du point d'écoute, changer de focale pour aller puiser à d'autres sources. Cette manière de procéder conduit le lecteur-auditeur à entendre le texte par « capillarité ». Cela veut dire que le sens fait surface par la matérialité de la langue, étant donné que la voix est le carrefour entre le sens et la sensation. Ce « territoire vocal » (ce que le compositeur et musicien

5. Philippe BECK, « Aucune littérature n'échappe à la violence qui la constitue », entretien avec Johan Faerber [en ligne], dans *Diacritik*, 14 février 2019. [URL : <https://diacritik.com/2019/02/14/philippe-beck-aucune-litterature-nechappe-a-la-violence-qui-la-constitue>].

Larry Wendt désigne comme *vocal neighborhood*⁶, qui peut être traduit comme « quartier vocal » ou « environnement vocal ») est conçu avant tout comme un lieu d'expérimentation à traverser qui nous permet de cerner la voix pas seulement comme un phénomène sonore produit par un corps physique, mais aussi comme un phénomène complexe et facteur processuel, qui influence et est influencé par les milieux socio-culturels et technologiques et leurs pratiques et les relations constituantes. Topographie du mouvement, la voix fait rentrer dans le corps langagier des effets et des affects à la recherche de reconfigurer notre rapport au réseau sensible que configure le milieu par le biais de la voix. Chez Laure Gauthier, la complexité sonore émergente dans laquelle elle se formule fait signe vers l'hors-champ (chant) poétique⁷. Cherchant à découvrir une autre intimité avec le sens, la poétesse invite à glisser du plan intérieur (sujet) au plan extérieur (le rapport à l'environnement sonore et au monde objectif) et inversement, afin de saisir la diversité des menaces qui s'en dégagent par le biais de la voix. L'écartement de la voix énonce une ouverture et une extension de celle-ci au profit de l'émergence des événements. Par conséquent, le milieu sensible et sonore agit comme moteur des événements et des rencontres. C'est dans ce sens qu'il faut envisager le mouvement et l'émergence des nouveaux statuts de la voix dans la pratique poétique et médiale de Laure Gauthier, dans un bercement constant du sens et de la sensation.

Par ailleurs, repenser le statut vocal du texte poétique amène à considérer le système « son-image » ou « image sonore », concept forgé par le compositeur Philippe Hurel, qui se fonde sur la notion de perception écologique : il fait référence à la capacité de notre cerveau à regrouper des événements sonores en une image globale. Ce faisant, la poésie retrouve son élan par des rencontres qui émergent au-delà même du langage. Ce sont des images-temps, c'est-à-dire, des images motrices, sensibles et réflexives.

[...] Un éclatement de la voix, une multiplication des points de vue. Une mobilité de l'écriture vocale. Les voix ne sont pas des voix-personnages ! Il y a dans chaque texte une autre construction de la vocalité, qui recouvre une dimension visuelle, plastique, mais aussi grammaticale, ou quasi-filmique avec des voix-commentaires en off, des voix depuis le hors-champ visuel, des décentrement, des statuts de voix différents⁸.

-
6. Larry WENDT, « Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape » (CD anthologique + texte), dans *Leonardo Musical Journal*, vol.3, The MIT Press, Cambridge, 1993, pp. 65-71.
 7. L'expression « chant du hors-champ » a été forgée Laure Gauthier lui permettant de formuler dans sa pratique une pensée de la voix et de l'hors-champ (chant) poétique. Elle désigne une voix a-lyrique et polyphonique qui se rapporte au réel en saisissant ses éléments hors-champs, ses temporalités complexes, ses dangers, ses oubliés. De plus, cette voix (chant) est dotée d'une puissance capable de faire changer la focale, le point de vue et le point d'écoute, dans son rapport au milieu.
 8. Guillaume RICHEZ, « Entretien avec Laure Gauthier (deuxième partie) », *op.cit.*

AU TRAVERS DES VOIX

La poésie incarnée⁹ de Laure Gauthier rapproche le lecteur-auditeur d'un milieu sonore qui se déploie dans son avènement. Elle propose une ouverture ou débordement de la voix, ce qui implique d'habiter le phénomène vocal en tenant compte de la complexité des facteurs qui influencent son aspect physique et acoustique. Cette approche favorise une directionnalité éclatée de la voix. Contrairement à une vision du sujet unitaire, cette ouverture de la voix met en avant son ancrage complexe dans un réseau de relations de phénomènes matériels et sensibles.

Dans une volonté de repenser la voix dans tous ses composants, la poétesse dialogue avec d'autres champs d'expression et de création, ainsi qu'avec la recherche contemporaine. Partant de la constatation que le médium de la langue a la capacité de déplacer l'individu autrement à travers l'espace et le temps, par un prisme abstrait, Laure Gauthier réinvente des chemins et des façons d'être à la voix par la *profération* de la poésie. À cet effet, elle entreprend différentes collaborations avec des artistes issus des arts plastiques et multimédias, pour réveiller la langue dans le temps présent de l'installation ou de l'œuvre. Contre toute réduction, l'autrice interroge la poésie à travers un travail de traduction et de transfert de ses (ré-)écritures à d'autres champs de création (et de médiums), notamment celui de la musique. Ainsi, Laure Gauthier dialogue avec ce qui met en mouvement l'écriture par le biais de différents dispositifs de lecture, car le texte est conçu pour être habitable en tant que puissance, à la fois intensité et potentialité, et non en tant que forme fixe. Pour cela, elle conçoit les « trans-poèmes », à savoir des poèmes transgenres, c'est-à-dire capables d'incarner d'autres formes d'expression artistique, écrits et puis enregistrés à l'aide d'un zoom ou du smartphone, dans des environnements sonores et situations très différents, qu'elle conçoit aussi bien pour la radio, que pour des installations (*Études pour théâtre acoustique – Forêt*, 2018, avec le compositeur Pedro Garcia Velasquez; *Back into nothingness*, 2018, avec la compositrice Nuria Giménez Comas) ou encore l'album livre-CD (*Éclectiques cités*¹⁰).

Dans le cadre de ses collaborations avec des compositeurs, la « voix inter-médiale » qu'elle en résulte invite à voir-entendre, par un travail d'écartement et de capillarité, la densité du langage, pour ensuite tenter d'habiter les espaces *entre* (inter-média)¹¹. Cette voix naît de la rencontre entre le corps vocal et l'appar-

9. Concept forgé par Laure Gauthier pour la conceptualisation de ses trans-poèmes, la poésie incarnée ne doit pas être comprise comme l'épanchement du sujet — forme de subjectivisme aggravé —, mais comme une ouverture et une possible polyphonie. Ce sont des voix réflexives qui s'élèvent dans la pensée de l'autrice, mais aussi celles des autres et du dehors.

10. Laure GAUTHIER, *Éclectiques cités*, Acédie58, février 2021.

11. Pour tracer l'histoire de l'intermédialité, consultez : Eric MECHOULAN, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions » [en ligne], dans *Fabula / Les colloques*, « Création, intermédialité, dispositif ». [URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>].

reillage électro-acoustique. En ce sens, l'utilisation de la technologie favorise la démultiplication et la transformation des capacités d'expression et de sensation. C'est ainsi que la voix se confronte au langage, elle le densifie en le peuplant, par de dispositifs média. De plus, elle prend la forme d'un *medium* à deux égards : la voix, en tant qu'espace liminal, fait corrélation entre les signes et agit sur l'avènement du réel par la conception des images-son à partir de son rapport au texte et au contexte (le milieu sensible et sonore). De ce fait, la voix, par sa capacité relationnelle, appelle à une constante actualisation de la réalité — de ses éléments matériels, sociales et sémiotiques et leurs capacités et potentialités — tout en générant simultanément d'autres devenir co-substantiels¹². Ainsi, la voix, en tant qu'événement sensoriel et perceptif, est portée et traversée par de nouveaux espace-temps qui exigent de reconcevoir la manière dont le réel est saisi. Par ailleurs, ces chantiers vont permettre à l'autrice de repenser la nature même du texte interrogeant ce qui fait signe au chant (à savoir ce qui peut aller vers la musique et se délester de l'intelligibilité), à la parole musicale ou encore à la voix *off*.

Attachée à créer des ponts entre poésie et musique, Laure Gauthier réalise depuis quelques années un travail de recherche et de création. D'un côté, elle rapproche champs littéraire et musical en menant une série d'entretiens avec des compositeurs et des poètes contemporaines (« Poésie et musique aujourd'hui »¹³). Elle a collaboré avec le CURSUS de l'IRCAM et organisé un colloque (« Vocalités contemporaines. La voix entre poésie et musique 1948-2022 » en 2022 à Reims). De l'autre côté, elle collabore avec des compositeurs contemporains de la scène française et internationale sous la forme de pièces sonores ou d'installations multimédia (Pedro Garcia Velasquez, Nuria Jimenez Comas, Xu Yi, Sofia Avramidou, Fabien Lévy, François Paris, etc.), allant de la musique électronique et électro-acoustique à la musique mixte, mais aussi avec des plasticiens (Laurent Bolognini, Sylvie Lobato), comédiens, collectifs d'édition (Acédie58), etc.

ÉTUDES POUR THÉÂTRE ACOUSTIQUE (2018)

Études pour théâtre acoustique (2018) est une installation transmédiatique des compositeurs Pedro Garcia Velasquez et Augustin Muller avec la poétesse, réalisée lors d'une résidence de recherche artistique à l'IRCAM à Paris et au ZKM (Karlsruhe). Les textes de l'autrice sont accueillis au cœur d'un parcours audio-sensible proposant une écoute immersive et évocatrice de lieux réels et imaginaires. À la recherche d'une poétique de l'espace acoustique, il s'agit d'un travail en commun sur l'appréhension de l'espace et la complexité du temps.

-
12. Milla TIAINEN, « Revisiting the voice in media and as medium: New materialist propositions » [en ligne] en NECSUS. *European Journal of Media Studies*, n° 2, 2013, pp. 383-406. [URL : <https://doi.org/10.25969/mediarep/15096>].
 13. « Poésie et musique aujourd'hui » [en ligne] consultable dans *Remue.net*. [URL : <https://remue.net/poesie-et-musique>].



Études pour théâtre acoustique, installation, ZKM, 2018 © Pedro Garcia Velasquez

La voix est liée à son caractère physique. Il y a une voix dans le réel avec une émission de sons et donc avec des manières de se propager physiologiquement, et une voix qui concerne l'écoute, c'est-à-dire à sa réception dans le réel. C'est à partir de ces écarts entre émission et réception que la poétesse arrive à formuler une pensée de la voix capable de répondre aux enjeux contemporains de la vocalité et de concevoir une écriture au plus près de la musique *off* du monde. L'architecture sonore en mouvement de ce théâtre imaginaire est le témoin physique du changement d'espace acoustique.



Études pour théâtre acoustique, installation, ZKM, 2018 © Pedro Garcia Velasquez

Quant au texte poétique employé pour cette collaboration, il s'agit des extraits issus de son ouvrage *Les Corps caverneux*¹⁴, qui ont déjà leur propre contexte sonore (la forêt, la chambre, le couloir...). Dans une approche transmédiatique, il est question pour l'autrice d'entrer en résonance avec les espaces-temps de l'installation : les textes enregistrés ouvrent vers un nouvel horizon d'images et de sons qui se développent en rhizome. Dans ce but, l'autrice fait migrer certains segments de son texte avec leurs images sur le plan de l'audible, injectant une autre dimension spatio-temporelle à l'installation composée par différentes sources sonores. En effet, il s'agit d'un chantier à plusieurs mains englobant aussi les textes d'autres auteurs (Christophe Tarkos, Georges Perec), et lus par le metteur en scène Benjamin Lazar et elle-même. Cette manière de procéder crée une tension : une voix polyphonique qui se développe dans la rencontre et se plie au milieu comme états évolutifs d'être au langage.

Les compositeurs investissent les lieux dont Laure Gauthier parle dans ses textes enregistrés, dans des espaces acoustiques déjà préexistants, tels que la gare, la forêt, l'église, l'installation de l'exposition Boltanski. Ce sont des lieux sensibles qui surgissent et agissent en même temps : le lieu où l'autrice a enregistré ses textes prélevés, les lieux évoqués dans le texte (images concrètes ou abstraites), la salle de la chambre anéchoïque de l'IRCAM, les lieux réels captés en 3D par les compositeurs, ou encore l'espace de l'installation.



Laure Gauthier, chambre anéchoïque, Ircam, 2018 © Giuseppe Frigeni

La situation d'écoute fait apparaître des images sonores : des métaphores, des images prélevées du poème qui font signe à la musique, des images que l'auditeur imagine en écoutant le son, et, enfin, des images issues du contexte transpoétique (la voix du texte que rencontre un contexte). Cette manière de procéder apporte

14. C'est un texte poétique qu'elle a écrit dans le cadre d'une résidence d'écrivain Île-de-France 2018-2019. Laure GAUTHIER, *Les Corps caverneux*, Paris, LansKine, 2022.

une nouvelle vitalité, par un jeu de tensions, aux mots. L'environnement sonore s'offre à la fois comme une intériorité et une extériorité. Pour Laure Gautier, il est question d'entremêler les différents plans vocaux (l'avant, le pendant et l'après texte) au profit d'une ouverture polyphonique et polysémique en rappel au contexte sonore réel. C'est avant tout un travail qui joue sur la perception, le temps et la représentation, autant sur le plan concret que sur l'abstrait. La nécessité de se déplacer dans l'installation fait varier le point de vue comme le point d'écoute. De cette manière, il est possible de faire l'expérience sensible de la traversée et saisir le mouvement des lieux, du fait qu'il y a d'autres images qui agissent dans sa motricité. Par conséquent, le sens change ou s'échappe au profit des qualités sonores de la voix.

Grâce à une réécriture transmédiatique, la voix de la poétesse se déplace en résonance avec les espaces-temps de l'installation à partir des dispositifs multimédia qui viennent à médiatiser le texte et à guider la vocalité avec des indications *a minima* : changement du timbre et du *tempo*, travail sur la spatialisation, etc. Les voix *off* et la musique déployées dans l'installation sont ensuite transformées en réaction à l'environnement sonore. Cette superposition des lieux prône une ouverture spatio-temporelle de l'œuvre, faisant résonner le sens autrement et ouvrant d'autres dimensions perceptives. Parallèlement, sa voix parlée et enregistrée dans la chambre anéchoïque devient une voix acousmate, sans origine, transposée aux espaces 3D des *études* où elle opère comme une performance *off*. Laure Gauthier vise ainsi à éprouver comment la voix, lors de la traversée et des situations rencontrées, change son statut tout en transformant aussi le statut du texte poétique. La voix se déplace, se module à la recherche des indices révélant ce qui s'adresse au texte et ce qui s'adresse au son. Tandis que le compositeur met en place une poétique du son, le texte poétique de Laure Gauthier vient relier plusieurs niveaux de perception dans le temps de l'installation. Pour en faire l'expérience, il s'agit de *voir* d'où vient le son.



Photo Ircam Installation, 2018 © Pedro Garcia Velasquez

Quant à l'auditeur, il doit être capable de restituer le matériau sonore dans l'écart entre l'intime et le public, favorisant une situation d'écoute multiple. Par la dilatation, l'image sonore apparaît faisant signe au hors-champ poétique. La voix porte ce que les mots ne peuvent pas signifier, tout en procurant de nouvelles couches sensorielles pour habiter les lieux.

BACK INTO NOTHINGNESS (2018)

Back into nothingness (2018) est une collaboration multimédia entre la compositrice catalane Nuria Giménez Comas et la poétesse sous la forme d'un monodrame pour une voix, chœur et électronique. Cette collaboration intermédiaire a été coproduite par le Grame CNCM, l'IRCAM, le théâtre national populaire de Lyon et le chœur Spirito.

Pour ce chantier, elles proposent un travail sur l'apprentissage d'une langue. Laure Gauthier s'interroge sur la manière de rejouer la logique dominante dans le langage pour faire de la langue une expérience performative. Avec *Kaspar de Pierre*¹⁵, la poétesse entreprend la réécriture critique de l'histoire de Kaspar Hauser en opposition marquée notamment à Verlaine. Ce personnage lui permet de constater le malaise du langage dans la société contemporaine, tout en posant des nouvelles questions relatives à la voix et à notre temps. La voix est explorée dans l'identité et l'altérité, dans la fiction et dans la réalité, donc dans l'intersubjectivité.

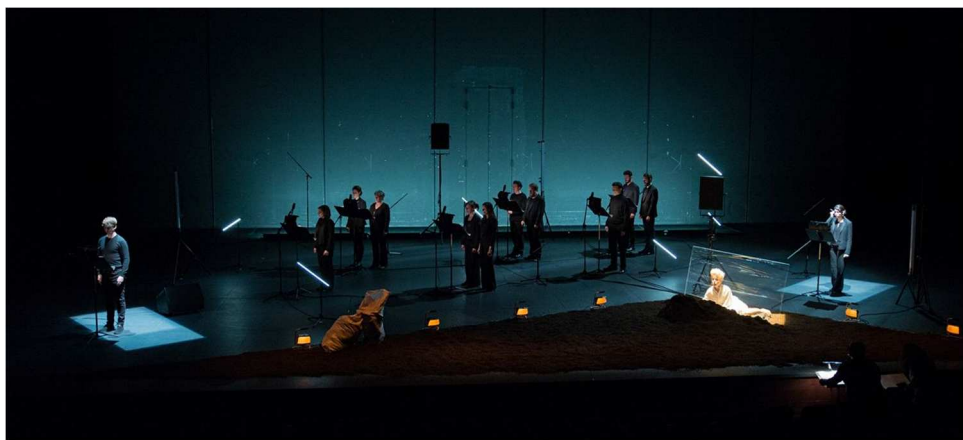


Back into nothingness, 2018 © Giuseppe Frigeni

15. Laure GAUTHIER, *Kaspar de pierre*, Bruxelles, la Lettre volée, coll. « Poiesis », 2017.

Il s'agit d'un effort pour renouveler la polyphonie afin de rentrer autrement ensemble dans la « musique » du texte par un dispositif d'immersion sonore. La poétesse et la compositrice ont travaillé par modules écartés : l'ouvrage a été découpé en plusieurs espaces-temps, intitulés « Marche », « Maison », « Abandon », etc., se focalisant sur la langue et sur des images concrètes et abstraites. Elles ont confié aux images musicales un nouvel éveil sensoriel et polyphonique qui vient dialoguer avec les espace-temps de la pièce électroacoustique.

La présence de la voix au cœur de ces propositions poétiques et audio-sensibles agit comme un méta-signe concevant des « images-sons ». Dans ce sens, l'individu est pris dans une méta-phrasedans une logique spatio-temporelle. La voix, écriture sonore majeure, s'inscrit dans ce contexte incarnant la présence et l'absence. L'espace intermedial s'avère donc être le nouveau terrain où reformuler les récits, du fait qu'il y a toujours un discours dans sa mise en scène, qu'il soit de nature transitive, intransitive, sensorielle, auditive, rétinienne, sémiotique, etc.



*Back into nothingness, avec Anna Clementi et le Chœur Spirito,
TNP de Villeurbanne, 2018 © William Garrey*

Cette manière de procéder renforce l'idée d'une poésie sans épanchement, mais incarnée, afin de laisser émerger les voix (la voix de l'autrice, la voix d'autres et du dehors) via « une apparition progressive de la voix dans ses différentes possibilités d'émission¹⁶ ». De cette manière, en se focalisant sur la déstabilisation du langage par la voix, la parole poétique est proférée et désarticulée pour repenser la voix de *Kaspar* autrement dans le temps et dans l'espace de la pièce.

16. « Entretien avec Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas autour de *Back into nothingness* » [en ligne], dans *Muzibao Musique classique et contemporaine. Musique et littérature*, mars 2018. [URL : <https://poezibao.typepad.com/muzibao/2018/03/index.html>].

Pour conclure, ce « contre la poésie », il faut l'entendre chez Laure Gauthier comme une mise en péril de la stabilité du texte ou l'exploration de la labilité de sa signification. Cette démarche peut se rapporter à la notion d'« extrémité » de Georges Bataille, c'est-à-dire, à la volonté d'aller aux limites, d'exposer le poème à l'intérieur du texte écrit, mais aussi de transposer le texte par sa confrontation aux différents contextes linguistiques et sonores. En revanche, ce n'est jamais pour aller vers la mort comme le prétendait Bataille : cette fragilité acceptée, cette précarité du poème, se retourne en force. Car si la poésie incarne l'espace où respirer, elle rend aussi vigilant son lecteur-auditeur. Pour le dire avec Laure Gauthier, « la poésie est un art vigilant car ce qui se passe, se passe en langue, et la langue est poétique quand elle échappe aux syntaxes et aux assignations habituelles¹⁷ ».

17. Guillaume RICHEZ, « Entretien avec Laure Gauthier (troisième partie) » [en ligne], dans *Les Imposteurs*, avril 2020. [URL : <https://chroniquesdesimposteurs.wordpress.com/2020/05/15/entretien-avec-laure-gauthier-troisieme-partie/>].

Contresens

Michèle MÉTAIL

CONTRE

La contre-lettre contre-manifeste en contre-assonance
une contre-tension contre-scellée dans la contre-forme
d'un contre-chant, contre-empreinte à la contre-mesure
d'une contre-plainte

SENS

La lettre manifeste en assonance
une tension scellée dans la forme
d'un chant, empreinte à la mesure
d'une plainte

Cinquième section :
Poétique du contre

« Contre! » avec Michaux, un décentrement (éco)poétique

Pauline HACHETTE

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Alors, comme un lévrier leurré, comme un lévrier fou qui commence à courir en lui-même, à courir, à courir, à courir en lui-même infatigablement, Agrigibi, désespéré, animé de vaines trépidations, « s'élance en arrière », se perdant avec vertige dans les corridors interminables de son être¹.

« Contre! », Michaux l'est indéniablement, point d'exclamation inclus, à l'instar du poème éponyme de *La nuit remue*². Imprécateur infatigable, poète de la révolte et de l'emportement, de la contrariété jamais apaisée, on le dirait *contre* intransitivement et absolument. Il affectionne d'ailleurs particulièrement cette préposition monosyllabique dont l'attaque occlusive se prête à la proclamation et dont il fait à l'occasion un verbe intransitif³. Ce refus radical de Michaux est familier à ses lecteurs, même occasionnels. Il déplace et soulève ce que le poète rencontre en chemin, il invite à se demander ce à quoi en creux, il consent, la marge pouvant parfois sembler maigre pour un poète qui nous avertit : « Ne faites pas le fier. Respirer c'est déjà être consentant. D'autres concessions suivront, toutes emmanchées l'une à l'autre. En voici une. Suffit, arrêtons-là⁴. »

Mais *contrer* pour Michaux n'est pas une entreprise aussi générale qu'il y paraît. Elle consiste d'abord à dessiner un espace poétique nouveau au sein duquel le sujet peut redéfinir sa forme et sa place par un usage protestataire de la langue. De traits décochés en biffures rageuses, on peut donc suivre les déclinaï-

-
1. Henri MICHAUX « *Affaires impersonnelles* », dans *Vigies sur cible, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1998, p. 961. La référence aux œuvres complètes sera abrégée par la suite O.C. suivi du numéro de tome.
 2. Henri MICHAUX, « Contre! », dans *La nuit remue*, O.C., t. I, p. 457-58.
 3. « ... je contre, je contre, / Je contre et te gave de chiens crevés », *ibidem*.
 4. ID., « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, O.C., t. II, p. 471.

sons d'un certain refus de l'écrire poétique, conduisant à un déplacement des lignes qui redessinent les frontières entre le *je* et ses altérités. En effet, rejouer sa place en tant que sujet-poète mène également à se réinventer une place en tant qu'humain dans le monde. Le décentrement perpétuel auquel invitent les objections michaldiennes va de pair chez lui avec une réflexion sensible qui trouve un écho puissant dans notre contemporain. Elles déplacent les centres et hiérarchies qui organisent notre monde et plus précisément « l'hommeisme », pour reprendre un terme de Michaux, à partir duquel nous envisageons nos relations avec les autres vivants. Il ne s'agit évidemment pas de faire de la poésie de Michaux une lecture écocritique qui verrait en elle la volonté d'éveiller la sensibilité lectrice à des questions environnementales. Mais il nous semble suggestif de relire à partir de ces questionnements ce que sa redéfinition des perceptions, sa création de formes langagières et figuratives qui empruntent beaucoup aux animaux, mais aussi l'invention de formes d'action sur un monde insaisissable, ouvrent comme voie pour repenser le sujet dans son identité vacillante, ses hybridations et ses métamorphoses. La zoopoétique telle que l'a développée Anne Simon⁵ ces dernières années, ainsi qu'une éco-poétique qui inclut plus largement nos façons d'envisager sensiblement ce qui fait monde et système avec nous, et qui ne peut être réduite à une thématique environnementale mais doit conduire à redéfinir regard, geste et langue, guideront donc une part de ces réflexions.

I. REDESSINER L'ESPACE POÉTIQUE PAR LE CONTRE

Les oppositions michaldiennes prennent des formes différentes et déclinent des objets qui semblent parfois se démultiplier jusqu'à dessiner une sorte d'éthos du refus. Pourtant on peut les lire comme une grammaire cohérente de redéfinition d'un espace poétique qui corresponde à la sensibilité, aux fulgurances ou encore à la nature profondément cinétique de « l'espace intérieur ». Un espace d'écriture qu'il faut déblayer, souvent, de ses poids morts et inerties. Variation sur le *contre*, le *non*, autre condensé monosyllabique d'un refus radical, et même d'un « meurtre sublimé⁶ », permet de mesurer cette nécessité de faire place dans un lieu plein d'attentes et de codes. Sa forme brève, exclamative parfois, ses échos enfantins permettent de commencer par mettre fin, de façon assertive et catégorique, pour poursuivre, comme clandestinement. Le discours prend appui et élan sur le *non* et l'arrêt qu'il le suit, avant d'avancer sur une voie dégagée : « Non, je n'ai pas d'usine, pas d'outils⁷. »

5. Anne SIMON, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Wildproject, 2021.

6. Henri MICHAUX, « Idées de traverse », *Passages*, O.C., t. II, Gallimard, p. 290.

7. ID., « Homme-bombe », *La Vie dans les plis*, O.C., t. II p. 171.

Du nom au non

De ce « non » Jean-Louis Outers a tiré le titre — *Donc c'est non!* — d'un recueil de lettres de refus, plus ou moins vifs, plus ou moins expliqués, que Michaux a opposés à diverses propositions qui lui étaient faites : demandes d'interviews, adaptations de ses textes à la scène, remises de prix, anthologies, etc. Véritable machine à refus — et Michaux est expert dans l'art de concevoir des machines — cette systématisation d'une tendance lui aurait fait désirer jusqu'à une assistance pour se charger de ces refus, réitérés et mis en variation : « Je cherche une secrétaire qui sache pour moi de quarante à cinquante façons d'écrire non⁸. » De ces rejets ainsi assemblés émerge une première hostilité adressée à une consécration de l'écriture qui la fige et dès lors, peut-on penser, enterre le désir qui la tire. Non à une certaine figure de l'auteur révééré, non à l'institutionnalisation qui l'accompagne. On sait comment cette figure tend fatalement à se détacher de son œuvre pour devenir une place sociale en soi, on connaît son potentiel ridicule. Que l'on pense aux remises de prix relatées par Thomas Bernhard, autre protestataire infatigable, dans *Mes prix littéraires*⁹, à la méconnaissance du travail d'écriture célébré, aux enjeux déplacés, à la foire aux vanités qui s'y déploie avant toute chose¹⁰.

