

# Action Poétique

## 144

*Jackson Mac Low*  
Bernard Heidsieck

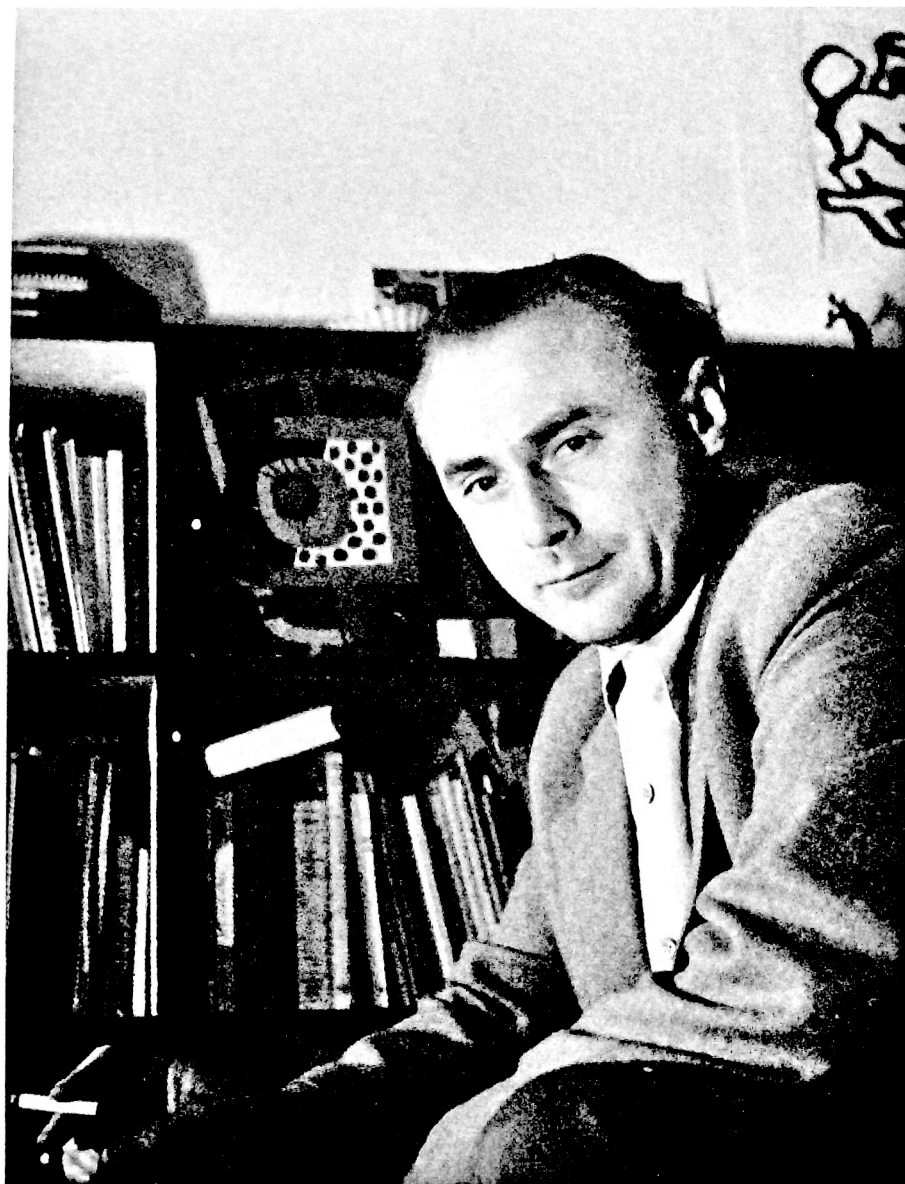
*Camões sous la prose*  
Henri Deluy

Jean-Pierre Faye  
Liliane Giraudon  
Philippe Beck

*La poésie...*  
*Les avant-gardes/*  
*Les totalitarismes (1)*

Serge Fauchereau, Hubert Lucot,  
Pascal Boulanger, Marc Petit,  
Patrick Beurard-Valdoye, François Boddaert,  
Kat(al)j(n) Molnár, Philippe Beck,  
Marie Étienne, Jude Stéfan, Paul Louis Rossi,  
Robert Davreu, Christophe Tarkos,  
Vannina Maestri, Jean-Pierre Bobillot,  
Éric Clémens, Claude Minière,  
Jean-Paul Auxeméry, Laurent Jaffré,  
Joseph Guglielmi, Gil Jouanard,  
Jean-Michel Espitallier, Michel Ronchin,  
Christophe Marchand Kiss, Jacques Sivan,  
Dominique Buisset





Notre ami Bert Schierbeek est mort cette année. Il était né en 1918, dans le nord des Pays-Bas. On peut lire de lui en français : *Formentera*, Éditions Royaumont, 1990 et *La Porte*, Fourbis 1991, dans des traductions de Henri Deluy.  
Photo Giny Klaster-Oedekerck (1953)

- Rédaction :**  
3, rue Pierre Guignois  
94200 Ivry-sur-Seine
- Publié avec le concours  
du Centre national du livre  
et du  
Conseil général du Val-de-Marne
- Rédacteur en chef :**  
Henri Deluy
- Comité de Rédaction :**  
Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe,  
Yves Boudier, Olivier Cadiot,  
Henri Deluy, Charles Dobzynski,  
Marie Étienne, Emmanuel Hocquard,  
Gil Jouanard, Alain Lance, Lionel Ray,  
Maurice Regnaut, Jacques Roubaud,  
Bernard Vargaftig, Jean-Jacques Viton
- Secrétariat général :**  
Jean-Pierre Balpe
- Administration :**  
Michel Ronchin
- Diffusion :**  
Pour toute commande,  
s'adresser à la revue
- Abonnement :**  
France : 4 numéros 250 F  
Étranger : 4 numéros 350 F  
France : 8 numéros 450 F  
Étranger : 8 numéros 650 F  
C.C.P. Paris 4294 55E Action Poétique
- Les manuscrits non retenus  
ne sont pas retournés**
- Gérant responsable :** Henri Deluy
- Dépôt légal :** 3<sup>e</sup> trimestre 1996  
ISBN : 2-85463-095-X  
ISSN : 0395-0018  
Commission paritaire n° 56995
- Imprimerie  
des Presses Universitaires de France,**  
73, avenue Ronsard  
41100 Vendôme  
N°43416
- 2** **CAMŒS SOUS LA PROSE :**  
Henri Deluy
- 4** **JACKSON MAC LOW**  
J.M.L. : Bernard Heidsieck (4)  
A simultaneity for people : J.M.L. (6)  
J.M.L., avec B. Heidsieck :  
Photo Juliette Valéry, Royaumont, 1996  
Page : J.M.L. (7)  
Deux quarantains : J.M.L. (8)
- 11** **POÈMES :**  
*Guerre trouvée* : Jean-Pierre Faye (12),  
*Les crustacés sont ce qu'ils mangent* :  
Liliane Giraudon (15)  
*Garde-Manche Hypocrite* : Philippe Beck (18)
- 25** **LA POÉSIE...**  
**LES AVANT-GARDES/  
LES TOTALITARISMES (1)**  
Serge Fauchereau, Hubert Lucot,  
Pascal Boulanger, Marc Petit,  
Patrick Beurard-Valdoye, François Boddart,  
Kat(al)i(n) Molnár, Philippe Beck, Marie Étienne,  
Jude Stéfan, Paul Louis Rossi, Robert Davreu,  
Christophe Tarkos, Vannina Maestri, Jean-Pierre  
Bobillot, Éric Clémens, Claude Minière,  
Jean-Paul Auxeméry, Laurent Jaffré, Joseph  
Guglielmi, Gil Jouanard, Jean-Michel Espitallier,  
Michel Ronchin, Christophe Marchand Kiss,  
Jacques Sivan, Dominique Buisset
- 77** **ACTUALITÉS :**  
Michel Plon – Le Journal de Joseph Guglielmi –  
Lettre d'Amérique III de Serge Gavronsky –  
Lettre de Sarah Jane W.
- 85** **CHRONIQUES, NOTES...**  
Serge Martin (J-P. Bobillot : B. Heidsieck) –  
Dominique Buisset (A propos de poésie grecque  
et latine) – Laurent Fourcaut (E. Tellermann) –  
Isabelle Garo (Christian Vigié) – D. Buisset  
(Dante, trad. J.-Ch. Vegliante)
- 1** de couverture : J.M.L. : photo Juliette Valéry  
**2** de couverture : Bert Schierbeek  
**4** de couverture : La quiche H.

Henri Deluy

*Camões sous la prose*

"Lascia le donne e studia la poesia..."

*Sur un mur, à Rome.*

Dans plusieurs de ses livres, la célèbre romancière anglaise P.D. James dote le superintendant qui mène l'enquête d'une œuvre de poète et, de-ci, de-là, émaille ses chapitres de quelque remarque sur la poésie. Dans *La proie pour l'ombre*, elle écrit : "La poésie garderait-elle sa théurgie si les lignes étaient imprimées comme de la prose ?" Elle semble penser que non. En quoi elle rejoint l'opinion de plusieurs poètes d'aujourd'hui pour lesquels le poème en vers porte la théurgie comme la nuée porte l'orage. Le volume que je viens de lire (*Les Lusiades*, édition bilingue, collection Bouquins, chez Robert Laffont, traduction de Roger Bismut), est dénué de toute théurgie ; ni panique ontologique, ni surcroît de lyrisme, ni poésie-poésie, ni lamento sonore jeté en pâture à l'émotion ; ni poème ni vers : le "pire" est évité. Le poème tombe *sous la prose*, et même *dans la prose*, comme il m'est arrivé de le dire, à Royaumont, lors d'un séminaire consacré à la traduction, justement, – ce qui précise le terrain de mon intervention et lui enlève au moins partie du sens dérisoirement vieillot qui lui semble parfois attribué.

Un poème peut être exécration ; une prose peut être mauvaise. Il y a d'exécrables traductions en vers et d'intéressantes traductions en prose (voir Leconte de Lisle et *L'Odyssee*). Cette nouvelle traduction de l'épopée portugaise – en fait la reprise d'une traduction déjà connue, mais revue et corrigée – affiche sa réussite quant à la signification des phrases et des paragraphes, elle est tout à fait sérieuse, et savante, quant aux approches grammaticales et lexicographiques ; les notes – plus de cent pages – exposent une érudition abondante (elles sont l'œuvre d'un grand spécialiste qui connaît à merveille son affaire). Elle est, de plus, soutenue par la fondation Gulbenkian, dont on sait l'aide qu'elle apporte aux initiatives en faveur de la culture portugaise.

Pourtant, ça ne va pas. La traduction, sans intérêt quant au poème, demeure explicative et lourde d'hésitations entre la langue hic et nunc et des archaïsmes mimétiques face au texte portugais – avec, aussi, des phrases telles que : "puisque ne t'émeut point la faute que je n'avais pas" (Chant III, strophe 127). Luis de Camões (1524/25-1580/81, souvenons-nous que Ronsard naît en 1525) n'a pas la chance de Dante, qui bénéficie, en France, de plusieurs traductions de haut vol. Celles des *Lusiades* dont nous disposons sont médiocres.

Le vaste, le superbe poème se trouve réduit à une leçon d'histoire et de



géographie où la mythologie appelle la cosmographie pour donner, sur une simple source d'informations agrémentée d'anecdotes topiques, une chronique fondatrice mais parcellisée. Cette édition ne va pas plus loin, ni ailleurs ; elle ne réussit pas, au-delà du savoir historique, à toucher aux effets de langue que Camões, dans la simplicité et les articulations d'une écriture très souple, sait mettre en mouvement ; des tics d'éloquence nombreux agitent une prose qui multiplie les tournures du poétisme le plus traditionnel.

Certes, il ne faut pas le cacher, la lecture, aujourd'hui, des *Lusiades* n'est pas toujours aisée, et en tirer du plaisir ne va pas de soi. Sur près de dix mille vers, en dix chants d'inégales longueurs divisés en huitains, et dans une prosodie sans aspérités ni roideur mais contraignante, le poème ne peut pas captiver toujours et toujours atteindre à la splendide réussite des strophes 118 à 136 du chant III (des strophes fameuses consacrées au drame d'Inès de Castro), des strophes que le traducteur, ici, épuise en une série de vignettes sans consistance et sans forme. Les préfaces, signées de noms prestigieux, présentent le seul texte portugais, non sans quelques affirmations précipitées et une identification massive, incantatoire et finalement pathétique à la ferveur nationale (avec une allusion, désagréablement tournée – “*le peuple ignare*” – aux discussions d'après la révolution des œillets)<sup>1</sup>. On ne trouvera aucune mise en situation des *Lusiades* dans l'histoire de la poésie et de la langue portugaise, ni aucune indication sur sa forme (l'un des préfaciers, E. Lourenço, le souligne pourtant : “*le plan... décisif de la forme*”). La légende pédagogique l'emporte, celle de la traduction en prose : la poésie d'un poète est inabordable dans une autre langue que la sienne ; inutile de se casser les dents sur des questions de prosodie, traduisons ce qui peut se traduire : le sens, quelques détours métaphoriques, un certain flux et reflux de la phrase (que l'on prendra pour du rythme).