Mais ce rejet n'est pas uniquement celui d'une muséification mortifère ou de la fixation d'un aléatoire succès. Il touche plus profondément à la place de l'auteur et à des racines anciennes. Sur la couverture originale de *Qui je fus*, premier recueil de poèmes de Michaux, figurait en lieu et place du nom du poète, un « non » rageur. « Henri Michaux est, pour commencer, la signature d'une "négation" », écrit à ce propos Jean-Michel Maulpoix. Refuser la place de l'auteur, c'est certes ratifier sa mort au sens que Barthes lui donnait, et refuser d'expliquer l'œuvre à partir de l'intention d'un auteur biographique extérieur. C'est affirmer en creux qu'il n'y a d'autre auteur que celui qui se constitue dans son énonciation, dans une écriture qui coupe de toute origine extérieure à elle et produit ce décrochage par lequel « l'auteur entre dans sa propre mort¹¹ ». Le refus bien connu que Michaux oppose longtemps à la demande de portrait photographique¹²

8. À R. Bréchon (en 1966). Cité par J.-P. MARTIN, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, NRF Biographies, 2003, p. 609.

9. On pense à l'acide et jubilatoire *Mes prix littéraires* de Thomas Bernhard, trad. par D. Mirsky, Paris, Gallimard, 2010.

10. Je remercie Stéphane Cunesco qui a porté à ma connaissance l'ouvrage de Ionesco, écrit entre 1930 et 1933 et intitulé justement *Non* et qui s'en prenant à ses contemporains romanciers et poètes s'attaque plus généralement à la critique littéraire.

11. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002, p. 41.

12. « Il n'y aura pas de photo de moi, ni seul ni en groupe [...]. Mes livres montrent une vie intérieure. Je suis, depuis que j'existe, contre l'aspect extérieur, contre ces photos appelées justement pellicules, qui prennent la pellicule de tout » (extrait d'une lettre à Robert Bréchon, le 3 juillet 1958).

comme les « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence » qu'il finit par livrer en guise de biographie, rappellent que la *persona* d'auteur s'écrit dans l'œuvre poétique elle-même, et non depuis ses dehors, et notamment la « fable des origines » et la filiation, familiale comme nationale, qu'elle voudrait imposer.

Mais la substitution du *non* au nom, place plus profondément encore l'écriture sous le signe d'une négation franche dans l'acte même d'écriture, acte qui se poursuit cependant sous cette négation, dans une dialectique perpétuellement motrice entre barrière et désir d'écriture. Il y a ainsi chez Michaux un non de rature, de retrait, celui qui suit l'audace du oui¹³. Et il en est aussi un qui ouvre plus qu'il ne clôt, un non originel à partir duquel s'ouvre la possibilité d'une assertion négative tranquille, à l'image de ces phrases prenant leur appui sur l'adverbe négatif, ou l'enserrant dans un méandre réflexif pour dessiner une pause ayant l'allure d'un acquiescement ou d'une confirmation donnée à soi-même : « Non, il est sans exemple qu'éclairée par un grand feu de bois l'obscurité tarde à s'en aller¹⁴ », ou encore : « Décidément, non, je ne suis pas ce qu'on appelle un allié sûr¹⁵. » L'écriture poétique inscrit dans son mouvement le *non* comme condition d'énonciation.

Contre la glue des mots et des appartenances

Placer son écriture sous le signe de ce refus de la place auctoriale conduit aussi à déranger celle du lecteur dans la relation poétique. Alain Bosquet rapporte cette réponse de Michaux que l'on voulait éditer en poche : « J'ai refusé que Gallimard me publie en poche. Il y a déjà deux mille imbéciles qui me lisent. Pourquoi y en aurait-il vingt mille¹⁶ ? » À l'instar de cette déclaration, se noue dans la relation du sujet d'écriture avec ses lecteurs un mélange de connivence et d'attaque dont Michaux détient une formule singulière. Le lecteur, s'il est souvent potentiel interlocuteur ou cible des attaques et imprécations de ce *je* rageur, est aussi, et sûrement plus souvent, complice de la révolte michaldienne. Ce sentiment d'union dans l'insubordination, il faut peut-être en chercher la raison dans un objet partagé : la langue commune et les conventions dans lesquelles elle se coule.

13. Henri MICHAUX, « Saisir », *Saisir*, O.C., t. III, p. 938 : « Sans le savoir et longtemps sans le remarquer, je revenais au double acte primordial du "oui" et du "non", de l'acceptation et de l'horreur de l'acceptation. Je me livrais tantôt à l'un, tantôt à l'autre, et les animaux soumis chaotiquement à ma représentation contradictoire étaient traversés de traits brusques comme de grandes négations. »

14. ID., « La nature fidèle à l'homme », *Lointain intérieur*, O.C., t. I, p. 568.

15. ID., *Passages*, p. 296.

16. Jean-Luc. OUTERS (éd.), *Donc c'est non*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2016.

Dès *Qui je fus*, Michaux prône l'attaque défensive contre les genres littéraires et leur carcan, qui sont traités en adversaires. Leurs codifications admises et reproduites, la forme de l'écriture attendue pour ce *je* est mise à distance hostile car « les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés au premier coup¹⁷ ». Contre ces codifications sur lesquelles repose la relation lecteur-auteur, Michaux déploie toute l'hostilité dont il est capable pour faire passer du mouvement tout en multipliant les types de discours — récit, aphorismes, essai philosophique, petites fictions ethnographiques — afin de défaire « le » supposé genre poétique. Les démultiplications du sujet participent de cette écriture qui réinvente le discours poétique en déplaçant les attentes à son égard, y compris celles de l'auteur : « On a le désir d'écrire un roman, et l'on écrit de la philosophie. On n'est pas seul dans sa peau¹⁸. »

Au fur et à mesure, la lutte contre les genres se déporte vers une guerre à la langue elle-même, cette gangue qui constitue une cible stable du poète. Le défi à l'ordre symbolique et à ses contraintes, à son trésor encombrant, devient l'un des moteurs de l'écriture poétique de Michaux. C'est certainement l'une des principales définitions de l'écriture poétique que ce désir de se dégager des inerties de la langue. Mais Michaux donne à cette lutte la couleur de son *contre*. Les mots de la tribu, ceux que l'on partage et qui voudraient signer une appartenance, il s'agit de leur tordre le cou, de ne rien laisser en place de l'ordre du discours qu'ils imposent, et à la façon de Beckett, d'arranger un peu « ce charabia » qu'on lui a collé et dont l'acceptation sans contestation vaudrait pour affiliation¹⁹. Écrire de la poésie c'est justement écrire contre la glue du langage, contre ces langues achevées, commandantes, et les places fixes qu'elles donnent aux signes comme Michaux l'écrit dans « Des langues et des écritures, pourquoi l'envie de s'en détourner²⁰ ? », se révoltant contre ces langues devenues entreprises qui font oublier toutes les langues inachevées, les « avant langues à jamais incon nues ». *Par des traits* est un manifeste, écrit et graphique, contre ces codes achevés et figés : « Contre les boues / contre le paralyseur secret / contre tous les agglutinants / les enjôlements / les invasions-contagions / qui sur l'être en veilleuse pèsent / et engourdissent, nébulisent, homogénéisent²¹... ». Mais il offre aussi la voie d'une cure, par « gestes plutôt que signes », par des traits, de « négation, soustraction », pour « d'un trait biffer tout ». Il dessine une voie et une dynamique pour se déprendre.

17. Henri MICHAUX, « L'époque des illuminés », *Qui je fus* (1927), O.C., t. I, p. 106.

18. ID., *Qui je fus*, t. I, p. 79.

19. « M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu... Je vais le leur arranger, leur charabia », Samuel BECKETT, *L'Innommable*, cité par Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écriture de soi...*, op. cit., p. 239.

20. Henri MICHAUX, *Par des traits*, O.C., t. III, p. 1281.

21. *Ibid.*, p. 1249.

Que la langue commune soit colle et rime avec toutes les formes d'appartenance, contre lesquelles le poète s'insurge, on l'entend à de nombreuses reprises dans l'œuvre. La famille, son système, les places qu'elle donne, en sont une autre figuration²². On écrit *contre* comme on vit *contre*, pour déployer un sujet neuf. Pour échapper à ces appartenances qui entravent le mouvement et empêchent l'indépendance, le poète forme des images stratégiques. Il se rassemble en hérissaison ou se fait cactus, et dans un contre vital, darde au dehors des traits tenant à bonne distance les désirs de fixations mortifères : « Contre les alvéoles / contre la colle/ la colle les uns les autres / le doux les uns les autres/ Cactus²³ ! »

Mais cette protestation n'érige pas seulement des barrières défensives contre une place assignée dans un système, au cœur d'une famille comme d'une syntaxe, elle est également le creuset d'une poïétique positive, d'un façonnement de la langue, fait de fragments et de débris, de restes et d'insaisissable. L'écriture de Michaux oppose ainsi fumée, dilution de brouillard, remous et secousses aux monuments et aux civilisations qui atteignent une forme d'accomplissement et de réussite par leur appartenance à l'Histoire et au patrimoine culturel, à tout ce qui se fixe dans le cours du temps, dans une définition au cœur d'un ensemble :

Je vous construirai une ville avec des loques, moi.
 Je vous construirai sans plan et sans ciment un édifice que vous ne détruirez pas
 Et qu'une espèce d'évidence écumante soutiendra et gonflera,
 Qui viendra vous braire au nez, et au nez gelé
 De tous vos Parthénons, vos Arts Arabes et de vos Mings.
 Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard et du son de peaux de
 tambours
 Je vous assoirai des forteresses écrasantes et superbes,
 Des forteresses faites exclusivement de remous et de secousses,
 Contre lesquels votre ordre multimillénaire et votre géométrie
 Tomberont en fadaïses et galimatias et poussières de sable sans raisons²⁴.

La ville de loques, remous et secousses est à l'image d'une langue dont il s'agit aussi de retrouver l'état d'avant achèvement, une langue comme celle que l'on trouve dans les dictionnaires à l'état de briques en devenir de phrases et que le poète associe dans « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence » aux grouillements animaux, quand il revient sur les années 1911 à 1914 :

Combats de fourmis dans le jardin.
 Découverte du dictionnaire, des mots qui n'appartiennent pas encore à des

22. « J'ai vécu contre mon père (et contre ma mère et contre mon grand-père, ma grand-mère, mes arrière-grands-parents); faute de les connaître, je n'ai pu lutter contre de plus lointains aïeux... », Henri MICHAUX, *Postface, Plume*, I, p. 662.

23. ID., « Mouvements », *Face aux verrous*, O.C., t. II, p. 435.

24. ID., « Contre! », *op. cit.*, p. 458.

phrases, pas encore à des phraseurs, des mots et en quantité, et dont on pourra se servir soi-même à sa façon²⁵.

Cette association entre insectes et langue, souvent notée, est particulièrement développée dans *Saisir*. Elle nous indique combien les animaux sont vecteurs de cette déconstitution des formes achevées contre laquelle porte essentiellement le refus michaldien. Ils sont essentiellement liés aux forces de défiguration²⁶ qui traversent l'écriture et le sujet qui s'y construit dans un mouvement contre l'identité, l'unité et la fixité, un sujet accueillant la pluralité et la précarité et qui n'est en toute logique « qu'une position d'équilibre²⁷ ». Anne Simon trouve la trace de ces fourmillements animaux entre les lignes de maints poètes et note sa capacité à « déloger » le sujet :

Si la littérature est si populeuse c'est que les bêtes *ravissent* les humains. Elles leur procurent de la joie, elles les fascinent, elles les dévorent, elles les délogent, et, parfois, les rendent à eux-mêmes quand leur humanité leur a été arrachée [...]. Les poètes comme Henri Michaux n'ont eu de cesse de phraser la joie ou l'effroi de ce ravissement, entre échappée belle et rapt violent. Les animaux frangent le monde humain, en effilochant la trame trop unitaire²⁸.

La constitution du sujet dans l'écriture se fait ainsi dans une relation aux autres vivants et à l'altérité qu'ils représentent en interrogeant de façon particulièrement vive, à la lumière de nos préoccupations écologiques contemporaines, nos interrogations sur la redéfinition des places dans le vivant.

II. DE LA PLACE DU SUJET À LA PLACE DE L'HOMME : UN POÈTE DES ZONES À DÉFAIRE

Réensauvager l'écriture

Le sujet qui se découpe dans ce *contre* est démultiplié mais aussi décentré. En lui se défont les traits donnés par une position anthropomorphique aisément tenue pour évidente, dans ce qu'elle inclut de rapport à d'autres vivants souvent conçus comme un « environnement » et qui ne se définit plus avec Michaux selon ce modèle dominant de notre civilisation occidentale, prenant un sujet comme centre et le reste comme son entour, son paysage.

Il ne faut pas chercher chez Michaux une écriture immédiatement sensible et laudative des autres vivants. On n'y trouvera pas non plus bucolique ou églogue. On n'y verra, malgré les inclinations naturalistes de Michaux, peu de descriptions très détaillées des entités naturelles, telles qu'on les trouve dans un art de la précision et de l'exactitude par lequel se pratique une certaine attention au

25. *Ibid.*, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », O.C., t. I, p. CXXX.

26. Evelyn GROSSMAN, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Minuit, 2004.

27. Henri MICHAUX, « Il n'est pas un moi, il n'est pas dix moi, il n'est pas de moi, moi n'est qu'une position d'équilibre », *Plume*, postface, O.C., t. I, p. 663.

28. Anne SIMON, *Une bête entre les lignes. op.cit.*

monde²⁹. Hanneton, cygnes, poulpe, tigre, fourmis, chevaux, hérisson, et combien d'autres, les animaux qui courent les pages des recueils de Michaux pourraient davantage à première vue nous ramener au bestiaire et à l'animal générique de la fable, valant pour l'image univoque d'un trait humain. L'animal y est rarement individualisé, peu contextualisé. Il ne réveille pas chez le lecteur une expérience ou un trouble sensible, comme chez Kafka par exemple, et semble davantage valoir avant tout comme image. Ce n'est pas à première vue l'animal que l'on peut « prendre pour de vrai » comme les études zoopoétiques y engagent³⁰.

Pourtant l'écriture de Michaux court-circuite l'usage anthropomorphique que l'on pourrait soupçonner et enraye ce processus de signification symbolique, notamment par un jeu avec la pluralité des formes animales. La présentation par le multiple de certaines manifestations animales — les fourmis par exemple, parcourant les toiles ou les lignes — évoque le devenir animal deleuzien et ses meutes³¹. Et l'animal vaut aussi par sa diversité et l'extravagance de la création, à l'instar des peuples imaginaires décrits par l'ethnographe d'*Ailleurs*. Il rappelle ainsi l'« animot » derridien, mot valise « en contravention avec la loi de la langue française » qui veut faire entendre « l'irréductible multiplicité vivante des mortels³² » en logeant un pluriel d'animaux dans le singulier. Cette multitude animale « réensauvage », pour reprendre les termes d'Anne Simon, « la littérature par la multiplicité de ses formes³³ », car elle offre la possibilité d'un « partage de corps » et d'« hybridations oniriques ». De même, si le *contre* michaldien n'est probablement pas celui qui s'érige en barrière protectrice de ce que l'on nommera plus tard « zones à défendre », il connaît et pratique en revanche les *zones à défaire*, celles sur lesquelles notre regard doit se déconstruire. Et les animaux appartiennent non seulement au premier chef à ces zones à défaire mais ils sont des transmetteurs puissants de cette énergie de déconstruction, par leur multiplicité, par leur force cinétique, par leur force de présentation qui est en elle-même un acte expressif³⁴ et une forme d'énonciation³⁵. La relation entre vivants est ainsi

29. Voir Romain BERTRAND, *Le Détail du monde*, Paris, Seuil, 2019.

30. Aaron M. MOE, *Zoopoetics. Animals and the Making of Poetry*, Lanham, Lexington Books, 2014.

31. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, éd. De Minuit, 1980.

32. Jacques DERRIDA, dans *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006, p. 64.

33. Denis BERTRAND et Raphaël HORREIN, « Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon – Animaux, animots : “ce n'est pas une image!” », *Fabula / Les colloques, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5368.php>, page consultée le 18 novembre 2021.

34. Adolf PORTMANN, *La Forme animale*, Paris, Éditions de la Bibliothèque, coll. « L'ombre animale », 2013, traduction de Georges Rémy.

35. Pauline HACHETTE et Raphaël HORREIN, « Le texte littéraire comme ré-énonciation des formes animales », *Fabula / Les colloques, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5398.php>, page consultée le 12 octobre 2021.

intimement redéfinie par ce *contre* scripturaire qui s'attaque aux codes de la représentation et aux rapports qu'ils instaurent.

Quitter sa place hommist

Que le moi soit une position d'équilibre, précaire et contradictoire, le sujet l'éprouve en tant qu'individu, mais aussi en tant qu'être humain, et les animaux en sont souvent le révélateur. Les hommes sont souvent identifiables, sous la plume de Michaux, à ce qu'ils sont « si embarrassés et en même temps si sûrs³⁶ ». La comparaison, par opposition, à un tigre est à cet égard fort parlante :

En observant des séminaristes, bientôt docteurs en théologie, jouer à taper du pied sur un ballon de football, on est amené à remarquer qu'il est apparemment plus facile au tigre d'être totalement, dignement tigre, qu'il ne l'est pour l'homme, d'être homme³⁷.

Face à un animal vu comme une forme unaire et pleine, l'humain apparaît comme un être composite et mixte qui coïncide difficilement avec lui-même, une catégorie qui tient mal. Il n'en cherche pas moins à s'imposer et il y a chez Michaux, une conscience aiguë et volontiers provocatrice du désir de *moi* qui repose dans l'opposition, du désir de s'ériger en unité ou catégorie dominante. Tout autant que se manifeste la conscience de l'échec de cette entreprise :

Je ne rejette ni pigeon, ni haie, ni cheval, ni caillou, ni fillette. Non. Je ne suis pas encore décidé. L'après-midi ce sera différent. Je te les bifferais bien, les chevaux, les haies, les non-moi³⁸.

Que faire des altérités extérieures et de nos ambivalences à leur égard ? La question n'est pas envisagée avec angélisme, mais plutôt avec l'humour michaldien, avec ses griffures brusques et avec l'aide de la biffure, cet instrument qui offre une figuration de la dialectique bien dans l'esprit du poète : nier tout en laissant visible dessous. *Saisir*, nous l'avons déjà mentionné, en fera là aussi un grand usage au moment de remplacer les signes par des gestes, et cela tout d'abord grâce à un bestiaire car l'animal est maître dans l'art d'imposer la déformation³⁹. Ce sont en effet les animaux qui les premiers se rebellent et refusent de se soumettre à la représentation, leur résistance à la figuration impliquant un trouble des identités et des formes d'appartenance :

Ces peintres animaliers d'autrefois au dessin égal, non contrarié, calmes à la tâche, admirables, ils n'avaient donc pas d'ennuis en ce temps-là !

36. Henri MICHAUX, « Les équilibres singuliers », *Épreuves Exorcismes*, O.C., t. I, p. 780.

37. ID., « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, O.C., t. II, p. 466.

38. Henri MICHAUX, *Passages*, O.C., t. II, p. 317.

39. Pauline HACHETTE, « L'animal déformé chez Michaux », dans Bruno SIBONA (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Je bute contre le volume des corps, contre le « dehors » des vivants », cette enveloppe qui me les intercepte et intercepte leur intérieur qu'en vain j'essaie de me représenter⁴⁰.

La résistance de la forme animale, en renvoyant le peintre à l'enveloppe opaque et inaccessible qui fait tenir une identité est un moteur d'écriture à même les limbes des langues dans *Saisir*. Mais à plusieurs reprises, dans l'œuvre de Michaux, elle rappelle aussi à l'homme combien sa propre identité a tendance à se défaire. Ainsi, lorsque le poète appelle de ses vœux un adversaire commun permettant aux hommes de faire corps ensemble, c'est pour mieux souligner l'absence de cet ennemi non humain et, de ce fait, l'inexistence de cette catégorie « hommist », de cette unité sous laquelle se subsumeraient les divisions humaines :

Pour la paix des hommes qu'on leur trouve un ennemi! [...] Par l'effet du danger commun, les querelles interhumaines disparaissent et surgit un sentiment exaltant, dépassant le patriotique et le racique : l'Hommissme. Ce que la charité n'avait pas réussi⁴¹.

D'ailleurs le désir de cet ennemi-absent ne tient pas et dérive, une fois le danger passé, vers un imaginaire irrésistiblement aimanté par l'altérité et se constituant volontiers prisonnier des ennemis au genre humain (« Si les lions faisaient des prisonniers, je me serais, enfant, sûrement rendu à eux »), d'où la conclusion précédemment citée : « Décidément, non, je ne suis pas ce que l'on appelle un allié sûr. » Le rêve hommist d'un ennemi commun se clôt finalement quelques lignes plus tard sur une machine à traduction : « Et qui sait si nous ne serions pas amenés à inventer ensemble, eux et moi, un appareil convertisseur, pour rendre audibles nos voix, à moi la leur et à eux la mienne, pour ensuite y trouver sens⁴². » L'utopie pacifiste de rassemblement humain dérive vers un rêve de décentrement et de nouvelles possibilités de sens. Les catégories déjà existantes manifestent leur porosité et leur impossible tenue. Pour autant l'utopie ne devient pas rêve de fusion. Le décentrement passe par la reconnaissance du travail de traduction nécessaire⁴³.

La cohabitation sans servitude, comme le commente le poète, entre humains et autres vivants est une autre manière encore d'envisager les rapports entre vivants en maintenant ce que Michaux nomme « des saines frontières ». En effet,

40. Henri MICHAUX, *Saisir*, O.C., t. III, p. 956.

41. ID., « Idées de traverse », *Passages*, op. cit., p. 294.

42. *Ibid.*, p. 295.

43. Sur la traduction comme travail de décentrement relue là aussi à la lumière d'accent et de formulations de questions écopoétique contemporaines, voir Kristiina TAIVALKOSKI-SHILOV et Bruno PONCHARAL (dir.), *Vita Traductiva*, « Traduire les voix de la nature / Translating the Voices of Nature », Éditions québécoises de l'œuvre, 2020.

dans le foisonnement de la vie animale, le poète sait discerner des modes d'être ensemble, des alliances qui résistent aux dominations. Car même s'il en fait un modèle à destination des humains, c'est en l'animal qu'il repose :

La mouche est si bien organisée qu'elle a pu fréquenter assidûment l'homme depuis des milliers d'années, sans être mise à la porte, ni mise à travailler. Le tout sans se gêner et ne cherchant nullement comme le chat à feindre d'être apprivoisée. Allant même jusqu'à s'installer au bord de ses yeux et à puiser jusque dans ses larmes admirablement salées l'appoint chloruré qui manque à son régime⁴⁴.

Ces déplacements visent à laisser place à une altérité qui se trouve d'abord en soi et qui trouve sa figuration dans une altérité animale maintenue, même lorsqu'elle devient intérieure. Les devenir-animal et leurs intensités, très nombreux chez Michaux, sont une leçon anti-hommiste, si l'on entend là non une haine quelconque à l'endroit de son espèce mais la reconnaissance de l'animal en soi et de la figuration nécessaire à sa saisie. Il y a néanmoins également, dans ces devenir-animal, une façon de corriger l'homme triomphant, l'anthropomanie. En exerçant sa séduction, la forme animale vient déranger la forme extérieure de l'humain, son achèvement et sa réussite, l'ordre du discours affirmé par cet « être dentelé » :

Le miroir de l'âme, dit Agrigibi, me renvoie tantôt un chien, un crabe, tantôt une fourmi, tantôt une aragne, tantôt une belette prise dans un piège, tantôt un jeune hérisson aux piquants souples, tantôt un moustique blessé les ailes arrachées, en somme ma volonté moquée, défaite comme un billet froissé dans un bas de putain.

L'être dentelé, alors qui va parler en son nom⁴⁵ ?

Le sujet habité d'êtres animaux s'hybride, s'ouvre en imagination à d'autres potentiels et à l'expression d'un monde plus complet. Perméable à ces autres possibles, il laisse se défaire les frontières que le devenir homme érige entre nous et « l'environnement non humain », frontières dont Searle, en se penchant sur leur fabrique, a souligné la non-évidence⁴⁶. Ils sont nombreux ces animaux qui aboient ou courent ainsi à l'intérieur du poète, qui le parcourent en tous sens et lui rappellent qu'il est traversé de ces formes d'expression étrangères qu'il faudrait, dans un esprit d'exorcisme poétique, laisser s'exprimer : « À l'expiration de mon enfance, je m'enlissais dans un marais. Des aboiements éclataient partout. "Tu ne les entendrais pas si bien si tu n'étais toi-même prêt à aboyer. Aboie donc"⁴⁷. »

44. Henri MICHAUX, « Affaires impersonnelles », *Vigies sur cibles*, O.C., t. III, p. 958-959.

45. *Ibid.*, p. 961.

46. Harold SEARLES, *L'Environnement non humain*, Paris, Gallimard, 1960, trad. par D. Blanchard.

47. Henri MICHAUX, *Épreuves, exorcismes*, « Les craquements », O.C., t. I, p. 781

Le contre s'éteint quand se défait une définition figée de l'homme et que sa non-coïncidence à soi apparaît. La figure animale est instrument de défiguration *poétique* : elle engage en les disant autrement, en déformant les dires coutumiers, d'autres façons de voir l'altérité non humaine dans son étrangeté préservée et le décentrement qu'elle induit. Elle invite à percevoir à partir d'un autre *Umwelt*, pour reprendre le terme d'Uexküll, à reformer le monde à partir d'un point de vue sensoriel singulier. De ces décentrement en étoile naissent de nouvelles formes et de nouvelles relations, des places hybridées, des identités en mouvement. Ils engagent ainsi une nouvelle grammaire de gestes et de rapports au « paysage » dont nous dirons quelques mots pour terminer.