Si la traduction, en poésie, marque un point de friction jugé trouble, c'est, me semble-t-il, qu'elle porte la question de la forme-poésie (une forme, pas un genre, s'il vous plaît), que celle-ci comporte un enjeu et que ce dernier, dans sa zone la plus énigmatique et peut-être la plus obscure, touche sans doute à de l'existential, comme on dit, et aussi à quelque chose d'organique dans la langue de chacun. Sans détermination d'essences, ni nominalisme intégral.

Bertolt Brecht rêvait de mettre *Le Capital* en vers.

On traduit les vers en prose. On ne traduit pas la prose en vers. Problème ?

1. Discussion sur le caractère “nationaliste”, voire “raciste”, des *Lusiades* notamment.

## Bernard Heidsieck

### *Jackson Mac Low*

Jackson Mac Low, né en 1922 à Chicago, actif depuis les années 40, est tout à la fois poète – il a publié plus de 25 livres – musicien, graphiste, auteur de pièces de théâtre – sa pièce *The Marrying Maiden* a été jouée en 1960 et 1961 par le Living Theater sous la direction de Judith Malina dans un décor de Julian Beck et avec une musique de son ami John Cage – et un artiste enfin – un précurseur – de la performance.

Depuis 1964 il a souvent utilisé le hasard systématique dans la composition de ses poèmes, de ses pièces, de sa musique. Ce sont en fait des œuvres verbales/musicales/visuelles conçues pour des performances de groupes ou individuelles, ou même pour des danseurs. Il en résulte que chaque performance est unique, résultant des choix spontanés laissés tant aux performeurs qu'aux systèmes aléatoires.

Artiste pré-*Fluxus* il a, en association avec La Monte Young, co-édité la première édition, en 1963, de *An Anthology* qui, avec l'impulsion organisationnelle de Georges Maciunas, qui en fut le metteur en page, a donné naissance au mouvement *Fluxus* dont Mac Low a été le premier éditeur littéraire et dont l'influence, on le constate chaque jour davantage, n'a cessé, depuis, de se répandre tout autour de la planète.

Toutefois l'autoritarisme de Maciunas a très rapidement conduit Mac Low à prendre ses distances par rapport à ce non-groupe que constituait *Fluxus*. C'est qu'il est, à la base, un indépendant forcené. Un chercheur, un explorateur, un preneur de risque infatigable. Aussi est-il possible d'affirmer que son influence, directe ou indirecte, a été, et reste, considérable.

En 1969, là encore pionnier, il a produit de la poésie à l'aide d'un ordinateur à Information International Inc. à Los Angeles et, en 1979, a reçu le prix Creative Writing du National Endowment For The Arts.

Curieusement donc, alors qu'il a été depuis 50 ans au cœur même, et de façon motrice, de la créativité poétique aux États-Unis, son absence a été totale en France, tant dans les anthologies que dans les revues et aucun de ses livres n'a été jusqu'à présent traduit. Il ne s'est manifesté, ici, qu'une seule fois, lors d'une lecture, avec Anne Tardos le 22 janvier 1983 dans le cadre de la *Revue Parlée* du Centre Pompidou.

Il n'était que temps, enfin, que soit révélé son travail. Grâce soit donc rendue au Centre de traduction de Royaumont et au Bureau sur l'Atlantique qui l'ont convié récemment à une semaine de traductions collectives de quelques uns de ses derniers poèmes et dont il a fait la lecture, tant à Royaumont, qu'à la Maison des Écrivains, ainsi qu'à Bordeaux et à Marseille (CIPM).

Les quelques poèmes qui ont été traduits sont extraits d'un travail en cours, *154 Forties* (154 poèmes de quarante lignes) sur lesquels il travaille depuis 1990. Il s'agit d'agglomérats successifs de mots surgis de son environnement immédiat – lors de voyages, par exemple, associés à d'autres provenant de son état d'esprit au même instant, l'ensemble obtenu pouvant faire l'objet d'un travail de réflexion et de révision ou de correction qui peut prendre plusieurs années.

Juillet 1996

« [...] Ces poèmes sont “quasi-intentionnels” : ni “non-intentionnels” (encore moins “poèmes de hasard”), ni “intentionnels”, au sens usuel du terme. Les mots des premiers états de ces poèmes me viennent soit de l’environnement immédiat (mots vus ou entendus au moment où j’écris ce premier état), soit de mon propre état d’esprit (également lors de l’écriture de ce premier état). Après quoi ils sont sujets à un processus complexe de révision qui prend parfois plusieurs années. On peut lire où et quand les poèmes ont été commencés et où et quand ils ont été retravaillés dans les notes figurant à la fin des poèmes, et qui en sont partie intégrante.[...] Les révisions proviennent de considérations aussi bien sonores que syntaxiques (je ne vois aucune réelle différence).

[...] On peut voir [...] que les poèmes sont parfois syntaxiquement normaux et parfois non – souvent les deux, successivement, dans le même poème.

[...] Ron Silliman m’a fait remarquer (en privé) il y a quelques années, que je “change sans arrêt mes stratégies formelles/structurelles” – mais tout autant mes stratégies sonores et sémantiques. »

154 Forties, J. M. L.

« *Chance and Choice* »

« Jackson Mac Low et John Cage sont, depuis la seconde guerre mondiale, les principaux artistes à avoir inclus de manière systématique des opérations aléatoires dans nos pratiques poétiques et musicales. Le travail qui en résulte soulève des questions fondamentales à propos de la nature de la poésie et la fonction du poète-créateur. Pour avoir soulevé de telles questions, Jackson Mac Low a parfois été violemment rejeté et a rencontré, en tant que poète, peu de reconnaissance publique pour son travail, souvent qualifié d’“abstrait”. Il semblerait, par le fait qu’il place le “hasard” (*chance* \*) au-dessus du “choix” (*choice* \*) dans la fabrication du poème, qu’il agisse contre cette projection de la personnalité habituellement associée au “Poète”. Malgré tout, son influence est largement reconnue et il est considéré comme le poète expérimental le plus important de son temps. »

Jerome Rothenberg

(Extrait de la préface de *Representative Works : 1938-1985*, Roof Books, 1986)

a simultaneity for people

Any person in a room may begin the action by making any vocal utterance. Other people in the room may make utterances or be silent at any time after the beginning.

Utterances may be in any language or none. They may be: (1) sentences, (2) clauses, (3) phrases, (4) phrase fragments, (5) groups of unrelated words, (6) single words (among which may be names of letters), (7) polysyllabic word fragments, (8) syllables, (9) minimal speech sounds (i.e., phones, included or not within phonemes of any languages), or (10) any other sounds produced in the mouth, throat, or chest.