Refuser le paysage et saisir

Si le *contre* redéfinit nos cadres de perception, il invite aussi à se pencher plus attentivement sur les gestes par lesquels nous nous relions à notre milieu. Il y a notamment dans la grammaire du *contre* michaldien un goût pour l'intervention que l'on peut interroger dans notre perspective. Que se passe-t-il lorsque face à la montagne impassible, le sujet sent la nécessité de déployer une « colère-colère⁴⁸ », ou encore lorsqu'au beau milieu du marché d'Honfleur, huilé et pétri d'habitudes dans lequel il ne parvient à pénétrer, qu'il ne parvient à s'approprier par la perception, il fait effraction et *met du chameau*⁴⁹ ? Les interventions peuvent se lire comme un *summum* de l'idée d'action occidentale⁵⁰ : il faudrait marquer en tant que sujet l'environnement, le transformer pour se l'approprier, voire le détruire, comme face à ce torpilleur qui, devenu trop familier, gêne un sujet qui en vient à lui tirer quelques coups de canon pour le couler. Mais même face à un torpilleur, la justification de l'acte de destruction mérite interrogation, car il s'étend à une éthique plus générale de l'*association* au monde : « Je ne puis m'associer au monde que par gestes. À cela je sais que le torpilleur fait partie de mon monde. Il n'en est, hélas, pas ainsi des étoiles par le fait d'une impuissance que, je pense, l'on comprendra⁵¹. »

Viser et armer dans la langue de Michaux semble pourtant moins une affaire de prise au sens d'appropriation matérielle et de domination, qu'un désir de *saisie* traduisant un désir de monde. Toucher et saisir est avant tout une manière de défaire le paysage ou le tableau lui-même. C'est un monde perçu comme tableau qui l'exclut. Intervenir c'est ne pas rester « face » à un paysage mais faire monde

48. ID., « L'attaque de la montagne », *La Vie dans les plis*, op. cit., p. 167.

49. MICHAUX, « Intervention », *La nuit remue*, p. 488. Ces interventions sont nombreuses dans les poèmes de Michaux et elles impliquent toujours une certaine violence puisqu'il s'agit de bouleverser l'état et l'ordre des choses. Voir par exemple « La nature », où sont délogés Vésuve, cordillère des Andes, icebergs, etc. *En Marge de Plume*, O.C., t. I, p. 674.

50. À ce sujet, voir François JULLIEN, *Traité de l'efficacité*, Paris, Le Livre de poche, 2002.

51. Henri MICHAUX, « Idées de traverse », *Passages*, O.C., t. II., p. 287-288.

avec, sur un mode hétérogène (le chameau) ou offensif. L'attaque cependant est une forme d'association qui se différencie d'une fusion niant l'altérité. Elle devient ainsi une forme de saisie poétique, où la figure du prédateur devient figure de poète ou de peintre, déplaçant la capacité de viser vers une définition précise de la saisie, entendue comme attention et sensibilité « dans un esprit d'abandon » :

Qui a eu le loisir d'observer l'ombre d'une panthère sur un daim courant?
Oh! cette exquise ombre sur cette fourrure de velours, et qui tremble exquise
[...] Seul un peintre (assez bon tireur pour ne pas tirer prématurément ni perdre la tête et l'occasion de cette délectation si rare) seul un peintre et particulièrement sensuel en ombres, peut avoir fait l'observation désirée, dans un esprit d'abandon, de rigueur et de plénitude convenable. Et encore, je doute. À quel chasseur, quel qu'il soit, peut-on vraiment se fier ⁵²?

L'attitude vigilante permet de ne pas être passivé par le monde et de pouvoir le *saisir* : « Saisir / voulant saisir, saisir m'accapara [...] Saisir et que ce soit saisissant, avec le style même de saisir⁵³ ». La difficulté à s'associer au monde est avant tout conscience de la fragilité du sentiment de soi et nécessité consécutive de trouver des voies de passage vers l'autre. C'est une façon de se rapporter à son « environnement », à ce dans et avec quoi on se meut et dont Michaux sait faire saillir l'étrangeté et l'illusoire homogénéité par ses interventions briseuses de paysage comme par ses attaques qui questionnent bien souvent, au-delà de l'hostilité, la possibilité de *saisir* le monde. On pourrait trouver un écho à cette idée chez Jean-Christophe Bailly qui affectionne lui aussi ce mot, titre de l'un de ces ouvrages, et qui en fait le geste par lequel un peintre, un poète, un photographe ou un romancier visent l'observation du monde, sans objectif d'usage, sinon celui d'une « attention expressive⁵⁴ ».

CONCLUSION

Avec Michaux, l'écriture paroxystique du combat contre les formes et ce qu'elles imposent, dans son intranquillité perpétuée, ne laisse intacte aucune identité, aucune place. En réinventant perpétuellement des façons de dire et de figurer le *contre*, elle redéfinit le sujet et son environnement non humain, les relations qui peuvent se nouer avec diverses altérités, entre désir d'appropriation, prédation, hybridation, assimilation, irréductible étrangeté. *Contre* redessine également les gestes par lesquels on se rapporte au monde et reformule le questionnement de ce que recouvre vraiment une *saisie*, entendue comme une relation attentive au monde, une compréhension qui n'est pas réduction ou assimilation, mais point d'accroche signifiant. À l'heure où les interrogations sur les

52. ID., « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, O.C., t. II, p. 453.

53. ID., « Saisir », *Saisir*, O.C., t. III, p. 951.

54. Jean-Christophe BAILLY, *Saisir. Quatre aventures galloises*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2018.

manières possibles de tisser des relations nouvelles avec le monde se font aussi fortes, la *poétique* de Michaux fait jaillir avec une vivacité non encore tarie la traduction, en des formes constamment au travail, de ces préoccupations.

L'éloge de l'adversité : la poésie, un art de combat

Pamela KRAUSE

Sorbonne université

Le jugement de Pâris, donné à lire dans l'*Illiade* (XXIV, 26-30), met en scène l'invitation d'un mortel par le divin (Aphrodite, Athéna et Héra) à désigner la plus belle femme et à lui remettre la « pomme de discorde ». La beauté apparaît comme doublement agonistique : elle n'est d'abord consacrée qu'au prix d'un regard *compétitif* et *contrastif*; elle est ensuite couronnée par la discorde (Pâris remet à Aphrodite la pomme de la discorde; cette dernière promet à Pâris la plus belle femme du monde, l'épouse de Ménélas, dont l'enlèvement déclenche la guerre de Troie). Tendue vers une beauté métrique, la poésie semble tout aussi indissociable, dès l'antiquité grecque, du spectacle d'une lutte *agonistique-agôn*¹ (ἀγών) désignant toute forme de compétition, y compris la joute oratoire. Homère et Hésiode se seraient affrontés à l'occasion d'une joute poétique à Calcis, à l'occasion des funérailles du roi Amphidamas; les laudateurs grecs de l'époque archaïque se disputaient la déclamation publique (rémunérée) de leurs poèmes; les rhétoriciens du XV^e-XVI^e siècles se défiaient à l'occasion de joutes poétiques; pensons aussi à la querelle des Anciens et des Modernes. Assumer une posture poétique revient à se retrouver pris dans l'enceinte d'une arène, à se poser en s'opposant à un avatar poétique (à savoir, à un autre poète). En témoigne la pratique de l'invective, très récurrente chez Lautréamont (qui se veut le pourfendeur des « femmelettes » et des « Grandes-Têtes-Molles » de la poésie, comme Musset qui est exemple qualifié de « Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle »); chez Verlaine qui publie ses *Invectives* (une collection de poèmes virulents, défendant des vers « méchants » comme « la gale » et comme « un hallier de vermine », attaquant la République des Lettres, des journalistes et critiques comme Brunetière et Fouquier, des écrivains, comme Leconte de Lisle, Ghil, Bloy et des mou-

-
1. « La notion d'*agôn*, la compétition, est très présente en Grèce ancienne. Elle fonde bien des pratiques sociales chez les Grecs et implique la nécessité d'affirmer sa supériorité sur les autres afin d'entrer dans le cercle des *aristoi*. Pour ce faire, la reconnaissance publique est essentielle et se traduit par l'octroi de récompenses, d'honneurs permettant de distinguer ceux qui se sont illustrés dans cette compétition permanente, dans cet *agôn* toujours volontaire », Gwenola COGAN, « Les récompenses en Grèce ancienne. Pratiques politiques et sociales de la reconnaissance dans les cités », *Hypothèses*, 12, 2009, p. 199-208, p. 199.

vements littéraires, comme le symbolisme), chez les surréalistes², chez Cendrars (qui ridiculise volontiers la poésie de Cocteau dans son poème « OpOetic »), chez Ponge (détournant l'élégie dans sa « Prose de profundis à la gloire de Claudel » et se moque de l'emphase, du souffle, de la respiration du poète catholique, comparé à une tortue; la lourdeur du style de Perse — assimilé à une autruche des sables — n'en est pas moins épargnée)... Plus fondamentalement, se poser en s'opposant à un poète revient à se débattre avec la poésie elle-même — avec une certaine conception du genre. Pensons au ton injurieux du *Dialogue contre les poètes* du poète satiriste Francesco Berni (poète qui va jusqu'à refuser le titre même de poète, écrivant : « je me dépoétise »), aux *Poems and insults* de Bukowski, à la *Révolte contre la poésie* d'Artaud³, enfin à Bataille qui écrit, comme le fera Ben Lerner plus tard, sa *haine de la poésie*. Cet art, aussi bien détesté du dehors (il est banni par la *République* de Platon) que du dedans, est nourri de fraticides. Ponge souligne très bien la nature polémique de toute poésie : « chaque écrivain « digne de ce nom » doit écrire *contre* tout ce qui a été écrit jusqu'à lui (*doit* dans le sens de *est forcé de, est obligé à*) — contre toutes les règles existantes notamment. C'est toujours comme cela, d'ailleurs, que se sont passées les choses; je parle des gens à tempérament⁴ ». La lutte a l'air de se poursuivre outre-tombe : Ponge envisage la possibilité de se trouver *vaincu* par sa relève : « Il est fort possible que je ne possède pas les qualités requises pour mener à bien une telle entreprise — en aucun cas. D'autres viendront qui utiliseront mieux que moi les procédés que j'indique. Ce sont les héros de l'esprit de demain⁵ », écrit-il. La poésie apparaît ainsi comme une confrontation perpétuelle avec le contemporain, la tradition et la postérité.

Or n'est-il pas aisé de relier l'agonistique à une *situation qui pousse le poète à faire preuve de son savoir-faire* (conformément à la racine du mot, *poiein*)? Certes, l'antique épinicie (notamment pindarique ou bacchylrique) est souvent *commandée* par tyran ou par un souverain : en professionnel rétribué, le poète doit se montrer à la hauteur d'une déclamation aux lourdes implications politico-

-
2. « Toutes les ressources y passent : scatologie, animalisation et surtout sexualisation. Sous ce rapport, il faut noter une très nette homophobie — et pas seulement chez Breton — puisque la pédérastie est très souvent mentionnée à des fins polémiques. De l'insulte, il n'est pas rare que l'on passe à la menace physique. Outre que l'on ne compte pas les crachats jetés à la figure de tel ou tel adversaire, les envies homicides, voire les appels au meurtre sont nombreux », Guillaume BRIDET, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Itinéraires*, 2012, p. 95-108, p. 107.
 3. Artaud n'a-t-il pas constamment revendiqué son dégoût vis-à-vis de « la poésie des poètes », crachant sa « haine intestine de la poésie »?
 4. Francis PONGE, « Le carnet du bois de pins », *La Rage de l'expression*, Tome I, Paris, Gallimard, 1965, p. 379. Nous soulignons. Ponge cherche en effet à « trouver seulement des formules frappantes, audacieuses, hardies, mais infaillibles, sans réplique » c'est-à-dire à terrasser son adversaire ; Francis Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 64-65.
 5. Francis PONGE, « L'œillet », *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 293.

économiques. Le combat poétique est *cheminement* vers une cible, *chasse*, *course* athlétique : chaque déclamation pindarique est par exemple arrachée à son adversaire. La poésie, arme de combat, doit être assez affûtée pour déstabiliser l'adversaire : le statut de poète se mérite. Chargée de *viser juste*, la déclamation pindarique est ainsi travaillée par le péril de la confrontation athlétique : la maîtrise du discours poétique serait *hasardeuse*, *méritoire puisqu'arrachée à une défaite quasi athlétique*. La victoire consacre en effet la *légitimité* du poète, seul capable de confirmer ce qui sous-tend tout triomphe : la bénédiction d'un tyran et des dieux. Rayonnant à partir de l'athlète, la victoire doit aussi nécessairement concerner le poète : celui-ci doit faire preuve de ses compétences laudatives, se montrer plus éloquent qu'un adversaire. Élu par un commanditaire, béni des dieux et chargé de chanter la victoire, le poète est détenteur d'un réel *pouvoir* : sa parole est légitimée sur le plan profane et sacré. Le maintien de la *tension* polémique est par conséquent nécessaire : l'annuler revient à effacer la trace de tout surmontement agonistique, à retirer tout mérite (et toute légitimité) au poète. Certes, le contexte d'une cour royale ou d'une confrontation athlétique excite l'esprit de compétition : il est toutefois intéressant de souligner que le thème de la lutte polémique se maintient par-delà le XIX^e siècle — époque qui met à mal l'instance légitimatrice de la poésie, qui en permettait la distinction victorieuse⁶. Dépouillée de toute référence au transcendant, détachée de tout cadre institutionnel, la poésie est, plus que jamais, à la recherche d'un avatar oppositionnel lui permettant de fonder une lutte poétique. Le crépuscule des dieux wagnérien et l'œuvre nietzschéenne esquissent la redoutable vacuité qui résulte de l'évacuation du transcendant ; *L'Essence du christianisme* feuerbachien réduit le divin à une projection anthropocentrée ; le matérialisme de Marx achève de renverser le rapport de fondation entre les superstructures (dont le transcendant) et l'infrastructure : coupée de ce qui conférerait au poète légitimité, la poésie ne tient plus sa raison d'être des muses (comme chez Pindare, Bacchylide, Sappho) ni de dieu (comme le veut la tradition judéo-chrétienne). Pensons au topos du « Poète malheureux » (Nodier, Nicolas Gilbert), impuissant (comme chez Lamartine), miséreux (Baudelaire, Poe), drogué (Cocteau, Michaux) ou victimisé (incarné par le Sténio de George Sand dans *Lélia*), vidé de tout souffle vital, marginal, exsangue ou alcoolique (Bukowski), bouffon (Baudelaire)... Qui donc couronne le poète, en assure la victoire et la légitimité sur la scène publique ? Progressivement, la poésie perd certes son statut public et se retire de la scène politique puisqu'elle perd sa source d'autorité⁷ : toutefois, là encore, le recours à un imaginaire

6. Voir l'article de José-Luis DIAZ, « L'écrivain comme pouvoir (1778-1864) », *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 143-160.

7. Le recours de Segalen et de Perse à l'éloge de souverains fantasmés au pouvoir *divin* participe précisément de cette soif de reconnaissance et de légitimité publique, fondée par une instance transcendante. En s'associant à un souverain, la poésie s'abreuve du même coup de sa source

polémique et guerrier, inlassablement chanté au XX^e par Perse, par Segalen, Ponge et Claudel apparaît comme la *recréation* d'une arène où se repense l'enjeu d'une poésie sans répons et sans consécration verticale. Nous comprenons mieux l'intérêt que trouve Ponge à recopier cette citation du Littré : « le roy... prit son escu que portoit l'un de ses ecuyers et son glaive, et après se polit et acoustra de ses armes », commentée en ces termes : « *Ah, que voilà bien, environnés comme nous le sommes, la disposition, encore, qu'il nous faut adopter! Oui! Qu'autant que jamais, oui, dans le temps présent, telles soient donc nos manières*⁸! » car « peut-être en sommes-nous au point justement (d'abstraction) où l'esprit n'a rien de mieux à faire que cela. Que de se poser. Que d'avouer l'existence de ce qui lui résiste⁹ ». Ce n'est pas un hasard si Valéry ne cesse d'exprimer dans ses *Cahiers* de sérieux doutes à l'égard de la validité de la poésie, de sa propre poésie et de son statut de poète. Un tel déchirement confirme la nécessité d'une constante mise à l'épreuve du geste poétique, lutte garante de sa légitimité; elle indique par ailleurs la profonde fragilité de l'entreprise.

À la poésie semble donc appartenir *intrinsèquement* un germe de violence qui ne se réduit pas à un état de fait circonstancié. Or, qu'implique ce besoin, omniprésent dans l'histoire littéraire, de se poser en s'opposant à un adversaire, qu'il soit effectif (dicté par la circonstance) ou virtuel? Par ailleurs, comment expliquer la nécessité de passer par le détour d'autrui (un autrui réel ou fantasmé) pour attaquer la poésie et s'en dédouaner? Convoquons la pensée heideggérienne comme élément de réponse. Ce besoin impérieux et *pérenne* qui consiste à se poser en s'opposant à autrui tient, en vérité, à la constitution même de l'homme comme être-au-monde (*In-der-Welt-sein*) et être-avec autrui (*Mitsein*). Le monde est en effet toujours déjà commun (*Mitwelt*) puisque le poète coexiste toujours avec autrui (*Mitdasein*) : la solitude (ou la volonté d'anéantir son adversaire) n'est en effet qu'un mode d'être déficient de l'être-avec. Baignant toujours au sein d'un monde déjà partagé avec autrui, le Dasein est au monde à partir d'une unité de divers modes d'être : son *être-à* (*In-Sein*, moment de l'être-au-monde, de l'*In-der-Welt-sein*) est notamment rendu possible par la parole ex-pressive¹⁰. Si la parole est ex-pressive, ce n'est pas parce que l'homme est un « intérieur » « claquemuré par rapport à un extérieur », mais parce qu'il est « être-au-monde ententif » et donc déjà « au-dehors ». En effet, si parler, c'est toujours « parler sur », c'est parce que la parole constitue l'ouverture du Dasein : « Ce qui est abordé oralement dans

transcendante de pouvoir : pensons à « Amitiés du prince », « Récitation à l'éloge d'une reine » de Saint-John Perse, et aux *Stèles* de Segalen.

8. Francis PONGE, *Comment une figure de paroles et pourquoi*, Paris, Gallimard, 1997, p. 54.

9. *Ibid.*, p. 77-79.

10. « La parole s'exprime presque toujours sous la forme prononcée et elle s'est toujours déjà prononcée. Elle est langue parlée » précise en effet Heidegger dans *Être et temps*, Traduction François Vezin, Paris, Gallimard, 1986, paragraphe 35, p. 214-215.

la parole est toujours à certains égards et dans certaines limites “adressée” », précise Heidegger¹¹. Écouter un « pur bruit » relève d’une attitude superficielle : écouter (et lire un texte), c’est d’abord être *tendu vers la parole d’autrui* puisque le Dasein est d’emblée avec autrui et auprès de l’étant dont il est question. L’homme est donc *au monde* et *au langage* : « Le discours lui-même, dans son essence, a un mode d’être spécifiquement “mondain” [...] parce que l’être-là humain est primordialement “*In-der-Welt-sein*”, qu’il est d’emblée et d’ores et déjà au dehors, auprès des choses et parmi les étants, pris dans et par le monde [...] qu’il tend spontanément à “s’exprimer comme discours”¹². »

L’ouverture du Dasein au monde, condition de son être-affecté et de son langage, est donc toujours d’abord *commun* : être-au-monde et être-avec, le Dasein est jeté dans un monde qui est *articulé pour et par autrui*. Le Dasein baigne toujours d’abord dans un monde ambiant, commun, mobilisant un langage sclérosé par l’habitude : celui du « on ». En effet, « l’état d’explicitation quotidien au sein duquel le Dasein grandit tout d’abord » est si tenace que le Dasein « ne peut jamais s’y soustraire » :

C’est en elle et *hors d’elle et contre elle* que s’accomplissent tout entendre, tout expliciter et tout communiquer véritables ainsi que toute redécouverte et toute réappropriation. Dans ces conditions, jamais il n’arrive qu’un Dasein vierge et non prévenu par cet état d’explicitation se trouve placé devant le champ libre d’un « monde » en soi où il n’ait qu’à observer ce qui se présente à lui. L’état d’explicitation qui se divulgue publiquement exerce un pouvoir qui a même déjà décidé des possibilités d’être disposé, c’est-à-dire qui empiète sur la principale manière qu’a le Dasein de s’exposer au monde. Le on prédétermine la disponibilité, il prescrit ce qu’on « voit » et comment le voir¹³.

Le « on » est d’une violente omniprésence : son influence, assimilée par Heidegger à une *dictature*, structure l’ouverture de l’homme (et donc du poète) au monde, commandant son langage, modelant sa façon d’être affecté (d’où son pouvoir *rassurant*) — d’où la nécessaire violence agonistique pour s’en dégager :

Nous pensons comme on pense et nous nous séparons de la masse comme on s’en sépare. La médiocrité (*Durchschnittlichkeit*) comme être dans la moyenne est un caractère existentiel du On, impliquant un nivellement de toutes les possibilités d’être. Distancement, médiocrité, nivellement constituent la publicité (*Offentlichkeit*), le domaine public en lequel se pré-donnent toute décision et tout jugement. Le On est ainsi personne et tout le monde, un sujet neutre qui, d’une certaine façon, est aussi bien l’individu grégaire de la quotidienneté que le sujet de la métaphysique moderne. Il n’y a rien de dépréciatif dans ces analyses, car le On est un existentiel appartenant à constitution positive du *Dasein*¹⁴.

11. Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, paragraphe 56, p. 329.

12. Arion KELKEL, *La Légende de l’être. Langage et poésie chez Heidegger*, Paris, Vrin, 1980, p. 295.

13. Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, paragraphe 35, *op. cit.*, p. 217. Nous soulignons.

14. Jean-Marie VAYSSE, article « on », *Dictionnaire Heidegger*, Paris, Ellipses, 2007, p. 115.

Le Dasein navigue donc toujours d'abord des lieux communs, des habitudes sclérosées; être-avec se rapportant « aux autres », le Dasein adopte une « distanciation inhérente à l'être-avec » puisqu'il « se tient, en tant qu'être-en-compagnie quotidien, sous l'emprise des autres. Il n'est pas lui-même; l'être, les autres le lui ont confisqué¹⁵ ». Le Dasein masque donc sa propre appartenance essentielle à ceux, qui, de prime abord et le plus souvent, « sont là » dans l'être-avec quotidien. C'est en effet parce que le Dasein, être-avec, baigne toujours *déjà* dans un monde partagé qu'il éprouve le besoin de se distinguer de la « dictature du on » et de son langage. George Steiner explicite parfaitement cette intuition heideggerienne :

Nous sommes nés dans une matrice linguistique qui est historiquement héritée et que nous possédons en commun. Les mots, les expressions que nous déployons pour transmettre notre pensée, que ce soit intérieurement ou extérieurement, relèvent d'une monnaie commune. [...] À l'état embryonnaire [...] le dictionnaire inventorie la quasi-totalité de la pensée, réelle et potentielle. Laquelle, à son tour, se compose d'assemblages combinatoires et de choix effectués parmi des jetons préfabriqués¹⁶.

Ainsi, le risque d'un « basculement » du langage poétique dans la « publicité » du « on » est un risque inhérent à la « nature » du langage. La langue est en effet « contaminée par les choses, engoncée dans des relations de préoccupations domestiques » puisque « dans la quotidienneté le discours est d'emblée langue (*Sprache*), c'est-à-dire mondain, au plus loin de son fondement existentiel¹⁷ ». Le discours du Dasein jeté dans la publicité du « on » recèle donc une explicitation *toujours déjà instituée et institutionnalisée* de la compréhension de l'être-là, et de l'être-au-monde et de son langage. « Les discours déjà exprimés et institutionnalisés dans la langue commune sont ainsi comme la sédimentation de cette compréhension qui porte tout autant sur l'état actuel de la découverte de l'étant, *tel qu'il résulte d'une longue tradition*¹⁸. » En reprenant des mots, des formules figées, une structure grammaticale conformes à ceux du monde ambiant, la poésie présente la possibilité de se détourner des redites, des palabres sclérosées par le « on », préformées par autrui. La *tradition littéraire* elle-même ne finit-elle pas par former une dictature, par informer le langage du « on », par perdre son pouvoir

-
15. Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, paragraphe 27, *op cit.*, p. 169. « Le Dasein qui m'est propre, tout comme la coexistence des autres, se rencontre d'abord et le plus souvent à partir du monde commun où règne la préoccupation du monde ambiant. En ne faisant qu'un avec le monde en préoccupation, c'est-à-dire en s'immergeant en même temps dans l'être-avec par rapport aux autres, le Dasein n'est pas lui-même », *op cit.*, p. 168.
 16. George STEINER, *Dix raisons (possibles) à la tristesse de la pensée*, Traduction Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, p. 59.
 17. Pol VANDELVEDE, « Heidegger et la poésie. De Sein und Zeit au premier cours sur Hölderlin », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 90, numéro 85, 1992, pp. 5-31, p. 13.
 18. Arion KELKEL, *op. cit.*, p. 315-316. Nous soulignons.

subversif, s'intégrant à un langage commun jadis transformé? Un poète ne tombe-t-il pas dans la *tentation* d'écrire comme « on » écrit — d'où sa haine de la tradition?

Nous comprenons donc la haine manifestée par les poètes vis-à-vis de la dictature de la tradition poétique, cherchant à s'en affranchir par le langage. L'importance du remaniement du langage commun pour mener à bien toute tâche originelle — qu'elle soit poétique ou philosophique — apparaît en effet clairement dans *Être et temps* : « Ce ne sont pas seulement les mots qui la plupart du temps manquent mais surtout la “grammaire”¹⁹ », écrit Heidegger. Appert par ailleurs autrement l'enjeu de l'insistance sur l'innovation poétique, qu'elle soit formelle, métrique, phonétique, syntaxique ou thématique. Le pouvoir du poète se mesure à la *violence* qu'il impose à la syntaxe, à la grammaire, au vocabulaire commun; ainsi, « c'est en définitive l'affaire de la philosophie [et, pour nous, de la poésie] d'empêcher que la force des mots les plus élémentaires où s'exprime le Dasein, ne soit aplatie par le sens commun jusqu'à une inintelligence qui, à son tour, va fonctionner comme une source de faux problèmes²⁰ ». Le langage devient donc le lieu même de l'actualisation de la lutte agonistique, ce contre quoi s'engage le poète : « Nous avons du marteau / La langue aventureuse », écrit René Char dans « Le Nœud noir »; « La Poésie aime cette violence écumante et sa double saveur qui écoute aux portes du langage²¹ ». « Un grand principe de violence commandait à nos mœurs », écrit Perse dans son *Anabase*, ne cachant pas sa prédilection pour la conquête guerrière et langagière. Francis Ponge estime l'entreprise poétique réussie « [q]uand la résistance, ou plutôt la non-résistance de la phrase, des mots, enfin cesse et que l'épaisseur de paroles tassée, poussée dans ses derniers retranchements est coupée, incisée, franchie²² », poète définissant « le sacrifice poétique » comme « l'ostentation des difficultés », comme une « lutte avec l'ange », ou encore comme une « guerre sainte²³ ». La poésie consiste à relever « le défi des choses au langage » : « Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doive s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit. Est-ce la poésie? Je n'en sais rien, et peu importe. Pour moi c'est un besoin, un engage-

19. Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, paragraphe 7 c, p. 66.

20. *Ibid.*, paragraphe 44 b, p. 271.

21. René CHAR, « Un feu dans un bocage aride », *Entretien avec France Huser*, Pléiade, *Œuvres complètes*, 1983, p. 858.