Any utterance may be repeated any number of times or not at all. After a person makes an utterance and repeats it or not he should become silent and remain so for any duration. After the silence he may make any utterance, repeat it or not, again become silent, etc.

People may continue to make utterances or not until no one wants to make an utterance or until a predetermined time limit is reached.

All utterances are free in all respects.

Non-vocal sounds may be produced and repeated or not in place of utterances.

Anyone may submit any or all elements of this simultaneity to chance regulation by any method(s).

Jackson Mac Low December 1960 - February 1961 New York City







# Jackson Mac Low

## *Flambant tenu serré*

(*Quarantain 100*)

Flambant l'air sans manches sans charmes brisé sur rochers du Tertiaire  
commune amphore connue trop tôt prophétique radotage excusé  
primitif gilet pare-balle-pour-rire brûlant sur tapis de pâte à modeler  
mouche-fuseau perdant appétit d'or nacré jusqu'aux toits antagonistes  
des rues chantantes monotones  
en place matraques triangulaires

Boue tic-tac dans ruine du désert jetée dans la fièvre additive  
strophes amorphes de rocher non liées par coutures loquaces reconnaissantes  
fougue argentée répandue à travers la gorge exemple-devinette  
bras attendus présents dans les lésions gonflent dans les images - kérosène tombées  
des clous amassés en poésie tapageuse jamais imprégnée d'extase  
bulles présumées par plumes

Débris fuite d'heureux hasards polissant des révisions d'incox  
chaudrons en pleurs de cendres filigranées médiation de la gaieté déversée chez soi  
vertige-mimosa tordu par le destin dans la servile reptation du futur  
sémantique répressive déclinant dans les salons logiques des chants stratifiés eaux  
manuelles menottées de la photographie  
quartiers de lunes cave

Parallèle illusoire cumul des gants-sinécures de plaisants acrobates  
empalés sur un mât aux noces-information des armées criminelles  
colis-découverte à libération lente par incarnations algorithmiques des nuques  
autre accès par les jardins-téléphones des planches à pain de Brixton modulant les  
hallucinations-piano doigts d'érosion des os peignant en bleu la portée de deux câbles  
sangle relativité orang-outang

Acrobaties marchandes le noir tout-sauf total des passerelles d'isolation  
couleurs assorties l'histoire de la joie des lignes de vie monolithiques  
muscle-parallélogramme en charbon de la pauvreté nouveauté pastèque  
se rappelant l'innocence arrêt-identité fige l'orientation ambiguë  
du mouvement de l'intensité froissée dans l'air  
distance d'instrument vertical

Clowns de la facture leur contrôle au pétrole du drainage agace les hypocondriaques  
dans leurs observances narcissiques des pastilles de méditation et apparitions sans poids  
soigneusement ajustées à l'entourage tannique par le souffle fictif  
déraillement de machine arrêtant les bêtes de biologie touchées au but par la paralysie  
accès de fratrisme ordure abjecte  
catapiège baquet taxation

Questions pastorales à deux voix nid d'abeilles bloquant la personnalité  
destruction prairies d'Hereford numérotée en rides fonctionnelles  
ambre gribouillis démembrés de dandys agressifs p è l e m è l e  
graine de parodie épinglée par présomption rusée irrévérente  
d i x bovins dorés perdus au bois de pluie battus  
sanctions sanctifiées des voyages

Ontologie plastifiée mise à nu par emballage de novocaïne sans toboggan  
corruption mijotée de participants à code unique des crétons de la santé  
lamas dans un champ d'une nouvelle portée d'urnes renversées par bravade  
événements gâchés par le statut incongru de l'effervescence floconneuse chargée d'huile  
détruits par quarks bêtement cendreaux  
dans l'angoisse ponctuelle tenu serré

### *En détachant le levier banalement précis*

*{Quarantain 111}*

En détachant le levier de la bille de billard tu es dans l'erreur et glacé  
hors jeu dans le wagon de queue d'une autre vie sans provoquer d'effets secondaires  
ou des trucs personnels issus de moules et de soupes de caneton sans doute  
avec pour cible de la corne de rhinocéros qui surfe sur les autoroutes crêpues de l'hallucination  
au-dessus d'une croyance ballonnée éclairée par des balises tournées tressées couvertes  
dans l'air asymptotique

Tu singes une échelle sur un dessous de verre dehors en coton brodé de  
triangles étirés sous une bougie brillamment corporative  
visibles comme des souris homéopathiques abusées par des sujets européens marchant sur des crufs  
inaudible élitiste et imprononçables comme des soufflets aveugles à qui obéissent les épaules  
translucides d'idiots infiltrés par l'éphémère  
façon Attila et Tasso

Les vices virent à la vertu cautérisant la plainte de Dante  
le chien délibéré de Rabindranath Tagore et le panneau indicateur de Bartleby

les répétitions triviales des promesses d'hommage et d'amitié comme d'un amant  
s'accrochent à cet instrument-pie-pour-rire l'hôpital d'Amsterdam  
léché par le vent sur le dos gémissant de Tzmir ta tête qui prend la tolérance tardive  
et asiatique de cet air laborieux

Un imposant pédagogue-en-verbos avili et calmement admoniteur  
change tes dessous en écho sous le jet impertinent d'une fontaine considérée  
l'idiote n'ignorera pas ta question glacée d'où viens-tu  
ce gant vide immobile à côté de la goujaterie abstinentes de l'eau engagée anime un  
continent palpable long comme l'étrange univers maculé  
blond et friable comme Stonehenge

Affligée sans pensées ombreuses convoquée par de confortables octogones  
tracés sur une chemise de nuit blanchie apparaissant dans une pluie d'or  
sur une table lumineuse elle tomba sur le maudit plancher du haut d'un monolithe de soie sauvage  
légèrement protégé par les cellules de la mémoire sauvagement formalistes de l'obscurité en  
dentelle et renversées profanement en prétextes louches et informes pour les bijoux idiots  
de l'aube aux crocs de rose

Un appartement solitaire sur parc jamais près des edelweiss  
et la boutique du coin en marche avec une robe bleutée à étoiles en expansion  
comme toi jouant toi jouant moi quand les voix tressées entre elles  
en explications antérieures tentent de nier que la chaleur qui bouscule soit excessivement fautive  
professionnellement provocatrice paresseuse plus souvent qu'à son tour  
et plus folle que Toi