22. Francis PONGE, « L'œillet », *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 294.

23. « (Ex-martyr du langage, on me permettra de ne le prendre plus tous les jours au sérieux. Ce sont tous les droits qu'en ma qualité d'ancien combattant — de la guerre sainte — je revendique. — Non, vraiment! Il doit y avoir un juste milieu entre le ton pénétré et ce ton canaille) », Francis PONGE, « Le mimosa », *La Rage de l'expression*, p. 311.

ment, une colère²⁴ »; ainsi, la poésie n'est ultimement pas de l'ordre « de la relation, du récit, de la description, mais de la conquête²⁵ ». La lutte « avec l'ange » (image que l'on retrouve chez Char et chez Cocteau, qui qualifie l'écriture poétique de « supplice²⁶ ») est aussi présente chez Artaud : elle ne manque pas de le scarifier. Artaud n'écrit-il pas, en septembre 1946 que « Le combat [contre la langue] » avait « repris plus bas », se demandant si cela impliquait un « escharrasage à perpétuité », le « raclement indéfini de la plaie », « le labourage à l'infini de la fente d'où sortit la plaie » ? Artaud ne manque pas d'écorcher le langage poétique, source de son tourment, véritable « *tétanos de l'âme*²⁷ ». Le combat contre un être-au-monde réducteur et commun peut se solder sur une *éclatante* victoire (Pindare est par exemple sacré par la lumière, couronné comme l'athlète qu'il chante); il peut par ailleurs avoir raison d'un martyr — c'est-à-dire avoir raison du poète. Le suicide de Nerval, l'aphasie de Nietzsche et de Baudelaire, le silence de Rimbaud (« Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux et je l'ai trouvée amère et je l'ai injuriée », écrit le poète, faisant écho à Baudelaire qui se demande, dans « Le Confiteur de l'artiste » : « Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? »), la « mal diction » d'Artaud (faisant écho au mythe du poète maudit, typiquement verlainien) — poète qui voulait « déterrer » les mots, se dire vainqueur de la décomposition et de la mort du langage —; l'angoisse de la page blanche éprouvée par Mallarmé figurent comme autant de combats avec le langage. Comment comprendre autrement la mise en scène du propre suicide de Segalen, mort en forêt avec, près de lui, un volume des œuvres de Shakespeare?

Comment donc ne pas voir dans la haine de la poésie et des poètes un aveu d'impuissance? Socrate n'affirme-t-il pas que « Ce lieu qui se trouve au-dessus du ciel, aucun poète, parmi ceux d'ici-bas, n'a encore chanté d'hymne en son honneur, et aucun ne chantera en son honneur un hymne qui en soit digne²⁸ » ? Apparaît ici le fantasme d'une lutte pour un langage absolu²⁹, c'est-à-dire *vainqueur* contre le poids de la tradition, contre la dictature du « on », aspirant à un

24. Francis PONGE, « L'œillet », *La Rage de l'expression*, op. cit., p. 291.

25. Francis PONGE, « Le carnet du bois de pins », *La Rage de l'expression*, p. 373.

26. Si Abraham doit *sacrifier* son fils, le poète doit accepter de « saigner, accepter, remercier le ciel des supplices », écrit Jean COCTEAU, *Jean Cocteau/Max Jacob : correspondance 1917-1944*, Paris, Paris-Méditerranée, 2000, p. 413.

27. En témoigne sa lettre du 22 septembre 1945 à Henri Parisot : « Tout ce qui n'est pas un *tétanos de l'âme* ou ne vient pas d'un *tétanos de l'âme* comme les poèmes de Baudelaire et d'Edgar Poe n'est pas vrai et ne peut pas être reçu dans la poésie »; « On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi, c'est-à-dire qu'il vienne d'affre, — affre cette vieille serve de peine, ce sexe de carcan enfoui qui sort ses vers de sa maladie », Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, tome IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 169.

28. PLATON, *Phèdre*, 247 b-c, traduction Luc Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 2012.

29. Absolu, étymologiquement *absolutus*, signifie détaché, séparé, mais aussi « achevé ». Le mot « absolu » paraît en français vers 1100 et signifie « perfection ».

verbe quasi divin, performatif, tout-puissant (donc dictateur, imposant) et impossible. En effet, imposer un rythme *absolument* neuf (et donc un nouvel être-au-monde, une nouvelle disposition affective) au langage, n'est-ce pas là l'ambition suprême du poète-divin? Si les pères de l'Église (comme Saint-Augustin, Saint-Grégoire ou encore Saint-Jérôme) ont longtemps méprisé la poésie, n'est-ce pas parce que *Dieu ne s'occupe pas de grammaire* (*Deus non est grammaticae curiosus*³⁰)? Car la poésie n'est-elle pas le propre d'un Dasein condamné à être-au-monde toujours *auprès d'autrui*, c'est-à-dire toujours amenée à se heurter à une certaine sclérose du langage (alors que le verbe divin incarne le fantasme d'une actualisation *immédiate* d'une pensée *absolue*)? Le poète n'est-il pas hanté par son adversaire suprême, à savoir le fantasme d'un poème idéal, absolument transcendant au langage commun, mettant hors-jeu tout adversaire (pensons à l'albatros de Baudelaire, à la tension mallarméenne vers l'azur, trahissant une tendance profondément platonicienne de la poésie)? Les poètes de l'antiquité grecque se veulent enthousiastes (l'enthousiasme est, par ailleurs, lié à la *gloire*), et interlocuteurs des muses; partant du constat du « ratage » de ses mots, Artaud cultive le fantasme d'un poème capable d'envoûtement, de possession magique³¹; Cocteau pratique l'incantation verbale, Claudel se dit inspiré par Dieu, Marjorie Cameron et Alistair Crowley se disent habités par des forces occultes; Segalen rêve d'un poème totalitaire qui aurait l'allure d'un décret impérial (ce n'est pas un hasard s'il rêve d'octroyer dureté et pérennité pierreuse à ses poèmes, véritables *Stèles* — rejoignant l'ambition d'un Guillevic), Nietzsche se dit prêtre de Dionysos... L'absoluité du langage poétique, reçu comme un commandement divin, comme une table de loi, comme une possession démoniaque pourrait échapper (ou retarder), par le fantasme de sa ritualisation et sacralisation, à une récupération mortifère. La haine de la poésie (et de ses représentants) s'explique en effet par le risque des « redites », possibilité inhérente à la nature même du langage. Exprimé, un énoncé poétique peut être indéfiniment répété, instrumentalisé à souhait (d'où l'habitude de retenir par cœur les vers fondateurs d'une culture) : si la répétabilité est capable d'en élargir le cercle de communication (donc d'en élargir la *réception*), émerge toutefois un risque conséquent. Apparaît en effet le risque de dégradation de l'énoncé en cours de transmission puisqu'il perd sa puissance monstrative originelle — conduisant à dissimuler la nouveauté qu'il cherchait pourtant à proposer. En effet, Heidegger écrit que

30. Guibert DE NOGENT, *Traité des reliques*, I, IV, *Patrologie latine* 156, col. 630.

31. « Comme magie je prends mon souffle épais, et [...] je le projette contre tout ce qui peut me gêner. / Et combien y a-t-il maintenant en l'air, de boîtes, de caissons, de totems, de gris-gris, de parois, de surfaces, de bâtons, de clous, de cordes, et de cent de clous, de cuirasses, de casques, de blindages, de masques, de cardeuses, de carcans, de treuils, de garrots, de potences et de cadrans, par ma volonté projetés », Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Tome XIV, Paris, Gallimard, 1978, p. 144-145.

Jamais l'entente moyenne du lecteur ne *pourra* trancher entre ce qui a été couteusement puisé à la source et ce qui est redit. [...] Le on-dit est la possibilité de tout entendre sans s'être auparavant approprié ce qui est en question. La parole, qui appartient à la constitution d'être essentielle au Dasein et qui contribue à en constituer l'ouvertude, a la possibilité de virer au on-dit et, devenue telle, loin de maintenir l'être-au-monde ouvert en une entente articulée, elle le referme et occulte l'étant intérieur au monde³².

Ainsi, le discours du « on » entraîne le Dasein dans la pente de la *facilité*, conduisant à une perte de contact originelle avec le phénomène dont il est discouru. En effet, la parole du « on » s'axe sur un bavardage (*Gerede*)³³ rassurant puisqu'il se donne comme une « appropriation préalable de la chose », laquelle lui permet de configurer « une compréhensivité indifférente à laquelle plus rien n'est fermé ». Le bavardage, le déjà-compris, donne l'illusion d'ouvrir l'accès à toute chose, condamnant par conséquent toute question, tout heurt avec l'étrangeté que propose un texte poétique. La violence inhérente à la pratique poétique est donc neutralisée... En effet, la puissance du bavardage ne se limite pas à l'oralité : elle passe à l'écrit contaminant à la poésie, ou encore la philosophie. Retraçant la « dégradation » de plusieurs concepts fondamentaux de la philosophie, Heidegger écrit que

Chez Platon et Aristote, la formation scolaire devient inévitable. [...] l'interrogation vivante meurt. [...] Ce qui est prononcé est pris isolément et réorganise en résultat maniable et en utilité pratique, que tout le monde doit apprendre et répéter. Cela veut dire que tout ce qui est livré des philosophies platonicienne et aristotélicienne, la richesse des traités et des dialogues, est déraciné et n'est plus conçu selon ses racines » ; la philosophie devient par conséquent « accessible à tout le monde », et peut être « répétée par tout le monde³⁴.

De même que la dictature du « on » a réussi à annuler la vigueur d'un étonnement originel, elle est tout aussi capable d'annuler la violence que lui oppose la parole poétique.

Le langage est détesté et combattu parce qu'il peut donc trahir le poète (et cela avant même d'être traduit en langue étrangère) : la critique littéraire, les poètes, les universitaires, les maisons d'édition risquent de vulgariser le legs du

32. Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, paragraphe 35, *op. cit.*, p. 217.

33. « Le on-dit est le genre d'être de l'être-en-compagnie lui-même et il ne naît pas du seul fait de certaines circonstances exerçant leur action "de l'extérieur" sur le Dasein. Mais si le Dasein se donne lui-même à l'avance dans le on-dit et dans l'état d'explicitation publique la possibilité de se perdre dans le on, de dévaler en s'abandonnant au vide, cela veut alors dire : le Dasein se ménage à lui-même la constante tentation du dévalement. L'être-au-monde est en lui-même tentateur », *Être et temps*, paragraphe 38, *op. cit.*, p. 225.

34. Martin HEIDEGGER, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde finitude solitude*, Traduction Daniel Panis, 2016, Paris, Gallimard, p. 63.

poète, qui demeure paradoxalement, au sommet de sa « reconnaissance » sociale, comme vaincu. « Je ne veux pas être flétri de la qualification de/ poseur. / Je ne laisserai pas des Mémoires », lit-on dans les *Poésies* de Lautréamont; Saint-John Perse prend le soin d'écrire sa propre biographie, programmant à l'extrême la réception de sa Pléiade.

Susciter la haine de la poésie peut donc constituer paradoxalement un excellent rempart contre la dictature du « on » et une preuve de réussite de l'arrachement du poète à la tranquillité d'un langage instrumentalisé et quotidien. La compréhension — composée de *deprehendere* (*saisir*) et du préfixe *cum* (*avec*) — ne signifie-t-elle pas étymologiquement ce qui est saisi par la main, ce qui est donc possédé, dominé? Face à une telle offensive, la poésie peut choisir de contre-attaquer par le choix de l'hermétisme : mobilisant des images obscures, elle représente le poète comme un éternel incompris, comme un être solitaire qui s'emmure dans sa tour d'ivoire ou comme un fou errant. Le poète peut aussi mobiliser une autre stratégie : cracher à la gueule du lecteur, des éditeurs, de la tradition, détruire le langage, bafouer la morale, chercher à tout prix à révolter, à choquer — à éloigner autrui de la poésie tout en marquant son antagonisme (Lautréamont ne traite-t-il pas son lecteur de monstre au début des *Chants de Maldoror* — œuvre placée sous le signe de la haine?).

En conclusion, si la poésie semble pétrie d'une haine agonistique généralisée, cela tiendrait à la situation même du poète. C'est la difficulté à sortir du langage commun, l'impossibilité d'inventer un langage *ex nihilo* (qui serait absolument détaché de la tradition littéraire, du « on ») qui fait en définitive bouillonner la poésie de rage...

Poétique de la bienveillance

Pierre BAYARD & Mireille SÉGUY

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Avant de se lancer leurs javelots, les guerriers grecs se lancent des épithètes... Cousin de crapaud, se crient-ils! Fils de bœuf... Ils s'insultent, quoi! Et ils ont raison. Ils savent que le corps est plus vulnérable quand l'amour-propre est à vif. Des guerriers connus pour leur sang-froid le perdent illico quand on les traite de verrues ou de corps thyroïdes. Nous autres Troyens manquons terriblement d'épithètes.

Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

Si l'on y réfléchit un tant soit peu, il existe une contradiction manifeste entre l'idée de violence et celle de poésie, au point que qualifier de polémique un texte poétique relève quasiment de l'oxymore.

Cette méconnaissance de l'évidence que la poésie et ceux qui en écrivent ne sauraient être agressifs a conduit dans l'histoire de la littérature à des malentendus regrettables auxquels il convient une fois pour toutes, et ce dans l'intérêt général, de mettre un terme.

*

Il existe de fait une longue tradition de compagnonnage entre la poésie et la rhétorique de la violence, notamment lorsqu'elle vise des confrères. Il importe toutefois d'interpréter cette tradition non comme la manifestation d'une agressivité inhérente aux poètes (qui ne sont pas plus acrimonieux que les autres), mais bien comme l'expression d'une rivalité ludique, où ce qu'il s'agit de montrer et de célébrer, à travers la joute verbale, n'est au fond rien d'autre que la puissance d'inventivité de la poésie.

Les exemples de cette veine poétique sont extrêmement nombreux. On les retrouve à toutes les époques, dans tous les pays et toutes les langues, depuis la poésie alexandrine des IV^e et III^e siècles avant Jésus-Christ jusqu'aux joutes ora-

toires des rappeurs contemporains, du sumérien et de l'akkadien de l'ancienne Mésopotamie à la langue inuit du Groenland en passant par le basque — à tel point que Pierre Bec, le grand spécialiste de la poésie médiévale, estime que ce « phénomène universel » doit vraisemblablement être lié à des « constantes génétiques » de l'espèce humaine¹.

Plus que toute autre période, le Moyen Âge peut être considéré comme un âge d'or de l'expression du conflit en poésie. Tout un genre poétique (celui de la « *tenso* ») lui est en effet consacré, un genre si fécond qu'il se subdivise en une multitude de sous-genres où s'exprime dans toute sa subtilité et sa virtuosité l'art de la confrontation, de l'invective, de l'insulte ou de la diffamation. Et l'on n'est nullement surpris que les poèmes les plus inventifs, à cet égard, soient aussi — du moins en apparence — les plus agressifs.

On pourra commencer à en juger par le contre-exemple de cette *tenso* qui met en présence deux troubadours célèbres du XIII^e siècle : Raimbaut d'Orange (dont le pseudonyme est ici « Linhaura ») et Giraut de Bornelh. Le débat qui les oppose est lui aussi bien connu, qui consiste à comparer les mérites de deux des trois grandes voies poétiques de la lyrique en langue d'oc, le « *trobar clus* » (la poésie « fermée », obscure et exigeante) et le « *trobar leus* » (la poésie « légère », facile d'accès). Les répliques policées qu'échangent les deux poètes, où chacun fait assaut d'une sollicitude gourmée, ne sont pas précisément faites pour marquer les mémoires :

— Ara'm platz, Giraut de Borneill,
Que sapcha per c'anatz blasman
Trobar clus, ni per cal semblan.
Aiso'ma digaz,
Si tan prezatz
So que es a toz comunal;
Car adonc tut seran egual.

— Seign'en Linhaura, no'm coreill
Si quecs s'i trob' a son talan.
Mas eu son jujaire d'aitan
Qu'es mais amatz
E plus prezatz
Qui'l fa levet e venarsal;
E vos non m'o tornetz a mal. [...]

Il me plairait maintenant, Giraut de Bornelh,
De savoir pourquoi vous critiquez
Le trobar clus, et pour quel motif.
Dites-moi
Si vous appréciez tellement
Ce qui est commun à toutes gens
Car dans ce cas tout le monde serait sur le
même plan.

Seigneur Linhaure, je ne me plains pas
Que chacun écrive selon son goût,
Mais je veux dire, moi, selon mon jugement
Qu'est mieux appréciée
Qu'est mieux aimée la poésie,
Si on la fait légère et accessible.
Quant à vous, ne le prenez pas mal². [...]

Le lecteur s'ennuie ferme. Heureusement, c'est une tout autre chanson que l'on entend dans ces échanges entre jongleurs qui se déploient en une série de

-
1. Pierre BEC, *La Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 11.
 2. *Ibid.*, p. 152-153.

monologues dramatiques connus sous le titre des *Deus bordeors ribauz* (*Deux jongleurs hâbleurs*; fin du XIII^e siècle), où la dépréciation emphatique du savoir-faire de l'autre s'accompagne d'insultes personnelles choisies, d'invitations répétées à se taire, à vider les lieux (aidé, au besoin, par la force persuasive d'« *une grosse aiguille d'acier* »), ou, tout simplement, à aller se faire pendre.

Après avoir aimablement convié son rival à se supprimer (« si jamais / tu as tué quelqu'un, alors tue-toi toi-même ! »), le jongleur qui ouvre le bal dévide ainsi un chapelet d'évaluations et de comparaisons (« Je ne t'estime pas un trognon de pomme »; « [tu es] aussi contrefait qu'un buffle »; « tu ne vaux pas une laitue », etc.) et de qualificatifs (« minable »; « ordure »; « nullité »; « siffleur de soupe », et ainsi de suite) qu'un esprit non averti pourrait sans doute trouver désobligeantes, voire blessantes³.

Ce serait commettre l'erreur de sortir ces syntagmes de leur contexte. Le monologue, pris dans sa totalité, s'avère en effet imprégné d'un esprit de dérision burlesque qui s'exerce tous azimuts, y compris à l'égard de l'orateur lui-même. Pour faire valoir ses mérites au détriment de son rival, il se vante ainsi de savoir chanter des héros auxquels il associe systématiquement les mauvais sobriquets, assignant à l'un ce qui convient à l'autre (« Guillaume au Tinel », « Renouart au Court Nez », etc.), se targue de connaître des protecteurs puissants aux noms grotesques (« Guillaume Grogroing », « Rongefoie », « Mâchebeignet » ...) et de maîtriser toute une série de compétences délirantes :

Ge sui [...] bons ventousierres de bués;	Je suis [...] un bon poseur de ventouses à des bœufs;
Si sui bons relrierres d'ués, Li mieldres que el monde saiches.	Je suis aussi un bon botteleur d'œufs, Le meilleur que tu saurais imaginer dans le monde.
Si sai bien faire frains as vaches, Et ganz a chiens, coifes a chievres;	Et je sais bien faire des brides pour vaches, Des gants pour chiens, des coiffes pour chèvres;
Si sai faire haubers a lievres, Si forz qu'il n'ont garde de chiens. Il n'a el monde, el siecle, riens Que ge ne saiche faire a point.	Je sais faire aussi des hauberts pour lièvres, Si forts qu'ils n'ont rien à craindre des chiens. Il n'y a rien dans ce bas monde Que je ne sache faire à la perfection.
Ge sai faire broches a oint Mielz que nus hom qui soit sor piez;	Je sais faire des broches pour graisse Mieux que n'importe qui;
Si faz bien forreaus a trepiez Et bones gâines a sarpes.	Je fais aussi des fourreaux pour trépieds, De bonnes gaines pour serpes. [...]
(v. 118-131)	

3. *De deus bordeors ribauz, Le jongleur par lui-même*, Choix de dits et de fabliaux, présenté par Willem NOOMEN, Louvain-Paris, Peeters, 2003, p. 28 sq.

Cette collection de grossières bévues et de vantardises absurdes vise bien sûr, en première instance, à gagner les faveurs de l'auditoire, invité à se moquer du bonimenteur ridicule qui occupe le devant de la scène; en somme à mettre les rieurs de son côté, même à ses dépens.

Mais au-delà même de l'exercice de la bouffonnerie cultivée et sophistiquée (dont la subtilité, hélas, peut aujourd'hui nous échapper quelque peu), s'entend une déclaration d'affection de l'orateur à ces « jongleurs hâbleurs » dont il fait partie, communauté de bras cassés virtuoses et d'improvisateurs faussement balourds condamnés à être plus imaginatifs que le voisin pour se faire entendre dans les cours où ils gagnent leur vie.

Cette déclaration d'affection s'accompagne d'un franc geste de camaraderie poétique. Loin de constituer une tentative pour éliminer la concurrence, comme une lecture rapide pourrait le faire croire, cette suite de provocations hyperboliques vise, en réalité, à inciter les confrères à répondre pour briller, à leur tour, devant l'auditoire. De fait, le monologue du premier jongleur (« *jengle* ») est suivi d'une « *response* », elle-même prolongée par une « riposte au boniment » (« *contre-jengle* »), où les insultes, comme de juste, fusent de plus belle.

Il est clair, d'autre part, que la posture de l'invective est essentiellement, ici, au service de l'invention poétique et de la création verbale. L'agression feinte est d'abord un prétexte, une mise en situation théâtrale destinée à lancer et à soutenir une verve agonistique où l'auto-engendrement lexical et la dynamique prosodique priment, à l'évidence, sur les termes du conflit, et même sur le sens⁴.

Ce triomphe des ressources inventives du langage poétique éclate dans ce dernier exemple, un « *partimen* » (ou « jeu-parti ») où deux troubadours actifs dans la seconde moitié du XIII^e siècle, Joan Miralhas et Raimon Gaucelm de Béziers, s'affrontent sans concessions sur la question de savoir s'il vaut mieux être fendu plutôt que rond, dilemme qui n'a rien perdu de son actualité. En voici la première strophe :

— Joan Miralhas, si Dieu vos gart de dol,	— Joan Miralhas, que Dieu vous garde de mal!
Cal re's plai mai d'aquesta partizo :	Dans ce jeu-parti, quelle part préférez-vous?
Que siatz totz redons del cap tro'l sol,	Être tout rond de la tête jusqu'au sol,
O totz fendutz del pe tro al mento	Ou bien tout fendu des pieds jusqu'au menton,
E que portes sobre'l nas la culveta	Et porter sur le nez votre braguette?
Diatz m'en ver ades, ses falhizo,	Dites-moi, sans faute et sur-le-champ, la vérité à ce propos,
Si non en vos dirai c'a 'ital falveta	Sinon, je vous dirai qu'il y a en vous un tel art de mentir
Que non devetz far cobla ni tenso,	Que vous ne devez plus faire ni couplet ni tenson ⁵ .

4. Sur ce sujet, voir en particulier Madeleine JEAY, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

5. *La Joute poétique*, op. cit., p. 268-269.

Dans ce genre de la confrontation par excellence qu'est le *partimen*, la fantaisie langagière débridée des partis en présence, qui rivalisent de propositions défiant la représentation, repose tout entière sur les contraintes de la belligérance. Et il est particulièrement significatif, à cet égard, que le respect scrupuleux des règles formelles du conflit, aussi absurdes qu'elles puissent paraître, n'engage rien de moins, aux dires du premier intervenant, que la « vérité » même de la poésie, celle qui permet de continuer à inventer *ad libitum* « coblas » et « tensos » et de configurer un monde où tout est possible.

*

Ce goût pour la joute verbale s'est transmis au fil des siècles et l'on peut se demander, même si le fait n'est pas attesté, si ce n'est pas par référence au Moyen Âge qu'Aragon recourt si souvent dans son œuvre à cette tradition des joyeuses insultes.

C'est notamment le cas lorsqu'il publie, à la mort d'Anatole France, un hommage intitulé « Avez-vous déjà giflé un mort ? ». Après avoir affirmé qu'il tient « tout admirateur d'Anatole France pour un être dégradé », Aragon qualifie l'écrivain d'« exécration histrion de l'esprit », de « chose pourrissante », de « vers qu'à son tour les vers vont posséder », avant de conclure par cette épithète chaleureuse :

Que donc celui qui vient de crever au cœur de la béatitude générale, s'en aille à son tour en fumée ! Il reste peu de chose d'un homme : il est encore révoltant d'imaginer de celui-ci que de toute façon il a été. Certains jours j'ai rêvé d'une gomme à effacer l'immondice humaine⁶.

Pour bien saisir les enjeux de cette oraison funèbre et éviter les contresens, il peut être utile de faire un saut de quelques années et de nous tourner vers le théoricien du surréalisme, André Breton, lequel, à l'occasion d'un autre texte d'Aragon, entreprend de réfléchir sur l'agressivité en poésie, et, plus largement, sur la manière de lire celle-ci.

On se souvient sans doute qu'Aragon, de retour d'URSS où il avait été définitivement convaincu par le communisme, publia en 1931, dans la revue *Littérature de la Révolution mondiale*, un poème d'une grande violence apparente, « Front rouge », dans lequel il appelait en particulier à tirer sur les policiers. Le scandale est immédiat et Aragon menacé de poursuites judiciaires.

Face aux problèmes que rencontre Aragon, Breton est divisé. Il ne peut tout d'abord laisser un ancien compagnon de route du surréalisme se faire jeter en prison par le pouvoir bourgeois. Aussi prend-il publiquement la parole pour le défendre, d'abord dans le cadre d'un tract collectif signé par les surréalistes,

6. URL : <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article3096>

ensuite dans un article intitulé « Misère de la poésie », dont le titre s'inspire du célèbre « Misère de la philosophie » de Marx.

Mais, dans le même article où il défend Aragon, Breton ne peut s'empêcher de l'attaquer en lui rappelant les hautes fonctions auxquelles est appelée la poésie. Il précise ainsi que le texte en cause est un « poème de circonstance » écrit en URSS et que la poésie ne peut se mettre au service d'aucune cause, sauf à perdre ce qui fait son essence. L'activité poétique telle que la conçoit Breton, en effet, est toujours ambiguë et ne saurait donc être comparée à la prose, en particulier politique, laquelle tend à produire des significations uniques :

Nous avons dit que le « poème » était *tel* qu'en matière d'interprétation la considération de son sens littéral ne parvenait aucunement à l'épuiser, nous avons soutenu qu'il était abusif de prétendre l'identifier devant la loi à toute espèce de texte répondant au désir d'expression *exacte*, autrement dit *mesurée* et *pesée* de la pensée⁷.

Ce rappel de la polysémie poétique permet à Breton d'innocenter son ami de la charge d'appel au meurtre, puisqu'une telle accusation ne peut se fonder que sur des extraits du poème, lus de surcroît de manière univoque :

Je dis que ce poème, de par sa situation dans l'œuvre d'Aragon, d'une part, et dans l'histoire de la poésie, d'autre part, répond à un certain nombre de déterminations formelles qui s'opposent à ce qu'on en isole tel groupe de mots (« Camarades descendez les flics ») pour exploiter son sens littéral alors que pour tel autre groupe (« Les astres descendent familièrement sur la terre ») la question de ce sens littéral ne se pose pas⁸.

Si « Front rouge » est bien un poème — et la manière dont Breton en analyse la complexité tend à montrer qu'il le considère bien comme tel —, il ne saurait donc comporter de message politique particulier et il n'y a pas de raison d'envoyer son auteur en prison, et pas davantage d'ailleurs, puisque la poésie décourage le commentaire, de lui reprocher de la mettre au service du communisme.

L'ambiguïté du texte d'Aragon est d'ailleurs telle qu'il serait pour le moins difficile d'y lire une pensée politique construite. La référence à Lénine, par exemple, voisine avec une autre à Sacco et Vanzetti, au point que l'on ne sait plus si Aragon y défend le communisme ou l'anarchisme. Mais surtout, comme le remarque Breton lui-même, de nombreux passages n'ont pas de signification politique particulière, tel celui-ci :

Ne fermez pas la porte
le Blount s'en chargera Tendresse
Jusqu'aux escaliers qui savent monter seuls
dans les grands magasins.

7. André BRETON, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, tome 2, 1992. p. 13.

8. *Ibid.*

Les journées sont de feutre
 les hommes de brouillard Monde ouaté
 sans heurt
 Vous n'êtes pas fous Des haricots Mon chien
 n'a pas encore eu la maladie⁹.

Il est difficile de tenir pour agressif le bulletin de santé du chien d'Aragon et s'il arrive en effet que, pris isolément, certains passages puissent être entendus comme des appels au meurtre, la prise en compte de leur situation dans le poème complexifie beaucoup leur interprétation. Il en va ainsi du passage où se situe le vers sur les astres qu'évoquait Breton :

À vous Jeunesses communistes
 Balayez les débris humains où s'attarde
 l'araignée incantatoire du signe de croix
 Volontaires de la construction socialiste
 Chassez devant vous jadis comme un chien dangereux
 Dressez-vous contre vos mères
 Abandonnez la nuit la peste et la famille
 Vous tenez dans vos mains un enfant rieur
 un enfant comme on n'en a jamais vu
 Il sait avant de parler toutes les chansons de la nouvelle vie
 Il va vous échapper courir il rit déjà
 les astres descendent familièrement sur la terre
 C'est bien le moins qu'ils brûlent en se posant
 la charogne noire des égoïstes¹⁰.

L'appel à la violence du début et de la fin du passage est non seulement tempéré, mais même remis en question par l'image apaisante de l'enfant, laquelle introduit une forme d'ambiguïté, et même d'ambivalence au sens freudien, la haine surjouée envers les adversaires fantasmatiques (« débris humains », « charogne ») peinant à dissimuler les sentiments de tendresse du poète et son désir secret de réconciliation.

Une lecture psychanalytique du texte montrerait en effet aisément comment la fureur dévastatrice d'Aragon est en réalité une attitude de défense visant à se protéger lui-même, par pudeur, d'un accès de douceur et à lutter contre la crainte de s'abandonner à une rêverie romantique, dans une déprise de soi où il risquerait de perdre le contrôle :

Les fleurs de ciment et de pierre
 les longues lianes du fer les rubans bleus de l'acier
 n'ont jamais rêvé d'un printemps pareil
 Les collines se couvrent de primevères gigantesques

9. *Ibid.*, p. 30. Le poème d'Aragon figure en pièce jointe dans le même volume que le texte de Breton.

10. *Ibid.*, p. 34.

Ce sont des crèches des cuisines pour vingt mille dîneurs
des maisons des maisons des clubs
pareils à des tournesols à des trèfles à quatre feuilles
Les routes se nouent comme des cravates
Il se lève une aurore au-dessus des salles de bain¹¹

En caractérisant la poésie par le refus du sens littéral, Breton théorise la pratique médiévale de l'insulte jouée. Non seulement il protège Aragon des foudres de la justice, mais il interdit — quitte à se priver lui-même, d'ailleurs, de la possibilité de le critiquer — toute récupération politique, rendant du même coup inadéquats les reproches de violence, inadaptés à la complexité de la littérature comme du psychisme¹².

*

L'une des principales victimes de cette tentation de lire à tout prix de la violence dans la poésie sans mesurer qu'elle y assume une fonction spécifique, à rebours de ce qu'elle paraît être, est indiscutablement le linguiste et poète Henri Meschonnic, qui s'est attiré au fil des années une solide réputation de polémiste qu'une lecture un peu attentive de ses œuvres ne saurait raisonnablement justifier.

On peut se faire une idée de cette accusation en lisant par exemple le texte signé par Jean-Michel Maulpoix en janvier 2002 dans *La Quinzaine littéraire*, texte dans lequel il critique un ouvrage de Meschonnic paru peu avant, *Célébration de la poésie*, où celui-ci passe en revue l'ensemble des poètes contemporains en des termes qu'une lecture trop rapide peut faire passer pour insultants.

Ainsi est-il choqué par un certain nombre d'expressions de Meschonnic, par exemple lorsque celui-ci évoque les « tics » d'André du Bouchet, assimile la poésie de Michel Deguy à des « tours de bonneteau », qualifie Philippe Beck de « pince sans rire qui ne pince pas grand-chose » ou reproche à Christian Prigent de pratiquer la « nouviellerie ».

On notera que Meschonnic s'est lui-même toujours défendu d'être polémique, déclarant par exemple dans un article :

Ma violence, je ne me lasse pas de le redire mais la confusion arrange tellement de gens, ma violence est critique, et non polémique : car la polémique fait silence sur l'adversaire et ne discute pas. [...] Moi je suis *philologos* au sens

11. *Ibid.*, p. 35.

12. Le soutien, il est vrai ambigu, de Breton à Aragon n'empêcha malheureusement pas la brouille. Ce dernier se formalisa de voir, dans une note de bas de page de « Misère de la poésie », traiter de « buse » un responsable du parti communiste qui avait reproché à Salvador Dali un poème érotique. Aragon condamna le texte de Breton dans *L'Humanité*, les surréalistes répliquèrent par un texte très violent (*Paillasse!*), auquel Éluard ajouta un *Certificat* dénonçant les « contradictions misérables » d'Aragon, déchiré entre le surréalisme et le communisme. Sur ces échanges d'amabilités, voir Philippe FOREST, *Aragon*, Gallimard, 2015, p. 357.

de Socrate, j'argumente, je cite, j'analyse. Je me bats et je débats. Que cela ne convienne pas à certains, je le conçois très bien. Mais je reprendrai la phrase éternelle de Mallarmé, que « des contemporains ne savent pas lire ». Et le problème poétique n'est justement pas d'être « passage à son insu du rythme des autres » — définition même de l'inexistence poétique —, mais il tient, au contraire, tout entier dans cette simple petite phrase de Montaigne : « J'y veux pouvoir quelque chose du mien¹³. »

Ainsi l'activité poétique — que Meschonnic ne limite pas à la poésie proprement dite, contrairement à Breton — revient-elle à se déprendre du rythme des autres pour imposer le sien et faire surgir ce qu'il nomme le *sujet du poème*, entité produite par le texte lui-même et irréductible à la personne qui écrit, aussi bien qu'au sujet philosophique cartésien.

Quelques exemples permettront de montrer comment réfléchir sur l'activité poétique en termes de rythme et de pensée du continu devrait interdire de se rallier trop vite à des lectures tendancieuses isolant, en demeurant prisonnières de la logique du signe et du discontinu, tel ou tel mot du flux langagier dans lequel il est inséré.

Ainsi Jean-Michel Maulpoix se formalise-t-il que Meschonnic traite Bonnefoy et Roubaud de « mammoths naturalisés au Muséum d'Histoire Naturelle de la poésie contemporaine¹⁴ ». Se crisper sur la métaphore du mammoth sans en mesurer la complexité — l'animal, par son inadaptation et sa gaucherie, n'est pas sans rappeler l'albatros baudelairien — interdit de comprendre que le pachyderme ne vient pas là pour blesser, mais, comme l'indique la scansion de la phrase, pour illustrer par une image la théorie d'un rythme toujours fragile et menacé de s'alourdir.

Des remarques similaires pourraient être faites à propos d'un autre passage, non cité par Maulpoix, dans lequel Meschonnic s'en prend aux poètes contemporains qui recourent trop aisément à l'alexandrin :

Puis il y a tous ceux qui pédalent dans l'alexandrin en tutoyant la poésie, tapant sur le ventre d'Apollinaire, la rime y tourne sa ritournelle, ce qui est dit n'a même plus d'importance, tant les rodomontades ne s'entendent plus sous le six-six pan-pan¹⁵.

Le reproche de pédalage ne doit pas induire en erreur. C'est à nouveau la question du rythme qui est ici première, parce qu'elle réunit la forme et le sens. Un rythme qui est à la fois présent dans l'énonciation de Meschonnic — en particulier dans son érotisation du geste poétique avec le son du *six-six pan-pan* — et dans ce qu'il décrit avec la métaphore cycliste, d'autant mieux choisie qu'elle suggère à la fois la régularité du mouvement et les risques qu'elle emporte.

13. *Le Français aujourd'hui*, 2002/3, n°138.

14. Henri MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, Verdier poche, 2006, p. 123.

15. *Ibid.*, p. 158.

Or il est évident — ce que confirme le fait que Meschonnic ne donne aucun nom, ni de poète, ni de cycliste — que c'est une tendance générale de la poésie qui est ici visée, et que lui-même ne s'exclut pas de ce qu'il feint de dénoncer, avec un humour dont on sent qu'il n'est nullement, bien au contraire, dépourvu d'aménité.

Il en va de même des critiques adressées par Meschonnic à un recours exagéré au ludique dans la poésie contemporaine, ce qui le conduit à s'en prendre à Olivier Cadiot :

Le ludique a la forme. Forme est le mot. Le toc joue à feindre le toqué.
Faire joujou, faire fougou. À quoi s'emploie Olivier Cadiot dans *Family dingo*¹⁶.

Comme le montre la suite de son texte, où, après avoir cité quelques poèmes de Cadiot, Meschonnic évoque une « oulipiteuse décalcomanie, de dérivées qui font du surplace¹⁷ », c'est à nouveau la crainte que la poésie ne manque de rythme qui est en cause. Mais le caractère explicitement joueur de l'attaque, dans un texte qui vitupère les excès du ludique, montre que Meschonnic, par ce clin d'œil, se place bien volontiers lui-même au centre de la cible et manifeste, comme le jongleur hâbleur médiéval, son appartenance à la même communauté que ceux dont il parle.

Non attribuable à la personne qui écrit, le poème, dans la perspective de Meschonnic, ne désigne plus, de ce fait, tel ou tel adversaire, mais s'adresse à chacun d'entre nous. Aussi importe-t-il de se mettre à son écoute et d'entendre, derrière la fureur théâtralisée analogue à celle d'Aragon ou des poètes du Moyen Âge, une fraternité profonde, bien que masquée, envers tous ses confrères en poésie.

*

Monophonique par essence, la violence n'a donc pas sa place en poésie, qui est bien davantage le lieu du jeu, du multiple et de l'incertain.

Plutôt que de se formaliser au premier mot qui dérange en le prenant à la lettre, les lecteurs et les personnes apparemment visées par ces textes, que portent des voix puissantes et inventives, feraient mieux de prêter l'oreille à la bienveillance, et parfois même la compassion, qui les anime en profondeur.

16. *Ibid.*, p. 161.

17. *Ibid.*, p. 162.

Et poète

Lionel RUFFEL

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

« Il n'y a pas beaucoup de poésie en ce moment »

Ça, c'est un personnage de Noémi Lefebvre qui le dit dans *Poétique de l'emploi*.

C'est un-e « no-life » qui fume des joints et mange des bananes en lisant Victor Klemperer et Karl Kraus. Iel est non-genré-e et s'adresse à son père, qui ne cesse de le gifler verbalement et de l'écraser physiquement et moralement, surtout lorsqu'iel parle de poésie. Iel est aussi narrateurice, car *Poétique de l'emploi*, bien sûr, c'est un récit, ou une narration, je ne sais pas comment dire, un ouvrage narratif qui fonctionne dans le monde hégémonique du « roman » (il faut mettre des guillemets à ces choses dont on parle et qu'on n'a pas vraiment, sinon définies, au moins clarifiées). C'est donc du plus ou moins roman qu'on dit qu'il n'y a pas beaucoup de poésie.

THÉRAPIES DE CONVERSION

Pourquoi je dis bien sûr? Je dis bien sûr parce c'est vraiment difficile aujourd'hui quand on veut lire, étudier les littératures contemporaines de ne pas (re)tomber sur du narratif, même malmené, du romanesque, même minimal, du récit, même bizarre. Personnellement, j'ai laissé le domaine du romanesque certifié conforme à mes collègues. Pourtant, si je devais faire le relevé (c'est-à-dire pas vraiment une analyse) des livres travaillés avec mes étudiant-e-s ces dernières années, qu'est-ce que je trouverais? Je trouverais des sortes de récits ou de narrations qui peuvent passer, au moins en contrebande, dans le monde du « roman ».

Il y aurait *Tomates* de Nathalie Quintane, *Féerie générale* d'Emmanuelle Pireyre, *Poétique de l'emploi* de Noémi Lefebvre, *Les Argonautes* de Maggie Nelson, *I love Dick* de Chris Kraus, *La Semaine perpétuelle* de Laura Vazquez. Il n'y a pas *Chaussure* de Nathalie Quintane, *Mes vêtements ne sont pas des draps de lit* d'Emmanuelle Pireyre, il n'y a pas *Bluets* de Maggie Nelson ni *La Main de la main* de Laura Vazquez, tous ces livres présentés comme des livres de « poésie ».

Il en manque deux non? Oui, il manque Noémi Lefebvre et Chris Kraus. Mais ni l'une ni l'autre ne sont présentées comme poète ou poétesse, quoique Chris Kraus est présentée comme vidéaste, ce qui est à peu près l'équivalent de la poésie dans le domaine des images animées.

Les autres le sont.

Sur Wikipédia : « Emmanuelle Pireyre (née à Clermont-Ferrand en 1969) est une écrivaine et poétesse [poétesse en second] de nationalité française et lauréate du Prix Médicis 2012 pour *Féerie générale*, son quatrième livre »; « Nathalie Quintane, née le 8 mars 1964 à Paris, est une poète, écrivaine et enseignante française [poète en premier] »; « Laura Lisa Vazquez, née en 1986 à Perpignan, est une poétesse et romancière [carrément!!] française ». « Maggie Nelson, née en 1973 à San Francisco, est une essayiste, poétesse et universitaire américaine [poétesse en second, mais au centre d'une trinité] », disent les wikipédien-ne-s français.es là où leurs homologues américain-e-s disent tout simplement « *Maggie Nelson (born 1973) is an American writer* » [ça pose!], et des deux côtés de l'Atlantique nord on pratique l'amalgame États-Unis=Amérique, mais bon ce n'est pas le sujet, même si c'est fatigant et agaçant.

Sur Chris Kraus qui jamais, ô grand jamais, n'est présentée comme poète (être vidéaste expérimentale suffit certainement pour une seule personne) on lit : « *Chris Kraus is an American writer and filmmaker. Her novels [sic] include I Love Dick, Aliens & Anorexia, Torpor, and Summer of Hate* », où on a franchement envie de mettre entre dix guillemets ce « novels » qu'on retrouve aussi dans la notice française qui nous la présente comme « l'auteure des romans [double sic] *I Love Dick, Aliens & Anorexia, Torpor, et Summer of Hate* ». Quant à Noémi Lefebvre, c'est plus simple, elle n'a pas de notice wikipédia en français (comment c'est possible d'ailleurs?), mais on en trouve une en anglais « *Noémi Lefebvre (born 1964) is a French writer* ».

Pour Laura Vazquez, cette sensation d'incomplétude qui semble venir de la poésie, en tout cas sur Wikipédia, s'est affirmée il n'y a pas longtemps. Jusqu'au 18 décembre 2021 à 19h53 Laura Vazquez n'était pas romancière. « Laura Lisa Vazquez, née en 1986 à Perpignan, est une poétesse française, lauréate du prix de la vocation en poésie 2014 », voilà ce qu'on lisait, qui faisait poésie au carré : elle est poète et lauréate d'un prix de poésie, et pas n'importe lequel, celui de la vocation (rien de plus romantiquement poétique que la « vocation »). À 18h54, l'utilisateur 2A01:CB00:4AD:8100:6C1A:E136:2F72:B8BB intervient sur la page, rectifie et nous dit qu'elle est romancière. On dirait une thérapie de conversion. Depuis, cet utilisateur a disparu. Il n'a agi sur l'encyclopédie qu'une seule fois, pour rectifier, et normaliser, presque à l'excès : « Poétesse, tu seras romancière désormais. » Même Emmanuelle Pireyre qui a obtenu un grand prix d'automne dédié aux « romans », est plus sobrement « écrivaine ». Sur la page de Laura Vazquez, n'intervient plus qu'un autre utilisateur enregistré comme 2A01:CB00:4AD:8100:

19FF:A524:2D2A:8AA9. On sait ce que ça veut dire, les utilisatrices et utilisateurs de l'encyclopédie qui avancent caché·e·s, c'est qu'elles et ils veulent rester anonymes, soit parce qu'ils et elles sont trop proches du sujet dont on fait la biographie (interdit dans les usages de Wikipédia), soit parce qu'elles et ils veulent nuire. À moins de considérer que dire « romancière » constitue une évidente volonté de nuire à Laura Vazquez, la première hypothèse semble plus vraisemblable.

En tout cas « poète », « poétesse », ça ne suffit pas. Il manque une béquille, sur laquelle s'appuyer, c'est parfois écrivaine, ou essayiste, ou dans la plus grande exagération « romancière ». Vous me direz, Wikipédia, ce n'est pas la vie non plus. C'est vrai mais c'est quand même un miroir qu'on promène le long des chemins. Alors, on peut au moins s'intéresser au reflet. Vous me direz aussi, les notices Wikipédia, normalement, ce n'est pas les autrices qui les rédigent. Certes, mais celles et ceux qui les rédigent le font quand même en fonction aussi de ce dont les œuvres témoignent, de la manière où elles s'inscrivent. Les stratégies de positionnement sont partagées, entre productrices et commentateurs.

Alors si « poète », « poétesse », ça ne suffit pas, c'est peut-être tout simplement parce qu'« il n'y pas beaucoup de poésie en ce moment ».

MARCHÉ DE LA POÉSIE

Cette affirmation, même si elle émane d'un no-life aux idées pas très claires, on peut la prendre au pied de la lettre, du point de vue des conditions matérielles de l'existence de la poésie elle-même.

En commençant par les conditions matérielles de son existence sous forme de livre.

De ce point de vue-là, disons-le tout net : ses conditions ne sont pas très enviables, elles n'ont probablement jamais aussi été mauvaises depuis que le livre régule l'essentiel de la communication littéraire (bibliocentrisme).

Si elles n'ont jamais été aussi mauvaises, c'est aussi qu'elles prennent place dans un secteur qui, lui, s'est rarement aussi bien porté. Car contrairement aux idées reçues, s'il y a bien un domaine qui n'est pas en crise, ou alors c'est une crise de boulimie, de surproduction, une crise de foie en quelque sorte et certainement pas de foi, c'est bien le domaine de la publication de livres de littérature contemporaine. Jamais les éditeurs n'ont reçu autant de manuscrits (c'est un peu comme le réchauffement climatique, chaque année bat le record de la précédente) et en ont autant publié, et les formations en création littéraire autant de candidatures. L'attention médiatique globale aux « événements » littéraires dans notre pays est toujours extrêmement forte; le marché du livre connaît une croissance exceptionnelle (« tous secteurs confondus, hors livre numérique et livres audio, le marché enregistre une hausse de 20 % en valeur par rapport à 2020 et de 19 % par rapport à 2019 » nous dit Livres hebdo), si bien que ce marché n'échappe pas à la

concentration et à la financiarisation, et que là, comme ailleurs, l'appétit vorace d'un Vincent Bolloré s'exerce; un prix Goncourt a à nouveau dépassé le million de ventes; contrairement à d'autres domaines artistiques ou du loisir, la publication de livres littéraires n'a pas été bouleversée par l'économie numérique (pas encore platformisée); chaque ville ou village de ce pays a désormais son festival littéraire; on est en train de créer une nouvelle rentrée au printemps car celles de septembre puis de janvier ont craqué. Tout le monde veut faire des ateliers d'écriture pour écrire un roman ou un témoignage narrativisé.

Donc du point de vue numérique et de la masse, du business global, dans ce secteur, tout va bien. Et c'est d'ailleurs cette massification et les défis qu'elle pose qui doivent être considérés. Car l'accès aux différentes ressources, notamment à l'attention des différents *gatekeepers* (qui tiennent la porte de l'édition, des revues, des librairies, de la presse, des festivals, des résidences, des bourses etc.) et des « consommateurs » de littérature, est devenu de plus en plus difficile et compétitif. Les stratégies d'accès, pour parler comme dans le monde du management, ne peuvent pas être ignorées, pour penser ce qui s'écrit et ce qui se projette dans le désir de produire des livres de littérature. La *persona* de l'autrice ou de l'auteur est devenue un enjeu crucial qui nous fait comprendre bien des choses, et notamment cette difficulté pour certain·e·s à se satisfaire de la persona de poète.

Si « écrire, c'est entrer en scène¹ », certaines scènes se trouvent désolées et on se demande bien qui on va y rencontrer. Noémi Lefebvre a représenté cette situation de manière ironique dans un autre *Poétique de l'emploi* que son livre, une courte vidéo, une saynète comme dit sa maison d'édition, comme elle en produit régulièrement avec le comédien Laurent Grappe pour le studio Doitsu.

Noémi Lefebvre joue une agente de Pôle emploi qui reçoit un poète, un « vieux saltimbanque » qui veut accéder à l'emploi tout en restant poète. La scène est hilarante, dans le télescopage qu'elle propose entre le vocabulaire de l'agente et les réponses que lui fait le vieux saltimbanque sous formes de citations plus ou moins ampoulées sur la poésie de Serge Pey, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Roman Jakobson, Novalis, Paul Valéry, Emmanuel Mounier, Victor Hugo et Louis Calaferte.

Elle se termine ainsi :

En face de poète, il n'y a pas d'emploi actuellement Monsieur, c'est ce que j'essaie de vous expliquer, c'est-à-dire que ce que vous demandez comme emploi n'existe pas dans la réalité hein.

Vous avez fait un CV?

— Non.

1. Jérôme MEIZOZ, « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », *Contextes*, varia 2015, <https://doi.org/10.4000/contextes.6003>

— Mais ça c'est la première chose à faire. Qu'est-ce que vous mettriez sur votre CV ?

— Poète². »

Bien sûr, c'est une mauvaise réponse. Il vaut mieux mettre sur son CV poète et écrivain, poète et romancier, poète et essayiste et universitaire ou alors « American writer » et là du coup vous pourrez même prétendre à la fameuse MacArthur Fellowship, autrement appelée bourse des génies et emporter les 625 000 \$³ (quand même!!). Je viens de vérifier la promo 2021, et il y a quand même des « et poète », des quelque chose (*whatever*, par exemple « *Music Critic, Essayist, and Poet* » ou « *lawyer and poet* ») d'autre « et poète ». Les génies MacArthur modernes (Joseph Brodsky, John Ashbery) étaient poètes, maintenant ils sont « et poètes ».

Pour accéder au marché du livre, de l'emploi, des bourses, poète ne suffit pas.

L'analogie a tout de même ses limites : le marché du livre n'est pas non plus tout à fait le marché de l'emploi. Il est bien pire ! À la limite, il ressemble au marché de l'emploi hyper compétitif des secteurs de haute technologie par exemple, mais pas au marché de l'emploi des services, de l'industrie ou du monde agricole. Comme le premier, et à la différence du second, il ne va pas vers la raréfaction. Comme le premier, il y a de plus en plus d'entrants mais ils ressortent vite. La casse est considérable.

Voyons ça de plus près. Le marché du livre de littérature contemporaine se caractérise par une très solide stabilité avec une faible croissance à l'exception de ces deux dernières années (au cœur de la pandémie, de 2020 à 2022) qui ont été exceptionnelles. Sa particularité est la suivante : le gâteau fait à peu près la même taille qu'il y a, disons, quarante ans, sauf qu'il y a beaucoup plus de personnes autour de la table. Sur une galette de 6 à 8 personnes, il faut désormais faire non pas deux ou trois parts mais dix fois plus, ce qui fait des toutes petites parts, avec pas grand-chose à manger.

L'heure n'étant plus vraiment à l'égalitarisme, le principe c'est celui bien connu, dans les domaines hypercompétitifs des nouvelles technologies du « *winners take all* » voire du « *winner takes all* ». La conséquence inévitable c'est que le nombre de titres est en très forte hausse, ce qui entraîne matériellement une très forte baisse du nombre des tirages moyen.

Le côté positif, c'est que le ticket d'entrée est relativement bas pour publier un livre, de poésie ou autre. Beaucoup peuvent y avoir accès, mais le chemin pour accéder au carré VIP est étroit et incertain. Et de là où la plupart restent, on ne voit pas grand-chose de la fête.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=7A9Y0idAudk>

3. *The MacArthur Fellowship is a \$625,000, no-strings-attached award to extraordinarily talented and creative individuals as an investment in their potential.*

Je suis convaincu, non par idéologie, mais parce que je côtoie presque tous les jours des aspirant·e·s écrivain·e·s que cette nouvelle condition est complètement intégrée dans leur désir et leur travail. Les stratégies pour entrer en littérature et y habiter prennent en considération cette nouvelle condition. Il suffit pour n'importe quel·le aspirant·e écrivain·e ou déjà autrice ou auteur d'entrer en librairie pour être submergé par la masse de publications et se positionner par rapport à ça.

L'évolution de l'édition suit le même mouvement.

On ne sait jamais qui de l'œuf ou de la poule était le premier, car d'une certaine manière ces deux phénomènes ont débuté ensemble.

Dans l'édition, ça se traduit par un phénomène d'hyperconcentration d'un côté et d'atomisation de l'autre, ce que là encore dans l'économie de l'innovation on appelle un oligopole à franges. Ce phénomène est par ailleurs global. On a d'un côté une édition financiarisée allant dans le sens des grands groupes, donc de la rentabilité, donc de l'édition sans éditeurs comme l'a décrite André Schiffrin⁴; on a de l'autre une édition plus ou moins soutenue par des structures exogènes, politiques publiques, fondations privées, universités, qui ne se soucie presque pas de la rentabilité. Un article devenu classique avait décrit ce mouvement aux États-Unis. *MFA vs NYC*⁵.

Ce qui est en train de disparaître, c'est une production médiane, de même que des chiffres de vente moyens. Deux pôles d'attraction sont assez forts : le mainstream et la confidentialité parfois choisie. La prise de risque qui consisterait à conjuguer grande radicalité de proposition (inconfort) et grand public est globalement évitée. On cherche les zones de confort, la littérature comme objet transitionnel.