Un Gitan triangulé montre sa lune au ciel cristallin depuis un hélicoptère utilement sans amour  
devient cent un degrés de parenté en éclaboussures séparées  
comme un vice premier ministre exécuté pour de bon par un conseiller notoirement tricheur  
vertueux et chagriné par les promenades vaudou curieusement cosmiques qui t'appartiennent aussi  
peu que toi-même et la radio en marche sur le sol de la salle de bains  
ennuyé jusqu'à l'obsession par les désespérés

Le milieu de la parfaite jarretelle transitionnelle de Beethoven rencontre une mouche  
livrée par la blouse physique de l'autre particulièrement courte et raccourcie par la perspective  
où des meurtriers titubent à reculons à côté d'évidents fœtus au vinaigre  
insupportables comme les squelettes embellis habitants du sous-sol souillés par les multiples tissus  
membraneux des arguments sombres comme des ponts dans la toile du firmament  
dressés et banalement précis

*Traduction collective, Royaumont*



*Poèmes*

**Jean-Pierre Faye**

---

**Liliane Giraudon**

---

**Philippe Beck**

## Jean-Pierre Faye

### *Guerre trouvée*

I. (2.3)

guerre trouvée dans le manuscrit de  
l'histoire rature le sens, par delà  
les aristocraties féériques, rhénanes, guaranies  
. et les splendides fragments dépecés du monde  
en proie aux quelques petites lâchetés en retard  
et aux déserts qui s'éclairent  
. aux révoltes anciennes et aux escaliers  
démantibulés

Z. X

mais Mirsad fuit la ville pour rejoindre  
Goradna, lui né à Ilidza mais montagnard  
il est marqué par l'origine. sans papiers  
. ni salaire. ni même le droit de boire  
aux terrasses d'un café. il emporte  
linge et diplôme. traverse l'usine  
. délabrée. évitant les barrages  
du mont Igman. et bivouaque  
au pied des silos à ciment  
. escalade la forêt pour rejoindre  
la piste, somnolant dans une cave  
d'arbustes et branchages. et rappelle  
. qu'à la guerre on n'espère de personne  
mais il envisage de décider de faire  
sa vie pour Goradna, mais il pense  
. qu'aujourd'hui le calme déprime

mais qui je regarde m'imprime  
estampe. et tuerie. calme  
. furie

Zejnaba a l'horreur en mémoire  
 au présent. enfermée dans  
 un mouchoir à Srebrenica  
 . après la nuit de terreur dans  
 l'usine, elle monte dans l'autobus  
 ceux qui font barrage ont fait  
 . sortir une fille, la plus belle  
 qui revient chancelante et demande  
 et veut boire. à Tuzla la ville  
 . est déserte. vitrines pleines de robes  
 elle Zejneba va prendre un café  
 sur la place aux soixante dix morts

Z.Ω

*j'aurais aimé que le premier  
 qui est entré ici se soit  
 cassé la jambe. je suis ravie  
 . d'être ici grâce à celui  
 qui nous a permis d'être  
 mais qu'est-ce que tu fais ici  
 . mais tu es vivant ? toi qui as  
 la lumière sur toi, lève-toi  
 bonjour les voisins, me connaissez-vous  
 . je suis. c'est l'occasion pour qui  
 ne me connaissait pas, de faire  
 ma connaissance. remettez-nous  
 . tous vos sacs votre argent vos montres  
 quiconque regardera sur la  
 gauche ne reviendra pas  
 . vivant dans l'entrepôt  
 j'ai regardé de biais, il y avait  
 un homme qui disait : allez, viens  
 . il a frappé celui qui s'avancait  
 ils ont continué à agir*

de la sorte, nous avons dit  
. pourquoi tu nous tues. je le vois  
arriver du côté gauche, il leur  
racontait quelque chose. mais je n'ai  
. pu entendre ce qu'il. on arrivait  
à Drinjaka. et puis on a  
traversé Zvornik. arrivés à  
. Karakaj près de l'usine à  
transformation. il a enchaîné, disant  
les uns seront transportés à Kladusa  
. les autres, tués. le mot nous est  
arrivé disant que l'on était  
en train de bander les yeux. tu sors  
. tu bois de l'eau on te bande  
les yeux. il a menacé si l'on  
se mettait à parler. c'est ainsi  
. que je suis tombé à plat  
ventre, puis rafales ont cessé  
il est resté sur place jusqu'à  
. tous ceux qui sont restés sur  
les lieux. *la voiture rouge les  
accompagnait. c'est sous la*  
. lumière des projecteurs que je me suis  
échappé de dessous les. et je me suis  
trouvé derrière un buisson, à l'abri  
. là j'ai trouvé un lieu sombre  
je les ai comptés pour m'assurer  
qu'il n'y avait plus personne sur place  
. je me suis levé  
j'ai crié est-ce que quelqu'un  
est encore vivant



## Liliane Giraudon

### « Les crustacés sont ce qu'ils mangent »

Ne me dis pas que tu en as assez d'écrire de la poésie  
que tu ne sais pas écrire autrement  
qu'aller au bout de la ligne est trop éprouvant  
ou fatigant ou inquiétant comme un chemin  
une montée d'escalier le faite d'un arbre  
que noircir ainsi la surface d'une page  
équivalait à cramer l'extrémité des doigts les ongles  
(vernis, *Séduction* chez Edgard Pinaud Numéro 15)  
ce qui donne une odeur Oignons Tulipe

Quelque chose d'infiniment désagréable une impression  
de graisse par exemple sur la langue  
ne me dis pas que les autres tous les autres  
– tes collègues en poésie – te navrent dans leurs postures  
négligentes leurs boissons gazeuses leurs vêtements de  
faux navigateurs — présomptions sexuelles  
intellectuelles habituelles sempiternelles ils pontifient  
pérorent pédalent en vain sont si tôt si vieux qu'ils ménagent  
aménagent mangent dans la main  
et ne mordent que leurs ombres

Ne me dis pas que tu ne sais plus le jour ni l'heure  
que le soleil pourrit la vision de la mer que la lune  
est une chose affligeante lorsque le ciel est clair si clair  
que la nuit qui l'enveloppe semble un leurre  
et que tu dors mal et que dans tes rêves c'est toujours  
la même femme qui se déshabille puis se refuse  
et que tu as passé l'âge des acrobaties pornographiques  
qui se limitent à des discours sans appareil

la chair est douce au revers d'une épaule

Ne me dis pas que le mot *framboise* celui-là  
le traduit par *friandise* et cet autre par *fruit sauvage*  
que tu t'en fous  
que le goût des framboises est unique au fond des bois  
et que la langue d'arrivée doit garder l'odeur de celle du départ  
différente après tout d'une assiette de fruits qu'un enfant vomirait  
que cela n'a rien à voir  
un passage par le feu à du sucre ajouté  
produisant alors une scintillante confiture  
servie au creux des porcelaines sur une nappe blanche  
au fond d'un jardin par des mains attentives  
un matin calme et qui promet un bonheur indicible  
aussi rare qu'un cœur très pur  
car traduire n'est qu'une mâchoire broyante  
ouverte sur un corps qu'il faut recouvrir par le sien  
jusqu'à ce qu'il disparaisse  
jusqu'à ce qu'il n'en reste rien  
la trace inéluctable d'une chaîne invisible et persistante  
laissée là pour abuser le lecteur lui laisser croire  
que le passage a été accompli le chemin parcouru  
la traduction faite