Le problème pour la poésie, c'est que les zones de confort, l'objet transitionnel livresque, le pôle d'attraction majoritaire, c'est depuis déjà assez longtemps la prose narrative romanesque ou testimoniale. Pensez à votre librairie préférée, je suis sûr que c'est une librairie indépendante qui fait du bon boulot sur la littérature labélisée QF (qualité française). Vous entrez et vous êtes là aussi submergé·e·s par la masse de romans et de récits et alors vous cherchez du regard un livre de poésie, car vous savez les reconnaître au premier coup d'œil, mais là devant vous, rien, pas un seul, et vous savez qu'il vous faudra contourner une table, vous faufiler dans un couloir étroit pour accéder à un coin où vous aurez peut-être le dernier Quintane, mais peut-être pas le précédent Laura Vazquez, celui grâce auquel elle a pourtant obtenu le prix de la Vocation, et pas non plus *Bleuets* de

4. André SCHIFFRIN, *L'Édition sans éditeurs*, Paris, éditions de La Fabrique, 1999.

5. Chad HARBACH, « MFA vs NYC », dans *n+1*, numéro 10 (Fall 2010). Cet article a ouvert un tel débat aux États-Unis qu'un ouvrage l'a développé, édité par le même Chad Harbach sous le titre *MFA vs NYC, the Two Cultures of American Fiction*, New York, Faber and Faber, 2014.

Maggie Nelson qui, bien qu'il soit toujours présenté comme un livre de poésie, en raison du succès planétaire des *Argonautes* qui a fait de Maggie Nelson une des autrices les plus *bankable* label QI (Qualité Internationale) a été prudemment rangé côté narration.

Au sens propre, la poésie sous forme de livre a été « cornerisée », mise dans un coin.

Je le vois aussi comme éditeur, je me prends moi aussi à reproduire ces réflexes, car il n'est pas un domaine de la production d'écrits qui n'échappe à la demande de faire un roman.

Tu es poète? Super! Mais tu ne pourrais pas écrire un roman.

Pas mal ton idée d'essai? Tu ne pourrais pas la narrativiser, tu vois, inclure tes idées dans une story?

Voilà ce qu'on fait, nous les gatekeepers (libraires qui cornerisent, éditeurs qui font dévier les projets), presque malgré nous.

Du reste, j'évoque l'édition de littérature sous forme de livres, mais je pourrais faire les mêmes remarques sur l'édition de littérature hors du livre. Les festivals de littérature, les dispositifs qui favorisent la littérature en présence se sont multipliés de manière exponentielle en vingt ans, sans accueillir plus de poésie, lorsqu'auparavant la littérature en présence (lectures, performances) relevait plutôt du domaine poétique. Bien au contraire, cette massification de la littérature en présence s'est accompagnée d'un développement de la narrativité sur scène ou dans des espaces sociaux. Le moment emblématique de ce mouvement est sûrement la transformation de la Maison de la Poésie de Paris en « scène littéraire » où les narratrices et narrateurs sont désormais majoritaires cependant que sa fréquentation a littéralement explosé. Cette explosion de la fréquentation doit beaucoup à la qualité du travail de son équipe, mais aussi à l'extension de la littérature narrative sur scène.

Donc d'un côté, tu es cornerisé-e, de l'autre tu es plébiscité-e, tu fais quoi? Tu fais « et poète » bien sûr.

GENRE POÈTE

On peut être « et poète » de plusieurs manières.

On peut être « et poète », en restant un petit peu dans le coin, de temps en temps, et en essayant d'occuper le devant de la scène le reste du temps (romancier, universitaire, essayiste). C'est le « et » disjonctif, celui qui sépare les espaces, on est quelqu'un puis quelqu'un d'autre. On est « et poète » en restant dans un placard. Parfois le placard est super luxueux. En lisant le catalogue de « Points poésie » (super luxueux), j'ai découvert plein de « et poètes » dont je ne pouvais pas imaginer une seule seconde qu'elles et ils l'étaient lorsque je lisais leurs bons gros romans des familles. Ça alors, quelle surprise! C'est le « et poésie » du sup-

plément d'âme, de la cerise sur le gâteau, et parfois de la prise d'avantage lorsque le « et poésie » permet d'accéder à des honneurs (académies) et des prix. Ce n'est pas un mauvais investissement si on reste dans le disjonctif, c'est-à-dire si ça ne remet en rien la norme dominante du romanesque. J'ai dit « elles et ils » mais c'est une convention car les « et poètes » du placard, surtout s'il est doré, c'est en fait généralement des « ils ». Je ne sais pas, peut-être ils font « et poètes » à la place du ménage, des courses, des repas, du baby-sitting. Ils ont peut-être remplacé la charge mentale par de la « et poésie ». Ça doit être ça l'explication de la « et poésie » du placard doré. Ils ont des épouses qui leur permettent de « et poétiser » le monde.

Il y a aussi la « et poésie » non binaire, celle de la fluidité des genres, dont Maggie Nelson est devenue la star mondiale. Pas beaucoup de « ils » dans ce cas-là. Certainement parce qu'il faut vraiment travailler d'une part, et d'autre part travailler dans des zones d'inconfort. Notamment dans la zone d'inconfort du genre. Nul ne peut ignorer, du moins en français que genre (littéraire) et genre (du point de vue des identités sexuelles et politiques), c'est le même mot. Nul ne devrait l'ignorer et pourtant...

L'histoire des mots est révélatrice. Le mot genre s'impose en français (en anglais aussi) lors de la bascule du XVI^e siècle et cette confrontation massive à l'altérité des vivants qui entraîne une pulsion taxinomique et l'imposition de frontières infranchissables entre les êtres. La division sexuelle devient le symbole de cette différence radicale. L'apparition du mot « genre » pour la dire en est le témoin historique.

Pour ce qui concerne la vie de ces être singuliers que sont des textes littéraires, le mot genre ne s'impose qu'au début du XIX^e siècle, c'est-à-dire une fois que la binarité, lors d'une deuxième modernité, s'est imposée comme le concept-clé pour penser le réel. La représentation du réel des textes littéraires suit ce modèle de la différence radicale fondée sur la binarité. Les genres littéraires en tant qu'outil conceptuel sont ainsi chargés d'une histoire déjà ancienne relative à la différence sexuelle, conçue comme différence fondamentale. Et du reste, tel genre apparaîtra tantôt comme plutôt masculin ou plutôt féminin, mais le présupposé c'est qu'il existe des êtres littéraires aux essences radicalement différentes, et que ces êtres littéraires sont des genres. Un roman n'est pas une poésie n'est pas un essai. Cet imaginaire orthonormé du littéraire consonne avec la représentation de la binarité politique et sociale. Et a toujours un petit temps de retard. Ainsi de même que le mot « genre » s'impose dans le vocabulaire de la sexualité avant qu'il ne s'impose dans le domaine littéraire, il n'est déconstruit dans le second que bien après le premier. Un simple exemple vaut bien des démonstrations : les propositions de Monique Wittig sur la « marque de genre » sont toujours parmi les plus pénétrantes et audacieuses qui aient été formulées, et pourtant elle les déploie dans le système de genres littéraires, en revendiquant toujours haut et fort son

travail de néo-romancière. C'est du cœur des genres littéraires qu'elle compte mener une révolution.

Ses héritières et héritiers poursuivent le travail en déconstruisant l'ordre des genres littéraires, avant tout par superposition, agencant des caractéristiques des essais, de la poésie du récit pour rendre leurs textes inassignables à une seule catégorie, indiscernables, sinon sous forme de livre, ce qui est malgré tout un genre en soi.

C'est le « et poète » de la fluidité de genres. Et comme la poésie peut être à juste titre considérée comme un état de minorité, alors pourquoi pas « et poète » pour déconstruire l'ordre des genres littéraires, en espérant en retour et par analogie agir sur l'ordre des genres.

Cette fluidité des genres est devenue caduque lorsque l'ordre des genres a été tout simplement destitué. On peut lire la série de livres publiés par Noémi Lefebvre comme une tentative assez rigoureuse pour échapper à la structure familiale et à celle des genres (dans le double sens du mot), où le signifiant poésie joue un rôle qui n'a rien de négligeable. Dans *L'Autoportrait bleu* (2009), ce sont deux sœurs en miroir : l'une est de constitution fragile, lit des auteurs assez déprimants, c'est une littéraire, tandis que sa sœur s'extasie sur la puissance de la technique et des machines. Un papa n'est pas loin, bien sûr, que la deuxième sœur comprend mieux que la première. Dans *L'État des sentiments à l'âge adulte* (2012), on rencontre un autre couple, celui de la division sexuelle, un bon vieux couple de losers dans le monde du succès professionnel, qui se sépare, lorsque Jean-Luc est vraiment « devenu trop con ». Finalement, la narratrice travaille comme assistante sociale pour une personne très âgée et très pénible qui s'appelle Victor Hugo. *L'Enfance politique* (2015) se rapproche du problème : une mère et une fille, dépressive bien sûr, et une parole anarchiste qui se libère comme peu de livres contemporains en ont porté la trace. *Poétique de l'emploi* (2018) ne se rapproche pas du problème, il se situe en son cœur : le cœur du patriarcat, avec ce père fantastique et délirant, qui est aussi un surmoi écrasant pour un sujet non-genré qui, sans aucunement pratiquer la poésie, fait de la poésie à la fois le sujet de discorde et celui sur lequel le livre se termine et par lequel il cloue le bec à son père :

Il y a pas mal de poésie en ce moment, j'ai dit à mon père.
Il n'a pas répondu. (P. 103.)

Mais attention, n'allez pas croire que « poésie » signifie quelque chose comme un genre littéraire, ou un ensemble de textes. Du reste, le sujet qui parvient à cette conclusion ne lit pas une seule fois de la poésie, et à la fin il lit la « Lettre au père » de Kafka, grâce à laquelle il parvient à penser qu'« il y a pas mal de poésie en ce moment ». « Poésie » signifie certainement la manière dont on s'échappe de la sphère paternelle par l'échec, renvoyant alors, sûrement sans le savoir à ce « *Queer Art of Failure*⁶ » sur lequel a écrit Jack Halberstam et qui

6. Jack HALBERSTAM, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, 2011.

pourrait être un vademécum assez efficace pour échapper aux polices des genres. Le livre suivant ne laisse aucune chance à l'ambiguïté. *Parle* suivi de *Tais-toi* est tout simplement ailleurs. Des voix parlent et c'est tout. *Tais-toi* commente *Parle* et son objet essentiel est de refuser à *Tais-toi* une quelconque assignation générique et à mes yeux, l'entrée consacrée à la poésie est la plus percutante de toutes : « Parle n'est pas un poème non plus », elle s'appelle. Je conclurai en la citant longuement parce que, franchement, elle se passe de commentaires :

Parle ne peut pas devenir un poème, on dirait même que Parle ne veut pas en être un. L'assignation de la poésie au genre poétique suffit à empêcher que ce soit un poème. S'il y a des jeux avec la poésie, c'est simplement pour le plaisir d'aller comme on voudra. Parle peut alors se lire comme une opposition à la poésie en tant que domaine organisé en secteur culturel avec ses festivals, ses marchés, ses résidences, ses poètes institués ou précaires ou amateurs de concours, une non-participation à cette politique d'encadrement des œuvres de l'humanité et d'abord de la France, un petit I would prefer not to, car ce n'est pas intention proclamée, mais bien plutôt abstention directe, dont l'évidence n'apparaît qu'a posteriori pour qui s'y intéresse. Car il y a bien autre chose à faire que détruire des cases. Plutôt que d'affronter le secteur d'une politique publique, ce qui prend beaucoup de temps et use la santé, il suffit de s'en foutre. Le refus infantile, immédiat, de l'institution poétique n'est pas un objectif mais un état d'esprit.

N'empêche, toute écriture se fabrique, sinon dans un secteur, au moins dans un champ délimité par des luttes de pouvoir. Parle est peut-être le résultat d'une stratégie plus ou moins consciente de placement (de produit, et de soi) dans le champ littéraire, dans la mesure même où l'affirmation de l'autonomie de l'art n'empêche pas nécessairement la recherche d'une originalité distinctive, mais en est même le premier carburant. L'ultime stratégie de placement serait alors celle du non-placement d'un non-produit, autrement dit une non-stratégie (peut-être finalement super stratégique), position limite que peuvent se permettre les aristocrates pour qui l'ascension sociale ne mérite que mépris, et ceux qui n'ont rien à gagner puisqu'ils n'ont rien à perdre. Mais Parle est bien plutôt le lieu d'une a-stratégie, qui ne concerne pas seulement l'écriture dans le champ, mais aussi l'attention portée aux coucous du jardin. On pourrait choisir le terme, plus élégant, de désinvolture, mais la désinvolture est moins un endehors qu'une manière d'être sans y être, et cette manière concerne trop la partie de tennis de L'Autoportrait en bleu, récit fictionnel où j'apprends sur le court que rien ne peut vaincre l'esprit de compétition, et surtout pas le fait de ne pas l'avoir. Ne pas jouer vraiment quand on joue au tennis n'est pas une posture ni un art de jouer, encore moins une philosophie, c'est seulement rater toutes les balles⁷.

Il y aurait donc une troisième manière d'être « et poète » consistant à s'en foutre. C'est bien la poésie contre « la poésie ».

7. Noémi LEFEBVRE, *Parle*, suivi de *Tais-toi*, Paris, Verticales, 2021.

« Entre les mots de villon »

Laure GAUTHIER

Dire les mots absents de la poésie de Villon, parler depuis les interstices entre ses mots.

S'enfoncer dans la béance

Faire entendre ce qui reste quand on met à terre les poèmes. Le mouvement qui ondoie sous les mots, ou juste *avant* les mots. Cette impulsion d'écrire qui a été sienne

Ressaisir l'ondulation entre la vie du poète et son œuvre, ce qui sourd juste entre les faits actés dans les nombreuses biographies et les ballades des *Lais* et du *Testament*. Dire le devenir poème. Un espace blanc strié. Un trait d'énergie entre la personne de Villon et son œuvre rédigée. Ne pas redire plus mal les ballades, poser à terre les biographies et les archives. Dialoguer avec ce qui a traversé Villon pour devenir œuvre. Dire ses alluvions, ce qui ne s'est pas sédimenté dans les poèmes. De l'alluvion, pas du sédiment, ce serait ça, la matière!

C'est donc l'absence de racines, le mouvement permanent, l'exil, l'absence de la terre et de la nature, si ce n'est la neige et le vent, l'insurrection et l'amour, le jeu qui semblent être les impulsions d'écrire, qui ont tracé un trait entre son corps et son œuvre. Un trait qui devient voix. Une voix qui prend corps. Un corps mouvant, en mouvement

le mouvement villon

C'est le mouvement qui habite toute la poésie de Villon

Mais la décision, c'est de ne pas redire la ballade, ne pas redire les mots de la ballade, ni de refaire une biographie à partir de la ballade. Ne pas interpréter la sueur du vers. Pour en dire des faits. Ne pas recueillir l'exsudation des strophes comme du miel. Non, plutôt chercher la neige *avant* la neige, lorsqu'elle se condense, encore dans le nuage, encore hybride entre eau et vapeur, c'est aussi regarder par les profondeurs de l'eau vers la surface de l'océan et voir se former la vague avant la vague, ou dire l'à côté de la vague. C'est ça l'idée. Être en travelling permanent, depuis le hors champ, à équidistance entre la *biographie* et les Œuvres complètes

J'admire la force d'un trait quand il dit aussi son absence ou son à côté. Or, Villon nous tend le blanc, nous tend les trous, les béances, les arrêts, les marges. Oui, je m'y engouffre et vois tout ce que j'y trouverai, le trou dans la glace pour plonger sous la surface et voir ce qui l'irise

Oui, il y a chez lui toutes ces phrases abandonnées en route, afin d'éviter que le vers ne se fige, ces coups de rames grammaticaux qui donnent autant de coups de pieds dans la fourmilière de l'usage

Mouvement, toujours à nouveau. Éviter chez lui la stase papier, préférer une phrase *abandonnée* à une phrase *recueillie*. Éviter le recueil de poésie, ne pas avoir l'obsession du recueil ni du papier, pas celle du papier bible, ne pas faire pléiade, mais écrire oralement, ce mouvement entre dire et écrire qui est obsédant

ceci n'est pas villon

Il y a pour l'œuvre de Villon une obsession biographique; reconstituer les chairs du poète à partir des empreintes des vers, sonoriser sa voix; Villon guimauve, Villon excrément, Villon souillé. La *biographie* a remplacé la vie d'écrire

Alors redire les pierres que l'on trouve dans des textes Compostelle; chaque étape du pèlerin lecteur balisée. On évolue du vol du collège de Navarre, au meurtre de Philippe Sermoise, l'exil, les coquillards, leur procès et puis la grosse Margot ou encore l'histoire de la pierre du Pet au diable

Que reste-t-il des actes? Des actes actés. Aux archives. Qui ne disent pas plus qu'eux-mêmes. Pas moins non plus. De ce qu'on dépose d'un présent insaisissable dans des archives, ce qu'on laisse de faits authentifiés. Actes sourds pour une mort muette. Et de ce silence de mort qu'on veut faire parler. Et que Marcel Schwob sobrement étudie en dessinant certaines journées de Villon, en désignant certains amis. Faire parler? Comment?

voix de villon

On publie mes œuvres

reliées avec du cuir comme on rassemble des livres saints
comme le sang

coagule
dans le bac de l'hommage
Et personne donc pour déchirer le papier du verdict?

Trop de brèches à colmater

Mot mortier
Re-tiens

Creuser ailleurs la faille

de dire

Textes extraits de : Laure Gauthier, *je neige (entre les mots de villon)*, Nantes, LansKine, 2018.

Hommage à Martine Créac'h

En reprenant pour titre une formule de Martine Créac'h, cet ouvrage a aussi pour but de lui rendre hommage : ces actes saluent le parcours remarquable d'une professeure et d'une chercheuse, qui a su allier une grande générosité avec un sens de la rigueur. La diversité des contributions de ces actes, qui rassemblent aussi bien jeunes chercheuses et chercheurs, professeur-e-s et poètes, est de fait à l'image des valeurs que sont l'ouverture et le partage, défendues par Martine Créac'h tout au long de sa carrière.

Les recherches que Martine Créac'h a menées au sujet de la poésie furent, elles aussi, orientées par une altérité fondamentale, à savoir celle qui concerne aussi bien le visible que le sensible : la peinture d'une part, la matérialité du livre de l'autre. Les deux livres que sont *Poussin pour mémoire : Bonnefoy, du Bouchet, Jaccottet, Char, Simon* (2004)¹ et *L'Imparfait de l'art : La peinture ancienne dans la poésie du XX^e siècle* (2015)², témoignent de l'originalité d'une perspective, qui a mis en lumière la façon dont la poésie moderne et contemporaine pouvait être mise en relations avec les œuvres de l'histoire picturale.

Le titre du dernier séminaire de Master dispensé par Martine Créac'h à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, « Poèmes de pensée³ », est en ce sens révélateur d'une approche critique qui s'établit chez Martine Créac'h en dialogue constant avec la philosophie et l'esthétique du XX^e siècle. L'importance des arts visuels dans certaines œuvres majeures de l'après-guerre (qu'elles portent la marque du Surréalisme⁴ ou s'inscrivent dans le renouveau lyrique porté notamment par Jaccottet ou Bonnefoy⁵) est surtout l'occasion pour Martine Créac'h de

-
1. Martine CRÉAC'H, *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, Char, du Bouchet, Jaccottet, Simon*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2004.
 2. Martine CRÉAC'H, *L'Imparfait de l'art. La peinture ancienne dans la poésie du XX^e siècle*, Metis Presses, collection Voltiges, 2018.
 3. Dont le titre est emprunté à un recueil de poèmes d'Hannah ARENDT : *Heureux celui qui n'a pas de patrie – Poèmes de pensée*, Paris, Payot, 2015.
 4. Martine CRÉAC'H, « Éclaircissements. Présence de la peinture dans *Capitale de la douleur* de Paul Eluard », dans *Capitale de la douleur de Paul Eluard*. « À la lueur de la jeunesse », Aurélie FOGLIA-LOISELEUR et Laurent ZIMMERMANN (dir.), *Revue Textuel*, Paris, Hermann, 2014, p. 77-86.
 5. Martine CRÉAC'H, « Le Trait et la trace : Yves Bonnefoy et le dessin », dans *La Revue de Belles-Lettres, Yves Bonnefoy*, n° 3-4, Genève, 2005, p. 43-57 ; « Dépayser la peinture », dans *Philippe Jaccottet. Poésie et altérité*, Michèle FINCK et Patrick WERLY (dir.), Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 367-378.

penser le poème dans sa relation fondamentale au temps — ou plutôt devrait-on dire, à la coexistence des temps.

À travers de nombreux articles et tout au long de ses enseignements à l'université Paris 8, elle a ainsi pu explorer la façon dont certaines des œuvres parmi les plus stimulantes de la poésie moderne et contemporaine charrient une *mémoire* (celle de la Préhistoire⁶, du Moyen Âge⁷, ou d'événements de l'histoire récente comme la Guerre d'Algérie⁸), véhiculent une « matière du temps »⁹ qui informe aussi bien les œuvres littéraires que plastiques. Les travaux de Martine Créac'h ont à ce propos souligné avec éloquence l'existence d'un partage réciproque entre artistes plasticiens et poètes. Les premiers accompagnent et nourrissent leurs pratiques en s'adonnant à l'écrit (c'est le cas des « peintres poètes¹⁰ » tels que Masson¹¹, Giacometti¹² ou Dubuffet¹³), tandis que les autres fondent en partie leurs poétiques sur des modèles plastiques (le dessin chez du Bouchet¹⁴ ou chez Simon¹⁵). C'est en définitive à la question des illustrations présentes dans

-
6. Martine CRÉAC'H, « Reproduire la préhistoire : une invitation à l'écrire ? René Char, André du Bouchet, Lorand Gaspar », dans *Reproductions*, Philippe KAENEL (dir.), 2020 [à paraître].
 7. Martine CRÉAC'H, « L'effet épitaphe. François Villon et Franck Venaille », dans *Mémoire du Moyen Âge dans la Poésie contemporaine*, Nathalie KOBLE, Amandine MUSSOU, Mireille SÉGUY (dir.), Paris, Hermann, 2014, p. 301-311.
 8. Martine CRÉAC'H, « Franck Venaille. La guerre d'Algérie pour mémoire », dans *Représentations de la guerre d'indépendance algérienne*, Maya Boutaghou (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 159-168.
 9. Martine CRÉAC'H, « L'œuvre de Franck Venaille et la matière du temps », dans *Franck Venaille aujourd'hui*, Martine CRÉAC'H, Léniaig CARIOU, Stéphane CUNESCU, *Fabula / Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6494.php>, page consultée le 14 février 2023.
 10. C'est l'expression utilisée par Martine Créac'h dans sa synthèse d'Habilitation à diriger des recherches (sous la direction du professeur Bernard Vouilloux), intitulée « Penser la discordance des temps. Peinture, poésie, livre », non publiée, p. 51.
 11. Martine CRÉAC'H, « André Masson rebelle ? », communication publiée dans les actes de la journée d'étude *Rebelles du surréalisme*, Henri BÉHAR et François PY (dir.), Mélusine, 2016, URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/andre-masson-rebelle-par-martine-creach/>.
 12. Martine CRÉAC'H, « Le songe de Giacometti », dans *René Char : regards sur le monde de l'art*, Danièle LECLAIR (dir.), Série Char n° 3, Lettres modernes Minard, Caen, 2009, p. 85-92 ; « Écrire, dessiner sans fin. André du Bouchet et Alberto Giacometti », dans *Sens à l'horizon ! Hommage à Denis Bertrand*, Véronica ESTAY-STANGE, Pauline HACHETTE, Raphaël HORREIN (dir.), Lambert-Lucas, Limoges, septembre 2019, p. 27-38.
 13. Martine CRÉAC'H, « Tisser le passé et le présent. La fleur de barbe (Dubuffet) », dans *L'Imparfait de l'art*, op. cit., p. 171-175.
 14. Martine CRÉAC'H, « Les premiers cahiers d'André du Bouchet (1949-1952). Carnets de poète ou cahiers de peintre ? », dans *Carnets, Journaux d'écrivains*, François BERQUIN et Dolorès LYOTARD (dir.), Revue des Sciences humaines, Presses du Septentrion, n° 335, juillet-septembre 2019, p. 133-148.
 15. Martine CRÉAC'H, « Le prologue des *Géorgiques* : une théorie du dessin ? », dans *Cahiers Claude Simon*, n° 9, Julien ANNE-YVONNE (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 75-84.

certains livres d'artistes¹⁶, mais aussi à la matérialité de certains livres sans images, que Martine Créac'h a consacré des études dont la portée se mesure aisément aujourd'hui, si l'on songe aux importants projets de recherches actuellement engagés autour du rapport entre texte et image¹⁷.

Au plus près de la poésie, contre elle : l'enseignement, le livre, les images, la peinture. Parmi les lieux de son travail, donc, l'université, la bibliothèque, mais aussi le musée : en témoignent ses collaborations à des catalogues d'exposition, notamment avec le Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, et l'important colloque du Louvre « Écrivain, écrivaines au musée », dont elle a dirigé les actes, *Délivrer le temps. Écrire le musée (XIX^e-XXI^e siècles)*.

Martine Créac'h a fait et continue de faire œuvre de *passeuse* : d'une part, en commentant des œuvres issues de la poésie des dernières décennies (celles d'Esther Tellerman¹⁸, d'Antoine Emaz¹⁹, ou encore Franck Venaille), et d'autre part, en soutenant les jeunes chercheuses et chercheurs dans leurs explorations du champ poétique contemporain.

-
16. Martine CRÉAC'H, « Autour de *Lettera amorosa*, une alliance substantielle : Braque, Char et Engelberts », dans *Les Livres d'artistes d'Edwin Engelberts*, Patrick KAENEL et Dominique KUNZ (dir.), Genève, éditions Notari, 2022.
 17. Comme par exemple le programme de recherche *HANDLING : Writers Handling Pictures: a Material Intermediality* (1880-today), piloté par Anne Reverseau, et basé à l'université de Louvain-la-Neuve (UCLouvain, en Belgique).
 18. Martine CRÉAC'H, « Note de lecture », *Littérature*, 2016/1 (n° 181), p. 114-117. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2016-1-page-114.htm>
 19. Martine CRÉAC'H, « Penser le poème par le livre. *La Nuit posée* là d'A. Emaz et A. Vinay », dans *Spaces of the Book / Les Espaces du livre : supports et acteurs de la création texte/image (XX^e-XXI^e siècles)*, Isabelle CHOL et Jean KHALFA (dir.), Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2015. XII, European Connections, Vol. 37, 2015, p. 185-195.

Bibliographie de Martine Créac'h

ESSAIS

1. *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, Char, du Bouchet, Jaccottet, Simon*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2004.
2. *L'Imparfait de l'art. La peinture ancienne dans la poésie du XX^e siècle*, Metis Presses, coll. « Voltiges », juin 2018.

OUVRAGES COLLECTIFS OU DIRECTION DE NUMÉROS DE REVUE

1. *Traduire Claude Simon*, avec A.-Y. Julien, *Cahiers Claude Simon*, n° 10, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
2. *Écrire en contrepoint*, avec K. Gosselin, *Littérature*, n° 180, décembre 2015, Paris, Dunod.
3. *Claude Simon &...*, avec A. Renaud, *Acta Fabula*, colloques en ligne, 2016.
4. *Franck Venaille, aujourd'hui*, avec L. Cariou et S. Cunescu, *Acta Fabula*, colloques en ligne, 2020.
5. *Délivrer le temps. Écrire le musée (XIX^e-XXI^e siècles)*. Hommage à Patrick Wald Lasowski, avec J. M. Ibeas-Altamira et L. Vazquez, Paris, Hermann, 2020.

ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES (2002-2020)

1. « L'Album du lycéen : de l'étude de l'image en classe de français », *Connaissance du français*, Les Revues pédagogiques, Mission laïque française, mai 2002, p. 63-68. [ACLN]
2. « Ombres et clartés : l'art de Nicolas Poussin sous le regard de Gustave Roud », dans *Gustave Roud, Europe*, Paris, n° 882, octobre 2002, p. 68-84.
3. « Un Monument précaire : Rome 1630, l'horizon du premier baroque », dans *Variations, Monuments*, Zurich, novembre 2003, p. 143-154.
4. « Philippe Jaccottet, au tremblé de la plume », dans *Lectures de Philippe Jaccottet*, B. Blanckeman (dir.), Rennes 2 Haute Bretagne, Rennes, 2003, p. 227-234.
5. « Le Trait et la trace : Yves Bonnefoy et le dessin », *La Revue de Belles-Lettres, Yves Bonnefoy*, n° 3-4, Genève, 2005, p. 43-57.
6. « Noms de pays : le Nom dans *Retour Amont* de René Char », dans *Le « Pays » dans la poésie de Char, de 1946 à 1970*, P. Née et D. Leclair (dir.), Série Char n° 1. Lettres modernes, Minard, Caen, 2005, p. 27-48.

7. « Scènes d'épouvante : Claude Simon dans les parages de l'image », dans *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, L. Zimmermann (dir.), éd. C. Defaut, Nantes, 2006, p. 117-145.
8. « "Voici le Temps des assassins !" Lire Rimbaud avec Char dans *Aromates chasseurs* », dans *Poètes et philosophes, de la fraternité selon René Char*, D. Leclair et P. Née (dir.). Série Char n° 2. *Lettres modernes*, Minard, Caen, 2007, p. 117-141.
9. « Les reflets de Narcisse », dans *René Char dans le miroir des eaux. Centenaire de la naissance de René Char*, E. Duperray (dir.), Beauchesne éditeur, 2008, p. 105-115.
10. « Le Musée unimaginable de René Char », dans *René Char en son siècle*, D. Alexandre, M. Collot, J.-C. Mathieu, M. Murat et P. Née (dir.), Classiques Garnier, Paris, 2009, p. 195-206.
11. « Objet invisible ou Mains tenant le vide : que peut donner la sculpture? », dans *L'Offrande lyrique*, J.-N. Illouz (dir.), Hermann, coll. « Savoir / Lettres », Paris, 2009, p. 323-335.
12. « Le songe de Giacometti », dans *René Char : regards sur le monde de l'art*, D. Leclair (dir.). Série Char n° 3, *Lettres modernes* Minard, Caen, 2009, p. 85-92.
13. « La Fabrique de l'Objet invisible d'Alberto Giacometti », dans *La Fabrique surréaliste*, M. Vassevière (dir.), Association pour l'étude du surréalisme, Collection « Les pas perdus », juillet 2009, p. 103-112.
14. « Épreuves du dehors (André du Bouchet) », *Le Texte étranger (2). Travaux 2006-2008*, C. Joubert (dir.) Travaux et documents, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2009, p. 253-264.
15. « Poussin en 1960. Poussin plagiaire de Masson », dans *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*, L. Zimmermann (dir.), Nantes, éd. Cécile Defaut, 2010, p. 97-112.
16. « Donner à sentir, à toucher et à entendre. René Char et la peinture de Wifredo Lam », dans *Les Synesthésies dans les arts visuels*, I. Pop-Curseu (dir.), revue *Ekphrasis. Images, Cinéma, Théâtre, Media*, Babes-Bolyai University, Volume 7, 2012, p. 177-185.
<https://www.cceol.com/search/article-detail?id=267977>
17. « Croire en la géométrie (Morandi) », dans *Modalités du croire : croyance, créance, crédit. Autour de l'œuvre de Jean-Michel Rey*, D. Bertrand, B. Clément, C. Doumet (dir.), Paris, Hermann, 2012, p. 115-128.
18. « Éclaircissements. Présence de la peinture dans *Capitale de la douleur* », dans *Capitale de la douleur de Paul Éluard. « À la lueur de la jeunesse »*, A. Foglia-Loiseleur et L. Zimmermann (dir.), Revue *Textuel*, Paris, Hermann, 2014, p. 77-86.
19. « Le prologue des *Géorgiques* : une théorie du dessin? », dans *Cahiers Claude Simon*, n° 9, A.-Y. Julien (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 75-

84. <https://journals.openedition.org/ccs/900> 20. « Une “espèce de dédicace à l’ultérieur” ».
20. « Paul Claudel et la nature morte », dans *La Nature morte*, Cahiers ERTA, n° 6, Gdansk, 2014, p. 85-98.
21. « Écrire des pages et des pages qui ne voudraient rien dire » (Degottex), dans *Les Écritures et inscriptions de l’œuvre d’art*, en présence de Michel Butor, F. Caruana (dir.), Paris, L’Harmattan, 2014, p. 73-79.
22. « L’effet épitaphe. François Villon et Franck Venaille », dans *Mémoire du Moyen Âge dans la Poésie contemporaine*, N. Koble, A. Mussou, M. Séguéy (dir.), Paris, Hermann, 2014, p. 301-311.
23. « Ici en deux. De l’expérience de la langue étrangère à l’expérience de l’étrangeté de la peinture », dans *Sémiotique des frontières. Art et littérature*. M. Costantini (dir.), Paris, L’Harmattan, 2014, p. 73-97.
24. « Avant-propos. Lire, traduire Claude Simon », *Traduire Claude Simon*, M. Créac’h, A.-Y. Julien (dir.), *Cahiers Claude Simon*, n° 10, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 15-18.
<https://journals.openedition.org/ccs/938>
25. « Le critique muet. André du Bouchet et Courbet », dans *L’Écrivain et son peintre*, D. Lyotard (dir.), *Revue des Sciences humaines*, n° 318, avril-juin 2015, Presses du Septentrion, Université de Lille, 2015, p. 57-72.
26. « Trois dialogues. Beckett – Char – Du Bouchet », dans *Dossier Georges Duthuit*, hors série des *Cahiers du Musée national d’art moderne*, Éditions du Centre Pompidou, C. Debray et R. Labrusse (dir.), 2015, p. 54-62.
27. Avec K. Gosselin, « Avant-propos », *Écrire en contrepoint*, M. Créac’h, K. Gosselin (dir.), *Littérature*, n° 180, décembre 2015, Paris, Dunod, p. 5-10.
28. « Contrepoint et contretemps. Les Géorgiques de Claude Simon », dans *Écrire en contrepoint*, M. Créac’h, K. Gosselin (dir.), *Littérature*, n° 180, décembre 2015, Paris, Dunod, p. 30-41.
29. « Franck Venaille dans les souterrains d’Allemonde. Questions de temps », dans *Éclats de temps. Musique, peinture, poésie*, C. Doumet et L. Zimmermann (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, collection « La philosophie hors de soi », 2015, p. 67-76.
30. « Penser le poème par le livre. *La Nuit posée là d’A. Emaz et A. Vinay* », dans *Spaces of the Book / Les Espaces du livre : supports et acteurs de la création texte/image (XX^e-XXI^e siècles)*, *Materials and Agents of the Text/Image Creation (20th-21st Centuries)*, I. Chol et J. Khalfa dir., Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2015. XII, European Connections, Vol. 37, 2015, p. 185-195.
31. « Prendre les marges au sérieux : les dessins de Claude Simon », dans *Marges et écritures dans la littérature*, A. Ben Farhat dir., Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax, Nouha Editions, Collection de l’URLDC, 2016, p. 241-258.

32. « André Masson rebelle? », dans *Rebelles du surréalisme*, H. Béhar et F. Py dir., 2016.
33. « Sefar – Szenes : préhistoire de la peinture », *Lorand Gaspar, le poème et l'archive*, A. Gourio et D. Leclair dir., Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 297-310.
34. « L'effet Lascaux. André du Bouchet », *Sur la paroi nocturne. L'art pariétal dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles*, A. Gourio et M. Hartmann dir., *Elseneur* n° 33, Caen : Presses Universitaires, 2018, p. 71-81.
35. « Dépayser la peinture », *Philippe Jaccottet. Poésie et altérité*, M. Finck et P. Werly dir., Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 367-378.
36. « Rouvrir le siècle. Hourra les morts! de Franck Venaille », dans *La Lecture des créateurs*, Actes du colloque à Hammamet, Tunisie, 23, 24, 25 mars 2017, textes réunis par S. Yahia Khabou, Sfax, éditions Mohamed Ali Hammi, 2019, p. 264-270.
37. « Franck Venaille. La guerre d'Algérie pour mémoire », dans *Représentations de la guerre d'indépendance algérienne*, M. Boutaghou et A. Donadey dir., Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 159-168.
38. « Œuvre sans frontières et frontières de la langue. La peinture de Wifredo Lam dans la poésie française », *Bornes & traversées. Sémiotique des frontières I*, M. Costantini et A. Laimé dir., Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, 2019, p. 133-146.
39. « Les premiers cahiers d'André du Bouchet (1949-1952). Carnets de poète ou cahiers de peintre? », dans *Carnets, Journaux d'écrivains*, F. Berquin et D. Lyotard (dir.), *Revue des Sciences humaines*, Presses du Septentrion, n° 335, juillet-septembre 2019, p. 133-148.
40. « Les couleurs du Devoir (Paul Éluard) », *Visibilités littéraires, Littérature*, n° 195, septembre 2019, Paris, Dunod, p. 5-16.
41. « Écrire, dessiner sans fin. André du Bouchet et Alberto Giacometti », *Sens à l'horizon! Hommage à Denis Bertrand*, V. Estay-Stange, P. Hachette, R. Horrein dir., Lambert-Lucas, Limoges, septembre 2019, p. 27-38.
42. « L'œuvre de Franck Venaille et la matière du temps », *Franck Venaille aujourd'hui*, M. Créac'h, L. Cariou, S. Cunesco, Fabula, 2020.
43. « BLUE PICTURES. La couleur de Jacques Monory dans la poésie de Franck Venaille », *Franck Venaille aujourd'hui*, M. Créac'h, L. Cariou, S. Cunesco, Fabula, 2020.
44. « Scènes d'épouvante : Claude Simon dans les parages de l'image », dans *Cahiers Claude Simon*, n° 15, « je pouvais voir », J. Gleize et D. Zemmour (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 99-114. [ACL, nouvelle publication de 7.].
45. « Étude de mains », *Claude Simon, passions du corps*, M. Hartmann dir., *Elseneur* n° 35, Caen, Presses Universitaires, 2020, p. 67-77.

46. « Introduction », dans *Délivrer le temps. Écrire le musée (XIX^e-XXI^e siècles)*, M. Créac'h, J. M. Ibeas-Altamira, L. Vazquez dir, Paris, Paris, Hermann, 2020, p. 9-16.
47. « Rencontrer la peinture par le poème. Le 'Musée des larmes' de Michèle Finck », dans *Délivrer le temps. Écrire le musée (XIX^e-XXI^e siècles)*, M. Créac'h, J. M. Ibeas-Altamira, L. Vazquez dir, Paris, Hermann, 2020, p. 253-263.
48. « Reproduire la préhistoire : une invitation à l'écrire? René Char, André du Bouchet, Lorand Gaspar », *Reproductions*, P. Kaenel dir, 2020. À paraître.
49. « Autour de *Lettera amorosa*, une alliance substantielle : Braque, Char et Engelberts », P. Kaenel et D. Kunz dir., éditions Notari, Genève, juin 2020. À paraître.
50. « Tombeau du poète (Jaccottet et Segalen) », *Écrit sur l'écorce, la pierre, la neige. Les supports matériels du poème (période moderne et contemporaine)*, C. Brochard et A. Gourio dir., *Elseneur* n° 36, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2021, p. 33-42.
51. « Écrire la catastrophe. Le détour par la peinture », *Publier à la tangence de la littérature, des arts et des sciences*, spécial 40^e anniversaire de la revue *Tangence*, H. Guay et R. Roy éd., n° 125-126, novembre 2021, Québec, p. 189-201.
52. « Reproduire la préhistoire : une invitation à l'écrire? René Char, André du Bouchet, Lorand Gaspar », *Reproducing Images and Texts / La Reproduction des images et des textes*, P. Kaenel & K. Bell éd. avec la collaboration de F. Brülhart, Brill, Leiden/Boston, 2022, p. 331-346.
53. « Autour de *Lettera amorosa*, une alliance substantielle : Braque, Char et Engelberts », *Les Livres d'artistes d'Edwin Engelberts*, P. Kaenel et D. Kunz dir., éditions Notari, Genève, 2022, p. 45-69.
54. « Donner à voir. Paul Éluard dans ses murs », *Iconothèques d'écrivains*, A. Reverseau dir., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, à paraître en 2023
55. « Faire vieillir les images pour rajeunir les textes? Les illustrations de *Grain d'aile* de Paul Éluard », *L'Illustration : limites et perspectives*, S. Khabou dir., Sfax (Tunisie), Mohamed Ali Hammi éd., à paraître en 2023
56. « Une critique pour demain. Keats, Jouve, Bonnefoy devant un tableau de Claude Lorrain », *Il est temps d'intervenir. Pour Pierre Bayard*, M. Séguéy dir., éditions Peeters, collection « La République des lettres », à paraître en 2023.

CATALOGUES D'EXPOSITION

1. « Le papier, nuit blanche. Visibilité et vision chez Paul Éluard », *Paul Éluard. Poésie, amour et liberté*, avec S. Leclercq, C. Gonnard et S. Gonzalez, Silvana Editoriale, Milan, 2013, p. 13-17.

2. « Libertés plastiques, Autour du poème *Liberté* ». *Paul Éluard et Fernand Léger en dialogue*, A. Dopffer et S. Gonzalez dir., musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, Saint-Denis, 2017, p. 15-19.
3. « Contre l'image, de nouvelles fêtes », *André Masson. Une mythologie de l'être et de la nature*, avec J.M. Bouhours, N. Gallissot, S. Gloukhova, W. Jeffet, Silvana Editoriale, Milan, juillet 2019, 173-177.
<https://journals.openedition.org/critiquedart/54204>

Bibliographie générale

- ALFERI, Pierre, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2007.
- ARTAUD, Antonin, *Révolte contre la poésie*, Paris, espaces&signes, 2020.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Élargissement du poème*, Christian Bourgois, 2015.
- BATAILLE, Georges, *L'Impossible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- BAQUEY, Stéphane, Préface à la réédition d'*Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie/Flammarion », 2020.
- BEC, Pierre, *La Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- BÉNÉZET, Mathieu, & LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (éd.), « *Haine de la poésie* », Paris, Christian Bourgois, coll. « Première livraison », 1979.
- BIRD, Gloria & HARJO, Joy, *Reinventing the Enemy's Language: Contemporary Native Women's Writings of North America*, W.W. Norton & Company, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973.
- BLANCHOT, Maurice, DEUTSCH, Michel, HOCQUARD, Emmanuel, LAPORTE, Roger, NANCY, Jean-Luc, SCHEFER, Jean-Louis, BÉNÉZET, Mathieu, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Misère de la littérature*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Première livraison », 1978.
- BRETON, André, *Misère de la poésie*, Paris, Éditions Surréalistes, 1932.
- BRICCO, Elisa, « La posture manifestaire dans "Ma Haie" d'Emmanuel Hocquard », dans *Francofonia, Les manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle*, n° 59, (Autunno 2010), p. 45-58.
- CAILLOIS, Roger, *Les Impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1945.
- DI MANNO, Yves, GARRON, Isabelle, *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010*, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2017
- GLEIZE, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992.
- *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999.
- *Sorties*, Questions théoriques, coll. « forbidden beach », 2009.
- GOMBROWICZ, Witold, *Contre les Poètes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1981.
- GROSSMAN, Evelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Éditions de Minuit, 2004.

- HALBERSTAM, Jack, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, 2011.
- HEIDSIECK, Bernard, « La poésie sonore : c'est ça + ça » [1983], *Notes convergentes*, Al Dante, 2001.
- HOCQUARD, Emmanuel ; *ma haie*, Paris, P.O.L, 2001.
- *Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L, 2018.
- KOBLE, Nathalie, LANG, Abigail, MURAT, Michel, PUFF, Jean-François (dir.), *Emmanuel Hocquard. La poésie mode d'emploi*, Paris, Presses du Réel, 2021.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- LEIBOVICI, Franck, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante//Questions théoriques, 2007.
- LONGENBACH, James, *The Resistance to Poetry*. Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, t. 5, Paris, Gallimard, 1978.
- NANCY, Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co, 1997.
- OLIVIER, Aurélie (dir.), *Lettres aux jeunes poétesses*, Paris, L'Arche, 2021.
- PARKER, Robert Dale, *The Invention of Native American Literature*, Ithaca (N.Y.) London, Cornell university press, 2003.
- PINSON, Jean-Claude, *Poétique. Une autothéorie*, Champ-Vallon, 2013.
- PRIGENT, Christian, *Salut les anciens, Salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000.
- *Ceux qui MeRdent*, Paris, P.O.L, 1991.
- PUFF, Jean-François (dir.), *Dire la poésie*, Nantes, éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015.
- QUINTANE, Nathalie, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », 2004, URL :<https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>
- ROCHE, Denis, « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas », *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- ROUBAUD, Jacques, *Poésie, Etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.
- *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981.
- ROYÈRE, Anne-Christine (dir.), *Michèle Méteil. La poésie en trois dimensions*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Al Dante études », 2019.
- SHOCKLEY, Evie, « Changing the Subject », *Renegade Poetics, Black Aesthetics and Formal Innovation in African American Poetry*, Iowa City, University of Iowa Press, 2011.
- THÉVAL, Gaëlle, *Poésies Ready-made XX^e-XXI^e siècle*, L'Harmattan, coll. « Arts et Médias », 2015.

- VAN ROGGER-ANDREUCCI, Christine (dir.), *Jude Stéfan, poète malgré*, Actes du colloque de l'Université de Pau, Publications de l'Université de Pau, 2000.
- VINCLAIR, Pierre, *Prise de Vers. À quoi sert la poésie ?*, La rumeur libre, coll. « Raisons poétiques », 2019.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi des *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1961.

Index des autrices et auteurs cité·e·s

- Akhmatova, Anna : 130.
Albiach, Anne-Marie : 12, 65-67, 69, 70, 74.
Alechinsky, Pierre : 169, 173.
Apollinaire, Guillaume : 37, 122, 251.
Appel, Karel : 168.
Artaud, Antonin : 9, 34, 232, 238, 239.
Ashbery, John : 257.
Avramidou, Sofia : 203.
Bacchylide : 233.
Bailly, Jean-Christophe : 229.
Baldacci, Thibaud : 94.
Baldwin, James : 158.
Baraka, Amiri : 156-157.
Barthes, Roland : 80, 182, 219.
Bataille, Georges : 6, 7, 12, 29, 30, 33, 37, 45, 47, 51, 62-3, 65, 70, 105, 107-8, 121, 209, 232.
Baudelaire, Charles : 29, 109, 233, 238-239.
Beckett, Samuel : 34, 221.
Bénézet, Mathieu : 32-35, 38, 47, 62, 179.
Berg, Alban : 184.
Bertin, Jérôme : 94.
Blaine, Julien : 95, 179.
Blanchot, Maurice : 6-7, 17, 23, 24, 87, 88.
Bloy, Léon : 231.
Bobillot, Jean-Pierre : 93.
Bolognini, Laurent : 203.
Bonney, Yves : 96, 175, 179, 267.
Bornelh (de), Giraut : 244.
Bosquet, Alain : 220.
Bourdieu, Pierre : 94, 96.
Brecht, Bertolt : 69, 70, 72, 73.
Breton, André : 6, 12, 81, 232, 247-251.
Brodsky, Joseph : 257.
Brooks, Gwendolyn : 9, 10, 12, 147-158.
Brunetière, Ferdinand : 231.
Bukowski, Charles : 232, 233.
Burroughs, William : 97.
Cadiot, Olivier : 12, 252.
Caillois, Roger : 6.
Calaferte, Louis : 256.
Cameron, Marjorie : 239.
Celan, Paul : 18, 26.
Céline, Louis-Ferdinand : 34.
Cendrars, Blaise : 232.
Char, René : 238.
Charbonnier, Georges : 177.
Chihuahualaf, Elicura : 143.
Chopin, Henri : 178, 179.
Claudel, Paul : 35, 232, 234, 239.
Cocteau, Jean : 232, 233, 238, 239.
Collot, Michel : 32, 113.
Corneille : 168.
Courtoux, Sylvain : 91-97.
Crowley, Alistair : 239.
Cummings, Edward Estlin : 122.

- Daive, Jean : 66.
 Dantec, Maurice G. : 96.
 Debord, Guy : 43.
 Deguy, Michel : 34, 187, 250.
 Deluy, Henri : 69.
 Derrida, Jacques : 86, 181.
 Di Manno, Yves : 32-34, 43, 56.
 Dickinson, Emily : 148.
 Dotremont, Christian : 165-176.
 Du Bouchet, André : 250, 268.
 Dubuffet, Jean : 268.
 Dufrêne, François : 178, 179.
 Emaz, Antoine : 269.
 Espitallier, Jean-Michel : 95.
 Evtouchenko, Evgueni : 127, 131.
 Faerber, Johan : 30.
 Faulkner, William : 61.
 Fouquier : 231.
 Fourcade, Dominique : 56.
 France, Anatole : 247.
 Gadda, Carlo Emilio : 52, 54.
 Garcia Velasquez, Pedro : 202-204.
 Garelli, Jacques : 88, 89.
 Garron, Isabelle : 34.
 Gauthier, Laure : 10, 12, 197-209.
 Ghil, René : 231.
 Giacometti, Alberto : 277.
 Giraudon, Liliane : 5, 10, 12.
 Giraudoux, Jean : 243.
 Giroux, Roger : 62, 66-68.
 Gleize, Jean-Marie : 10-12, 31, 35, 39, 40, 65, 67, 91, 92, 100, 106-108, 109, 113, 115, 116, 120, 179.
 Godard, Jean-Luc : 186.
 Gombrowicz, Witold : 6, 99.
 Guattari, Félix : 96.
 Guglielmi, Joseph : 6, 69.
 Guiller, Natacha : 10, 12, 117-120.
 Guillevic, Eugène : 239.
 Harjo, Joy : 12, 136, 139, 142.
 Heidegger, Martin : 7, 24, 108, 112, 235, 237, 239, 240.
 Heidsieck, Bernard : 92, 178-180, 186, 188.
 Hésiode : 231.
 Hocquard, Emmanuel : 8, 12, 35, 47, 61-73.
 Hölderlin, Friedrich : 6, 25, 26.
 Homère : 231.
 Hugo, Victor : 36, 256.
 Jakobson, Roman : 256.
 Janicot, Françoise : 183.
 Jarry, Alfred : 122.
 Jimenez Comas, Nuria : 202, 203, 207.
 Jorn, Asger : 168.
 Joseph, Manuel : 91.
 Jouannais, Jean-Yves : 95.
 Jouve, Pierre Jean : 49, 52, 54.
 Joyce, James : 52.
 Kabakov, Ilia : 126.
 Kahn, Gustave : 36.
 Khaïr Eddine, Mohamed : 8, 12, 79-80.
 Kierkegaard, Sören : 52-53.
 Klemperer, Victor : 253.
 Kraus, Chris : 254.
 Kraus, Karl : 253.
 Lacoue-Labarthe, Philippe : 11, 12, 17, 18, 21-27.
 Laforgue, Jules : 36.
 Lamartine (de), Alphonse : 233.
 Laporte, Roger : 26.
 Lautréamont : 39, 231, 239.
 Le Lionnais, François : 177.

- Leconte de Lisle : 231.
 Lefebvre, Noémi : 12, 253, 254, 256, 261.
 Leibovici, Franck : 110.
 Lévy, Raquel : 61.
 Lienlaf, Leonel : 137, 138.
 Llanquichun, Alejandra : 12, 138.
 Long Soldier, Layli : 12, 145.
 Luther King, Martin : 150, 152, 155.
 Lyotard, Jean-François : 101.
 Maïakovski, Vladimir : 128.
 Mallarmé, Stéphane : 11, 23, 24, 33, 36-39, 41, 42.
 Mandelstam, Ossip : 81.
 Marker, Chris : 186.
 Maulpoix, Jean-Michel : 96, 219, 251.
 Meschonnic, Henri : 82, 86-88, 116, 117, 250-252.
 Métail, Michèle : 8, 10, 12, 177-191.
 Michaux, Henri : 9, 10, 11, 165, 166, 176.
 Monastyrski : 126.
 Mosès, Emmanuel : 51.
 Mounier, Emmanuel : 256.
 Moussempe, Sandra : 10.
 Musset (de), Alfred : 231.
 Nancy, Jean-Luc : 5, 7, 20, 112.
 Nelson, Maggie : 12, 253, 254, 259, 260.
 Nerval (de), Gérard : 238.
 Nietzsche, Friedrich : 7, 42, 46, 238, 239.
 Nodier, Charles : 233.
 Noël, Bernard : 34, 35, 47.
 Novalis : 256.
 Olson, Charles : 122.
 Outers, Jean-Luc : 219.
 Para, Jean-Baptiste : 81.
 Paris, François : 203.
 Perec, Georges : 109, 177, 178, 205.
 Pétrarque : 122.
 Pey, Serge : 256.
 Pico, Tommy : 12, 141, 142, 144.
 Pindare : 238.
 Pinson, Jean-Claude : 172.
 Pireyre, Emmanuelle : 12, 253, 254.
 Pivovarov, Viktor : 126.
 Poe, Edgar : 238.
 Ponge, Francis : 108, 109-116, 119, 232, 234, 237.
 Pound, Ezra : 122, 158.
 Prigent, Christian : 11, 32, 100, 106-108, 250.
 Prigov, Dmitri : 12, 125-134.
 Queneau, Raymond : 122, 177, 179, 182.
 Quignard, Pascal : 66.
 Quintane, Nathalie : 12, 253, 254, 258.
 Raimbaut d'Orange : 244.
 Réda, Jacques : 34.
 Régnier (de), Henri : 36.
 Reznikoff, Charles : 63, 68.
 Richard, Jean-Pierre : 83, 85.
 Riley, Terry : 184.
 Rimbaud, Arthur : 8, 37-39, 41, 85, 238.
 Ristat, Jean : 34, 113.
 Roche, Denis : 13, 34, 37, 97, 115, 121.
 Rojdestvenski, Robert : 125.
 Roubaud, Jacques : 34, 179, 187, 251.
 Royet-Journoud, Claude : 12, 65-67, 69, 70, 72, 187, 189.
 Saba, Umberto : 52.
 Saint-John Perse : 232, 234, 237, 241.