Ne me dis pas comme cet autre  
que toutes les femmes sont rousses  
il suffit de les passer par le feu  
farouches féroces semblables en tous points  
au vrai Paradis le seul l'unique  
sans aucune nécessité de philtre ni de propagande  
celui-là secret  
invisible plutôt très bas sous la ceinture  
peut-être foulé aux talons on y marche on s'y résigne  
l'Enfer est un pavé  
une poignée d'hommes en lutte et affamés  
boîtes rouillées au bord des routes  
ils aiment leurs poèmes comme l'odeur de leurs pets  
c'est une meule une meute un marécage  
alors qu'il s'agit simplement tout simplement  
de noter combien de jaune dans le mot jonquille  
ou de R dans le mot carotte

Ne me dis pas ne me dis pas de me taire  
envoyer un fax du côté des morts  
voilà ce qui m'excite le poème est un miroir  
lorsqu'un porc s'y regarde l'abstraction y gagne  
en enluminure c'est avec le sang que l'on fixait l'or  
dans les feuillage le soleil luit mais pas pour tout le monde  
elle dit qu'elle veut se greffer des dents de singe  
une queue ferait mieux l'affaire  
s'accorderait avec la couleur des yeux le sable  
blanc de la rivière éblouissant

Descendre dans les trous quelle aventure  
toute ma vie je n'ai fait que ça  
jeter la terre par dessus l'épaule  
c'est aller au bout des lignes – oreille tendue –  
les pieds dessous assemblés remuants  
que n'ai-je des sabots  
le pied fendu marque mieux la boue  
Io ! Io ! dans l'air humide et cru  
ah chéri ! vidange  
vidange-moi comme un moteur de carlingue

## Philippe Beck

### Garde-Manche Hypocrite<sup>1</sup>

#### I. Garde-Manche Hypocrite.

3.

En Helvetica ou quoi que ce soit (Vines, Tiny, Silicon, Symbol)  
sans rapport avec le Walser anti-voiture  
de l'inégale promenade, le mannequin-yacht  
n'est qu'une douce taciturne plante, un détournesol en quelque sorte  
sans couronne, sans tombeau une présentatrice  
(qui se déhanche tronquée à la roue des programmes, bouche en cœur).

Sorti du monde des parties de jambes,  
en cet air de cartes où je ne suis jamais entré,  
il semble que sauf erreur sans colère  
il est sot de souffrir (s'il y a moyen ou mouette).

chanter des armes amoureuses,  
ou des armes en amour, des bolides  
ou des amours en armes (pistolets pétales et balles),  
armées entièrement désarmées d'amoureux,  
des légions d'aimés en armes,  
ou ceux qui aiment les armes,  
s'annote. Morphodite.

J'annote le monde des pompeurs,  
que j'ai tancé,  
sans écho, et sans caverne,  
sur un manège consistorial.

Reste à taper à coups d'ours blanc.

1 – Ces extraits appartiennent à un diptyque, dont le second temps a pour titre : *Masque et Verre Hypocrite* ou *L'époque sur-Eddy*. Le premier, *Garde-Manche Hypocrite*, a deux parties : "Garde-Manche Hypocrite", et "Il ne faut pas pomper". Il paraît aux éditions Fourbis. Certains textes de G-M. H. peuvent être lus comme des proses (des non-vers dans la poésie), pourvu que la prose ici ne soit pas tenue pour fumier de la poésie. Il y a des poèmes. Ce sont des poèmes "résistants" (visibles), non moins autonomes ou solides que de la prose émotionnelle en paragraphes ; en principe, ce n'est pas du fumier pour de la prose.



4.

Une géométrie, une E. future en géométrie peinte re-coordonnée,  
une E. en phénomène planté par l'en-face re-coordonné,  
une géométrie, sur béton ou sur terre de parfum,  
langagée, phénoménale. Sois donc  
"Au pieu", hérité d'un grand-père et titre vil évocateur adandonné, dédicatoire  
expliqué par : j'aurai peut-être été au lit, prosé sans le savoir (par qui ? Appel.  
Monsieur "Soit donc", ou Foot-ball Club, n'écrit pas.).

les lettres sans dénomins, il s'est dédié, avec aléas, sans le savoir  
il aura consacré des forces convaincues, mais sans géométrie,  
tout se perd, et même si les paroles restent.  
Ce n'est pas difficile  
que reste-t-il d'un ficheur effréné sinon un baigneur  
sans vapeur  
de mémoire à frapper en pièces,  
en timbres, en papiers généraux,  
en palme-feuillets, pour battre au finish  
le battable : l'entretaille entretailée (douce montagne dans un verre d'eau).  
(Ici qu'on soit fidèle au ficiforme tétragramme, weibliche tetragrammaton  
chat-un-chat ficoidé, le pas-un-chat en apparence de figue, la phantastique de  
fruit, mais que nul engin-renard ; aucun bouquet peu profond ne peut épuiser.)

après Dallas, Atropos.

12.

Les "élégies aux ronces" (III, 2), les adresses d'un anti-songe-creux, livrent cette  
solution :

S'il s'agit d'une femme prise, au soir en instrument absolu à communiquer du  
mouvement, à saisir et prendre, ou à mettre en jeu quelque agent naturel, comme  
le feu, l'air, l'eau, etc., dans un cabinet de manufacture, on peut lire cette déclara-  
tion : "Il est aussi aisé de compter les atomes que de résoudre les propositions  
d'une amoureuse" (III, 3). "La patience elle-même bondirait à cette lecture et  
deviendrait duelliste" (IV, 3). "Bah! il est bon d'être grave et de ne rien dire. —  
Alors, il est bon d'être un poteau." "La mort est plus dans ton imagination que  
dans tes forces" (II, 6). Le fou de "Pierre de Touche" dit, aussi : "la vertu accou-  
plée à la beauté, c'est le miel servant de sauce au sucre" (III, 3). Dans cette  
ambiance de supplique, on peut dire, presque avec Rosalinde : "si je n'avais qu'à  
faire hem! pour l'obtenir!" (I, 3). Le chant est un "hem" prolongé : "je puis sucer

la mélancolie d'une chanson comme la belette suce un œuf. Encore, je t'en prie, encore ! (...) Je ne vous demande pas de me plaire, je vous demande de chanter. Allons, allons, une autre stance ! (...) Allons, chantez... Et vous qui ne chantez pas, reprenez vos langues" (II, 5). "Je ne sais point ce que c'est que poétique. Ça veut-il dire honnête en action et en parole ? Est-ce quelque chose de vrai ?" (III, 3). Toute machine à produire des chanteurs de variété, au bord de la route décorée de boulons, suppose combinaison pour mieux faire et transmettre l'action d'une puissance sur une résistance, par évitement scrupuleux ; non parodique ; des robots-clochards qui mêlent en eux, non l'eau et le vin, mais une sauce d'artichaut (il ne faut pas des machines pour les faire bouger) ; le sombre goût de l'obscur exécution. Tout clochard n'est pas un automate.

Dans le cinéma lui-même, voici qu'on actionne les leviers – que plus de bras se composent. L'architectonique soulève les décors. Surviennent les pompes foulantes et les soufflantes ; ces dernières jouent un rôle complet dans le chant. Les spectateurs qui sont à l'étude ne vont pas en arrière. La pneumatique produit de la suspension, et coupe le souffle même. Mais celle d'Atwood est la plus importante, quand même les spectateurs intensifiés se sont composés, davantage, en nombres rompus. Et voici la pyrique. Ils voient dans le futur lointain le seul effet d'une vapeur qui s'exhale, des esprits qui s'épuisent, d'une armature bien organisée qui se dissout – et qui se met en pièces. C'est la force des machines partout de chanter. Elles ont une élection pour quelqu'un. La ronde tourne, et on sort des mutiques craquelures d'association. Cela sent la combinaison précédemment définie, mais l'émotion seule en est la cause, comme le montre le vieil échafaudage. Elle n'est pas une armure dont se défaire après le combat ; c'est le texte embouché en personne. Un humain en pleureur peut toujours former une machine, un avenir ferme et arrangé.

Reste l'enduit composé de cire blanche et de soufre, dont les cordonniers se servent pour blanchir les points du talon des souliers. M. X écrit en cordonnier qui répare l'horloge, où tournent les compounds rondes et tissus depuis longtemps.

16.

Qu'est-ce qui reste walserien ?

Qu'est-ce qui reste prometteur dans les pommes de terre ?

Le premier point théorématique,

c'est que Les pommes de terre ne sont rien sans du vin blanc.

Les lignes : ne sont rien sans les étages.

Qu'est-ce qui reste des livraisons ?

Les maisons rien sans les pommes de terre.

Les verres sans les miroirs,

et les miroirs : sont-ils un peu walsériens ?

Partant du principe que je ne suis pas

walsérien, (et supposant qu'il y a, dans R. Walser,  
à boire et à manger, cela étant dit  
en admiration),  
tu avales cette question (si on la prend  
comme une photo se révélant au monologue extérieur) :  
qu'est-ce qui nous reste des livraisons ?  
Des scènes de ménage précieuses,  
des éloges, des précipités verticaux,  
peu de sommeil (problématique, peut-être satirisé),  
des indépendances, des privatisations.  
Les monologues ne sont rien sans (au vent mouillé)  
une bonne assiette.  
Partant aussi du principe que les repas –  
sont importants (la faim est la notion la moins partagée maintenant)  
répétons : la seule chose qui importe  
ce sont les livraisons.  
Il n'aurait pas dû s'emporter contre les voitures phantastiquement  
automobiles – aurait-il pu aimer les colis piégés dans un souffle ?  
au même instant un écrivain italien (avant l'irrespirable)  
parle des cheminées qu'admire l'aviateur  
épris de son moteur au point de voler  
jusqu'à plus soif.  
L'avion le tue, dans l'histoire, mais (pelle froide + aspiration) :  
il a bien mangé sans automate. Les cheminées fument usinées.

19.

L'épaulé-jeté tachygraphe, même lent,  
est une fourche-fière de scènes, de carabines  
de regards fourbisseurs.  
Dans ce siècle anti-mains,  
de manuels anti-mains, et  
ce siècle à mains ciselées,  
tout reste à faire avec l'effort du volatile pour plier  
les mains au clavier de l'œil,  
et le clavier de l'œil  
à l'herbe longue, pluvieuse,  
creusée par des mains de ce siècle ;  
de pompiers ; de restaurateurs.

La jeune femme, cryptée par le soleil

sous le parasol,  
buveuse d'eau,  
aglorifiée par les pages grises  
virtuelles, trouvée  
par les pages graves ;  
les autres parqués, en tailleur  
autour des pogs, tous tissent  
– et la porteuse au cinéma –  
l'afilm apompique, vie  
ou existence sous trois lampes,  
ni quatre ni un million de lampes.

## II. Il ne faut pas pomper

4.

Sur le réseau de forces dans la jarre.  
En ce moment longuement commençant  
(au point vernal de la publicité),  
le phénomène-bœuf,  
soustrait à de la cuisine et pas épinglé de ténacité  
com-, dé- bat, en période heureuse  
de non-journal,  
où le journal privatif n'est plus virtuel au sens large,  
le soir tombé ; le hérisson, mais sans crier,  
ravage, absorbe les espèces d'intention  
les effets de chasse-neige critique.

Neuf respect des nouvelles  
aveugles et neuf téléviseur de densité.  
Peut-on inscrire le chasse-neige ?  
le rude b. n'écrit pas son quotidien,  
abolissant de son "ne m'oublie pas" public tout pollen d'allusions

(sur le mur, une cigale pas prêteuse  
dit : celui-ci est celui-là ;  
celui-ci est dans le méta, celui-là  
n'y est pas, il galope sans nager,  
il peut se faire les bras contre les bestiaires.)

6.

À l'heure de la pluie cordée,  
les sept replis choraux  
dans l'étendue, ses habits au soleil,  
à contre-sens des lances de l'averse ;  
L'ancien mécano assoupli embraie subitement à côté.  
Pioupiesque "ne veut pas rien dire".  
et l'ensemble de feuilles ne foisonne pas du tout, du tout.

Chaque homme sous le soleil – sans le regret de la quantité de corrections –  
peut (dans les manches) être seul vers le seul  
comme un comédien joue, vers le tout seul sans total  
sans qu'untel soit grimé en blouse ;  
ni même aggravé en histrion impossible. Son enregistrement  
n'est dit ou plu que  
sous l'ombre, une caisse de trombones  
et sous le dit rien ne joue par-dessus le marché  
(une abeille), aucun autre verrier  
qu'un homme : sur lequel  
fonce la solitude (le cercle singulier)  
à 300 000 kilomètres/seconde. À pic  
Le peuplier, le noyer ;  
le laurier, la jungle longue,  
où des feux éteignent la nuit entorsée, de gondoles, et de gondoles  
proprement intouchables.