- Salabreuil, Jean-Philippe : 34.
Sappho : 233.
Sartre, Jean-Paul : 87.
Segalen, Victor : 234, 238, 239.
Stéfan, Jude : 11, 29-35, 37-46, 56.
Steiner, Georges : 236.
Stevenson, Louis : 66.
Stockhausen, Karlheinz : 184.
Surya, Michel : 91.
Tarkos, Christophe : 93-95, 205.
Tellerman, Esther : 269.
Tsvetaieva, Marina : 130.
Tzara, Tristan : 8.
Valéry, Paul : 35, 38, 187, 234, 256.
Vandercam, Serge : 168.
Vazquez, Laura : 12, 253-255, 258.
Veinstein, Alain : 66.
Venaille, Franck : 8, 47-59.
Verlaine, Paul : 207, 231.
Wendt, Larry : 201.
Whitman, Walt : 101, 148.
Wittgenstein, Ludwig : 7, 61, 109.
Wittig, Monique : 260.
Zanzotto, Andrea : 122.

Biobibliographies

Milena Arsich, ancienne élève de l'École Normale Supérieure, agrégée de Lettres modernes, rédige une thèse en Littérature comparée au sein du laboratoire EA1337 (Configurations littéraires) à l'Université de Strasbourg. Sa thèse, dirigée par Tatiana Victoroff (EA1337) et Abigail Lang (LARCA), porte sur les enjeux métalinguistiques de la poésie française (Orange Export Ltd.), russe (le Conceptualisme moscovite et le Métaréalisme) et américaine (les Language poets) entre les années 1970 et 2000.

Pierre Bayard est professeur de littérature française à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et psychanalyste. Il est l'auteur de nombreux essais, dont *Qui a tué Roger Ackroyd?* (Minuit, 1998), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* (Minuit, 2007, traduit en une trentaine de langues) et *Aurais-je été résistant ou bourreau?* (Minuit, 2013). Dernier ouvrage publié : *Et si les Beatles n'étaient pas nés?* (Minuit, 2022).

Vincent Broqua est écrivain, traducteur et professeur de littérature et arts nord-américains à l'université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, où il enseigne également l'écriture littéraire. Son travail universitaire porte sur les écritures et les arts expérimentaux, sur les *translation studies* et la recherche-crédation. Il est directeur de l'unité de recherche TransCrit et cofondateur et co-responsable de « Poets and Critics ». Il a co-dirigé de nombreux ouvrages dont *Sound / Writing : traduire-écrire entre le son et le sens*, *Homophonic translation – traducson – Oberflächenübersetzung* avec Dirk Weissmann (Paris : Éditions des archives contemporaines, 2019) et *Gertrude Stein et les arts* avec Isabelle Alfandary (Dijon : Presses du Réel, 2018).

Parmi ses essais, éditions et anthologies : *À partir de rien : esthétique, poétique et politique de l'infime* (Paris, Michel Houdiard, 2013), *Malgré la ligne droite : l'écriture américaine de Josef Albers* (Dijon : Les presses du réel, 2021), Anne Waldman, *Archives pour un monde menacé*, tr. et éd. Vincent Broqua (Nantes, Joca seria, 2014), et *Nouvelle poésie des États-Unis* (Nioques, 22/23, ed. Vincent Broqua avec Abigail Lang et Olivier Brossard). Écrivain, il a publié notamment *Récupérer* (Paris, Les petits matins, 2015), *même = same* (Toulouse, Contrat Maint, 2009), *Frais du jour* (L'Ours Blanc, 2020), et *Photocall : projet d'attendrissement* (Paris, Les petits Matins, 2021 – prix du roman gay 2021 mention poésie). *Recovery* est paru à l'hiver 2022 chez Pamenar Press dans une édition traduite par Cole Swensen et augmentée. Il est membre fondateur du collectif Double Change (www.doublechange.org).

Lénaïg Cariou est traductrice, chercheuse et poète. Elle prépare une thèse de littérature à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et à l'université Paris Cité sur le travail du poète Emmanuel Hocquard et de la maison d'édition Orange Export Ltd. (sous la codirection de Martine Créac'h et Abigail Lang). Elle a codirigé la revue *Point de chute* de 2020 à 2022. En 2019, elle a cofondé le collectif de traduction Connexion Limitée / Limited Connection, avec lequel elle traduit de la poésie étatsunienne en français. Traductrice, elle a publié notamment : Mónica de la Torre, *The Happy End / Bienvenue à tous* (Joca Seria, 2022) et Eleni Sikelianos, *Ce que j'ai connu* (L'usage, 2023). Ses articles de recherche portent sur la poésie contemporaine, les rapports entre poésie, espace et livre, et les études de genre en poésie; elle a codirigé, avec un collectif de chercheuses, l'ouvrage *Poet-e-s-s-e-s. Qu'est-ce qu'une femme* poète? Histoire, création, politique* (à paraître, en 2024). Ses poèmes paraissent en revues et son premier recueil, *À main levée*, paraît en juin 2024 aux éditions LansKine.

Stéphane Cunesco est chercheur et dirige la revue *Papier peint Mauvais drap*. Il est actuellement doctorant à l'université de Liège, en co-tutelle avec l'université Paris 8, sous la direction de Gérald Purnelle et Martine Créac'h. Sa thèse porte sur les formes poétiques et sur la question de la modernité et des pratiques contemporaines dans l'œuvre de Franck Venaille. Sa recherche interroge notamment la façon dont cet auteur réinvestit au sein de son écriture certaines spécificités des arts visuels, mais aussi de la création musicale et radiophonique. Il a établi, avec Marc Blanchet, la réédition des œuvres poétiques de Franck Venaille (*Avant l'Escaut : poésies et proses (1966-1989)* parue à l'Atelier contemporain (2023)). Il a récemment dirigé le dernier dossier de la revue *Formes Poétiques Contemporaines* (n° 16).

Né en 1946, **Jacques Demarcq** vit à Paris ou voyage. Il a été postier, prof de lettres, journaliste, éditeur et critique d'art, prof de design. Il est toujours écrivain et traducteur. Aux éditions Nous, il a publié *Les Zozios*, *Avant-taire*, *Phnom Poèmes*, *La Vie volatile* et traduit E. E. Cummings, Gertrude Stein, Andrea Zanzotto. Chez Corti a paru *Nervaliennes*; à l'Atelier de l'agneau, *Rimbaldiennes*. Chez Seghers, des traductions de Cummings, Tennessee Williams, Carson McCullers. Chez Clémence Hiver d'autres traductions de Cummings.

Agrégé de Lettres Modernes, doctorant affilié à l'IHRIM et chargé de cours à l'ENS de Lyon, **Nassif Farhat** prépare une thèse sous la direction de Maria Susana Seguin, sur *L'anonymat dans les textes clandestins de l'âge classique*. Ses recherches croisent des textes modernes avec des objets anciens, et se situent à la jonction des disciplines littéraire et philosophique. Il est l'auteur d'articles, parmi lesquels : « Quand faire, c'est (se) contredire. L'harmonie rétablie dans le désastre de Lisbonne » (*Cahiers Voltaire*, n° 19, Ferney-Voltaire, Centre international d'études du XVIII^e siècle, 2020, p. 182-190) et « La proposition de l'intencitationnalité » (*Giornale critico di storia delle idee. Rivista internazionale di filosofia*, Milan, Mimesis, à paraître).

Laure Gauthier est une écrivaine, poète et autrice multimedia. Elle conçoit ses textes comme des espaces de vigilance. Elle y interroge à la fois la place de la sensibilité, notamment de la voix et du toucher, dans un monde ultra-rationalisé, et la place du document et de l'archive dans l'expérience de la violence individuelle et politique. Ses textes ont une dimension polyphonique qui permet de créer un écart vigilant entre les perspectives singulière et collective. Ce travail se poursuit par différentes collaborations avec des artistes contemporains, notamment dans le domaine du son.

Elle a récemment publié *Kaspar de pierre* (La Lettre volée, 2017), *Je neige (entre les mots de villon)* (LansKine, 2018), *les corps caverneux* (LansKine 2022), *La Cité dolente* (LansKine, 2023) et l'essai *D'un lyrisme l'autre* (MF, 2022).

Anne Gourio est maître de conférences en littérature du XX^e siècle à l'université de Caen-Normandie. Spécialiste de poésie moderne et contemporaine, elle concentre ses recherches sur l'imaginaire des éléments et en particulier de la pierre en poésie (du symbolisme à l'époque contemporaine), sur les relations entre langage poétique et monde sensible, et sur la fascination du contemporain pour l'immémorial. Elle travaille également en partenariat avec l'IMEC, où elle a coorganisé en 2015 le premier colloque consacré aux archives de Lorand Gaspar.

Publications principales : *Chants de pierres*, ELLUG (2005) et les collectifs : *La Poésie au défaut des langues* (Elseneur n° 27, Presses Universitaires de Caen, 2013), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre* (codir. avec Danièle Leclair, Garnier 2017), *Sur la paroi nocturne : l'art pariétal dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles* (codir. avec Marie Hartmann, Elseneur n° 33, PUC, 2019), *Dire et lire les vulnérabilités contemporaines* (codir. avec Marie-Hélène Boblet, Elfe n° 9, 2020), *Écrit sur l'écorce, la pierre, la neige : les supports matériels du poème (période moderne et contemporaine)*, codir. avec Cécile Brochard (Elseneur n° 36, PUC, 2021).

Chercheur-enseignant à l'université de Tunis (Institut supérieur d'art dramatique de Tunis) et à l'université de Tunis El Manar (Institut Bourguiba des langues vivantes), **Adel Habbassi** est spécialiste des littératures francophones, critique littéraire et de théâtre, membre du Laboratoire de recherche EMFCMC (FLAH de Manouba), traducteur et sur-titreur pour le théâtre. Il est l'auteur de *Théâtre-monde. Voyage dans l'œuvre dramatique de Gérard Astor* (L'Harmattan, 2018), et coordinateur du projet Archipel Méditerranées pour le monde arabe et les pays africains.

Pauline Hachette est docteure en langue et littérature françaises et agrégée de lettres modernes, et enseigne à l'IUT de Sceaux Université (Université Paris Saclay). Membre des équipes Fablitt et Cemti (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis), elle est chercheuse en littérature et sciences de l'information-communication. Ses travaux portent, dans une perspective transdisciplinaire, sur

l'écriture littéraire du sensible et de l'expérience, et le prisme qu'elle offre pour éclairer les crises sociales contemporaines.

Elle a publié aux éditions Classiques Garnier *Sous le signe de la colère. Henri Michaux et Louis-Ferdinand Céline* (2022), dirigé plusieurs ouvrages collectifs (« Turbulences », avec R. Huët, *Socio-Anthropologie* n° 44, éd. de la Sorbonne, décembre 2021; « Soulèvements sensibles. Corps et affects dans l'expérience de la violence », avec R. Huët, *Socio*, FMSH, mars 2022) ainsi que de nombreux articles dans des revues universitaires.

Antoine Hummel est docteur en littérature française. Il est l'auteur d'une thèse sur l'œuvre de Nathalie Quintane et Christophe Tarkos (testanonpertinente.net/PSP). Il a publié *Est-ce qu'il se passe quelque chose?* (Éric Pesty / 8-clos, 2020). Il publie le plus souvent sur son blog (testanonpertinente.net).

Pamela Krause est doctorante en philosophie à Sorbonne université. Croisant la phénoménologie et la poésie, elle s'intéresse à la question de l'habitation au monde à l'époque du nihilisme, de l'arraisonnement technique et de l'anthropocène. Elle a été chargée de cours à Paris IV, Paris X, Paris-Sud et à l'Université Saint-Joseph; elle est l'autrice de nombreux articles (aux éditions Garnier, Common Grounds, Kimé) et a récemment co-dirigé avec Alexandre Gefen (CNRS) un ouvrage intitulé *Refaire monde*, publié aux éditions Septentrion. Accueillante et commune, l'idée de monde implique en effet bien des débats : elle semble faire violence au pluriel (l'universalisme, la colonisation), à la diversité des espèces naturelles (par l'asservissement technique et mondialisée de la terre); sa diversité pose problème à toute tentative de totalisation conceptuelle. Polémique, le monde est aussi d'une grande richesse, relançant notre désir d'habitation poétique au monde.

Artiste plurielle, passe-frontières, **Lisette Lombé** s'anime à travers des pratiques poétiques, scéniques, plastiques, militantes et pédagogiques. Ses espaces d'écriture et de luttes s'appuient sur sa propre chair métissée, son parcours de femme, de mère, d'enseignante. En dérivent des collages, des performances, des livres et des ateliers, passeurs de rage et d'éros. Co-fondatrice du Collectif L-SLAM, elle a été récompensée, en 2017, en tant que Citoyenne d'Honneur de la Ville de Liège, pour sa démarche d'artiste et d'ambadrice du slam aux quatre coins de la Francophonie. En 2020, elle a reçu un Golden Afro Artistic Awards pour son roman *Vénus Poética* (éd. L'Arbre à Paroles) et le Prix Grenades/RTBF pour son recueil *Brûler brûler brûler* (éd. l'Iconoclaste). Elle performe un conte électronique, « Brûler Danser », avec la musicienne Cloé du Trèfle, et vient de publier aux éditions du Seuil son premier roman, *Eunice*. Elle sera Poétesse nationale en Belgique en 2024.

Solène Méhat est agrégée de Lettres modernes et doctorante en Littératures Comparées à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis sous la direction de Lionel Ruffel. Sa thèse interroge les rapports entre travail de création poétique et

formation des identités chez des poètes contemporains autochtones et créoles dans les Amériques. Elle étudie les travaux de Simon Ortiz, Layli Long Soldier, Leonel Lienlaf, Monchoachi, Edouard Glissant et s'intéresse aux enjeux des appropriations et détournements des modèles canoniques mis en place par ces auteurs. Elle a notamment publié « Métissages dans l'objet et la langue poétique » dans *Dialogue Amériques Métisses*, « Reconnaissance et intégration des poètes mapuches dans l'espace littéraire chilien » dans le n° 43 du *Cahier d'études romanes* et « Quand l'appropriation fait scandale : la fragile articulation entre identité et création révélée par une performance de Kenneth Goldsmith » dans la revue *Postures*.

Se déployant dans le sillage des poésies concrètes, visuelles et sonores nées dans les années 1950-1960, la poésie de **Michèle Métail** s'enracine tout à la fois dans la contrainte oulipienne et dans la poésie sonore. Depuis 1973, elle diffuse ses textes au cours de *publications orales*, affirmant ainsi que la projection du mot dans l'espace représente « le stade ultime de l'écriture ». Elle explore également les contiguïtés sonores, visuelles et textuelles des arts poétiques et plastiques dans des œuvres personnelles ou en collaboration avec le compositeur Louis Roquin. Son œuvre, intrinsèquement multilingue et multiculturelle, est profondément nourrie par les langues et cultures allemande et chinoise.

Elle a récemment publié *Le Cours du Danube — en 2888 kilomètres/vers... l'infini* (Dijon, Les presses du réel / Al Dante les irréconciliables, 2018), *Portraits-robots* (Dijon, Les presses du réel, coll. Al Dante, 2018), *Mono-multi-logues. Hors-textes & Publications orales (1973-2019)* (Dijon, Les presses du réel / Al Dante, 2020) et *Le Paysage après Wang Wei* (Paris, Éditions Lanskine, 2021). En 2019, un ouvrage collectif lui a été consacré : Anne-Christine Royère (dir.), *Michèle Métail : la poésie en trois dimensions* (Dijon, Les presses du réel / Al Dante).

Philip Mills est chercheur postdoctoral en littérature française à l'université de Lausanne. Il a rédigé sa thèse de doctorat en philosophie au Royal Holloway College, University of London. Il a récemment publié un ouvrage tiré de sa thèse intitulé *A Poetic Philosophy of Language: Nietzsche and Wittgenstein's Expressivism* (Bloomsbury, 2022) qui propose une poétique comparée de Nietzsche et de Wittgenstein. Ses recherches principales visent à concilier la philosophie du langage ordinaire (Wittgenstein, Austin, Cavell) et la poésie. Il prépare actuellement un second livre qui développe une philosophie du langage à partir de certaines pratiques poétiques contemporaines.

Chercheuse, chargée de la conception, de la communication et de la diffusion d'événements dans le domaine de la culture (arts plastiques, performances et pratiques sonores), **Coral Nieto Garcia** a fait sa licence d'Histoire de l'Art à l'Université Autonome de Madrid (UAM) et à l'université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Plus tard, elle a fait le Master spécialisé en histoire de l'art contemporain et de la culture visuelle enseigné au Musée Reina Sofia (MNCARS), axé

sur la médiation culturelle. Actuellement, elle est en quatrième année de doctorat dans le cadre d'une cotutelle internationale de thèse entre l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (CRAL-EHESS) à Paris et l'École de Doctorat de l'université de Girona (UdG). Le sujet de sa thèse porte sur l'ouverture de la voix dans les pratiques audio-sensibles à travers les collaborations intermédiaires contemporaines entre la poésie française et la musique électroacoustique. Dans son parcours professionnel, elle a participé à la coordination du festival des arts scéniques de Madrid ESZENIT; elle est membre rédacteur du Festival de vidéo art PROYECTOR et de la revue interdisciplinaire *Made in Mind* et fait partie de l'équipe éditoriale de la revue espagnole *Pathetica* (sciences sociales et arts). Ponctuellement, elle participe à la conception et développement des projets sonores et scientifiques avec le réseau SON:S et le CRAL.

Stéphane Nowak est poète, chercheur, et traducteur. Ses ouvrages poétiques sont publiés aux Presses du réel et Série discrète. Sa thèse s'intitule *Le livre. Dedans/dehors. Autour des éditions Al Dante* (2018), sous la direction d'Éric Dayre (ENS Lyon) et de Jean-Pierre Bobillot (Université Stendhal-Grenoble). Il est spécialisé en poésie, performance, recherche-crédation. Site web : Nowak-papantoniou.net.

Lionel Ruffel est professeur de littérature générale et comparée à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis où il a cofondé et codirige le master de création littéraire. Il est par ailleurs éditeur associé aux éditions Verdier où il est responsable de la collection chaotid. Il est l'auteur de plusieurs essais, notamment de *Le Dénouement* (2005), *Brouhaha, les mondes du contemporain* (2015), *Trompe-la-mort* (2019), parus aux éditions Verdier, *Volodine post-exotique* (2007) aux éditions Cécile Defaut et *I can't sleep* (2021) aux éditions Sternberg Press. Parmi ses projets de curation littéraire : *Theory Now* à La Colonie (2016), *The Publishing Sphere* à la Haus der Kulturen der Welt (Berlin, 2017) et Radio Brouhaha (r22 / Radio Brouhaha).

Anne-Christine Royère est maîtresse de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ses travaux portent sur les poésies des XX^e et XXI^e siècles et sur l'histoire et les matérialités du livre du XIX^e au XXI^e siècle : poésies interartiales et intermédiaires (poésie et arts visuels, poésie et arts sonores, poésie performance, poésie exposée); poétiques de la voix (lectures publiques et transmédiation orale du texte écrit); pratiques et esthétiques du livre de création (génétique, auctorialité et énonciation éditoriales; techniques et valeurs de l'illustration; pratiques bibliophiliques et livre d'artiste). Elle a notamment édité l'ouvrage collectif *Michèle Métail : la poésie en trois dimensions* (Dijon, Les presses du réel, 2019) et codirigé, avec Julien Schuh, la publication des *Architectes du livre* (Paris, Cabinet Chaptal Éditeur, 2021).

Mireille Séguay est professeure de littérature du Moyen Âge à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3. Elle a publié de nombreux travaux sur les voies de

l'invention littéraire dans les fictions arthuriennes des XII^e et XIII^e siècles ainsi que sur les relectures des formes médiévales dans la création et la critique contemporaines, faisant surtout porter son intérêt sur le temps et la mémoire des œuvres. Derniers ouvrages parus : *Le Livre-monde. L'Etoire del saint Graal et le cycle du Lancelot-Graal*, Paris, Champion, 2017; *Trois gouttes de sang sur la neige. Sur notre mémoire littéraire* (Chrétien de Troyes, Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud), Paris, Champion, 2021 et (avec Laurent Olivier) *Le passé est un événement. Correspondances de l'archéologie et de la littérature*, Paris, Macula, 2022.

Nicolas Servissolle est professeur agrégé de Lettre modernes dans un Réseau d'Éducation Prioritaire de la région parisienne, chargé d'enseignement à la Sorbonne Nouvelle et doctorant à l'université Paris 8. Il est l'auteur d'un essai sur Saint-John Perse (*Éloges palimpseste*, L'Harmattan, 2008), d'un recueil de poèmes (*À la lice*, 2003) et d'un roman (*Une histoire de Grace*, Myriapode, 2015). Il a publié quelques articles dans diverses revues sur la littérature, notamment le « Nouveau Roman ou la poésie de la fin du XX^e siècle (Claude Simon, Jude Stéfan, Yves Bonnefoy) », mais également sur la photographie (Lee Friedlander) et la peinture (Léonard de Vinci, Ronan Barrot). Il prépare actuellement une thèse sur la poésie de la fin du XX^e siècle, en lien avec le Baroque, sous la direction de Martine Créac'h.

Lauréat de la Villa Kujoyama en 2010, **Pierre Vinclair** a vécu pendant une dizaine d'année en Asie : au Japon, il a traduit le *Kojiki* (Le corridor bleu, 2011) et écrit *Les Gestes impossibles* (Flammarion, 2013) et le *Japon imaginaire* (Le Corridor bleu, 2014). En Chine, il a traduit le *Shijing* (Le Corridor bleu, 2019) et écrit le *Cours des choses* (Flammarion, 2018) et *Sans adresse* (Lurlure, 2018). À Singapour, il a traduit Christine Chia (*La Loi des remariages*, Le Corridor bleu, 2019) et écrit *La Sauvagerie* (José Corti, 2020) et *Bumboat* (Le Castor astral, 2022). De retour en Europe, il a traduit Alexander Pope (*Le Rapt de la boucle*, Les Belles Lettres, 2022) et écrit *Le Confinement du monde* (Lurlure, 2020) et *L'Éducation géographique* (Flammarion, 2022), tentative de synthèse sur la question du lieu et premier volet d'une tétralogie qui s'ouvrira à celle des personnes, des événements et des structures. Parallèlement à ce travail d'écriture, il mène une réflexion critique (à partir des poètes importants de la modernité : *Le Chamane et les phénomènes : La poésie avec Ivar Ch'Vavar*, Lurlure, 2017; *Terre inculte : penser dans l'illisible « The Waste Land »*, Hermann, 2018; *Autoportrait de John Ashbery*, Hermann, 2021) et théorique sur l'effort des genres (*De l'épopée et du roman*, PUR, 2015; *Idées arrachées*, Lurlure, 2022) et en particulier du poème (*Prise de vers*, La rumeur libre, 2019; *Agir non agir. Éléments pour une poésie de la résistance écologique*, José Corti, 2020; *Vie du poème*, Labor & Fides, 2021). Animateur de la revue *Catastrophes* et directeur de la collection S'ING du Corridor bleu, il a récemment dirigé *L'Agencement des mobiles*, un numéro double de la revue *Poésie* comprenant une vingtaine de manifestes, écrits par une quarantaine de poètes contemporains.

Table des matières

Lénaïg CARIOU, Stéphane CUNESCU, <i>Contre la poésie, la poésie. Du dissensus en poésie moderne et contemporaine</i>	5
Première section	
Par-delà la « Haine de la poésie »	
Nassif FARHAT, <i>Renoncer le poème : Trois mots sur Phrase de Philippe Lacoue-Labarthe</i> ...	17
Nicolas SERVISSOLLE, <i>Jude Stéfan tragique mais Poète-contre : poète-malgré</i>	29
Stéphane CUNESCU, <i>Parricides pour d'autres formes. Franck Venaille écrit contre les pères</i>	47
Lénaïg CARIOU, <i>La théâtralisation du poème : Orange Export Ltd. et la démarche hocquardienne</i>	61
Pierre VINCLAIR, <i>Parabole</i>	75
Deuxième section	
Dépoétiser/Repoétiser : d'une poésie, l'autre	
Adel HABBASSI, <i>La parole poétique de Mohammed Khaïr-Eddine, « un acte qui n'a ni nom ni qualificatif »</i>	79
Stéphane NOWAK, <i>Sylvain Courtois et les éditions Al Dante : postures, positions, affrontements. L'art de désigner l'ennemi. Contre tout contre</i>	91
Antoine HUMMEL, <i>La question-de-la-poésie, site épistémique de la modernité poétique</i>	99
Philipp MILLS, <i>« Franchir la résistance — ou plutôt la non-résistance, d'abord, » du langage poétique</i>	109
Jacques DEMARCQ, <i>Poète, moi?</i>	121

Troisième section**Agir contre. Critiques politiques du fait poétique**

Milena ARSICH, <i>Contre la poésie institutionnalisée : la démarche désacralisante de Dmitri Prigov</i>	125
Solène MÉHAT, <i>Nécessité et impossibilité de la poésie chez les auteurs autochtones écrivant aux États-Unis et au Chili</i>	135
Vincent BROQUA, <i>Action directe dans la poésie noire étatsunienne : Gwendolyn Brooks contre la poésie</i>	147
Lisette LOMBÉ, <i>Redis Poésie</i>	159

Quatrième section**Contre le texte poétique, la poésie multimédiale?**

Anne GOURIO, <i>Retour au geste — la « dépoésie » de Christian Dotremont — ...</i>	165
Anne-Christine ROYÈRE, <i>Michèle Métail : poésie, manières de faire contre. 1973-1985</i>	177
Coral NIETO-GARCIA, <i>La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-chant entre les mots. Pour une pensée de la voix et du hors-champ (chant) poétique</i>	197
Michèle MÉTAIL, <i>Contresens</i>	211

Cinquième section**Poéthique du contre**

Pauline HACHETTE, <i>« Contre! » avec Michaux, un décentrement (éco)poétique</i>	217
Pamela KRAUSE, <i>L'éloge de l'adversité : la poésie, un art de combat</i>	231
Pierre BAYARD & Mireille SÉGUY, <i>Poétique de la bienveillance</i>	243
Lionel RUFFEL, <i>Et poète</i>	253
Laure GAUTHIER, <i>« Entre les mots de villon »</i>	263
Hommage à Martine Créac'h	267
Bibliographie de Martine Créac'h	270
Bibliographie générale	277
Index des autrices et auteurs cité·é·s	281
Biobibliographies	285

Achevé d'imprimer sur les presses d'Imprim à Visé

mars 2024