9.

Anthropisme-décantation,  
Sernam-fruit,  
désincanté au train  
des monologues de choses ;  
Anthropisme sans soulèvement (au matin clair, gris-bleu, perspicace)  
de fruits dérangés, mangeables, pris dans le ciment frais.  
Cette liste de soucis et cette poudre sévère aux yeux  
(une manière de scansion des soucis)  
pour plus que l'homme en lui  
(en l'homme, paysage –  
passage terminé d'intérieur-tuyau

extérieur, entre les poteaux d'argile ferme)  
ma précieuse liste de courses, sans maugréer  
sur le carrelage,  
l'atelier-snack empli  
du grand sérieux (traversée de la quatrième  
défaillante), du sérieux et d'un humour sans pointe sinon sans pique  
avec le caban.  
Le mouvement du caban sans mouche est giratoire : le bœuf transversal  
décrit l'attrance et la pluie  
(Am Gymnasium).

**François Le Lionnais**

**Jacques Jouet**

**Serge Gavronsky**

**Nanni Balestrini**

**Paul Louis Rossi**

**Jean-Pierre Ostende**

**Oskar Pastior**

1996 / n° 8



# LA POÉSIE...

## *Pour l'intelligence des poèmes*

Voici le texte de la lettre envoyée à un certain nombre de personnes – collaborateurs d'A.P., amis, lecteurs, etc. –. L'ensemble que nous publions comprend les réponses reçues ; elles portent souvent sur les deux parties de notre question. On trouvera dans notre prochain numéro un ensemble de textes plus particulièrement consacrés aux rapports des avant-gardes et des totalitarismes :

*« Après la parution des livres de Jacques Roubaud, Christian Prigent, Yves di Manno, Jean-Claude Pinson, Jean-Marie Gleize, après la sortie des anthologies suscitées par le Salon de Montreuil et Henriette Zoughebi, après le volume rassemblé à l'initiative de Bernard Noël, après tant d'autres interventions – à la radio en particulier –, après la sortie de la Revue de littérature générale, après les numéros d'Action Poétique des dernières années, nous consacrerons un large fronton, en septembre, à l'actualité théorique autour de la poésie.*

*Où en est-on quant à la notion de poésie, aujourd'hui, quant à la réflexion sur la forme-poésie, sur les implications de son existence, que s'est-il passé ces dernières années qui se révèle nouveau – si c'est vrai –, assistons-nous à un retour de la théorie, à son rejet définitif, à une redistribution des questions et des réponses, etc. ?*

*Dans ce cadre, qu'en est-il de l'accusation portée au cours de la dernière décennie : les avant-gardes, notamment entre les deux guerres, ont-elles soutenues, de leurs œuvres et de leur idéologie, les totalitarismes ? La notion d'avant-garde porte-t-elle dans sa propre logique une manière de totalitarisme à l'œuvre ? »*

## LES AVANT-GARDES / LES TOTALITARISMES (1)

## Serge Fauchereau

Je vois mal le rapport entre votre question sur les avant-gardes et votre mention des publications de Jacques Roubaud ou de la "Revue de littérature générale" (qui propose une intéressante collection œcuménique, de Jean Echenoz au musicien Georges Aperghis en passant par l'avant-gardisme un peu daté de John Giorno). Tous ces livres bien venus ; mais encore ?

Votre autre question concerne la poésie. C'est une tout autre affaire. Ne fréquentant aucun groupe poétique en France et n'étant lié à aucune revue, je ne saurais dire si on théorise beaucoup ou non. Je suppose que certains poètes oui et d'autres non. C'est un apport à leur poésie ou non. Du Bellay a écrit la *Défense et Illustration* et Tzara les *Manifestes dada* ; c'est bien. Adolphe Lacuzon a lancé le manifeste de l'intégralisme et Nicolas Beauvuin défendait le paroxysme ; mais leurs théories ont fait long feu comme leurs poèmes. Montrer qu'il y a plus ou moins de théorie ne prouverait rien. Quant aux poètes, je ne sais vraiment pas ce qui est préférable ; les opportunistes qui changent de style selon le sens du vent (le vent qui se veut celui de l'avant-garde ou celui qui se croit meilleur, double courant d'air) ou ceux qui, coupés de tout, ne dialoguent qu'avec eux-mêmes et non avec l'aujourd'hui, dérisoirement. Je caricature, bien sûr, des positions extrêmes où personne ne peut se reconnaître, pas plus qu'on ne peut se nourrir que de hachis Parmentier ou de sirop de framboise.

Fondamentalement, la situation de la poésie n'a pas dû beaucoup changer depuis un ou deux siècles. Hier comme aujourd'hui, elle n'est pas toujours là où elle s'affiche (il y a plus de poésie dans *Atala* que dans l'*Hermès* de Chénier, plus dans *Histoires Naturelles* de Jules Renard que dans les poésies complètes de Sully Prudhomme, prix Nobel 1901) et la célébrité ou l'obscurité, le grégarisme ou l'indépendance ne sont pas un gage de qualité. Alors ?

Alors, fay ce que voudras.

Les avant-gardes. Kafka était-il d'avant-garde ? Joyce ? Ponge ? Michaux ? Un isolé peut-il être d'avant-garde ? L'avant-gardisme, concept qui n'a guère plus d'un siècle, littérairement parlant, est toujours plus ou moins organisé autour d'un groupe (exemple : le sur-réalisme) ou il se fonde au moins sur une conscience d'une communauté d'objectifs entre divers individus d'une même génération (ex. : le symbolisme). Les avant-gardistes sont des grégaires et ont la conviction d'être en avance et sur le bon chemin. D'où prosélytisme et certain mépris pour ce qui est en-dehors de leur sphère.

Depuis le symbolisme qui flirtait avec l'anarchisme, les avant-gardes ont voulu s'allier à des partis politiques qui leur semblaient "avancer", donc des partis extrémistes et militants de gauche ou de droite. Le futurisme italien, sous l'impulsion de Marinetti, s'est lié au fascisme (à ne pas confondre avec le nazisme) tandis que le futurisme russe, au contraire, prenait fait et cause pour la révolution communiste. Dans les deux cas, fascisme et communisme stalinien vont très mal tourner et finir par dénaturer profondément la littérature et l'art de leurs alliés si enthousiastes. À droite le vorticisme d'Ezra Pound et Wyndham Lewis. À droite Eliot et Pessoa. À gauche l'expressionnisme allemand (avec quelques notables exceptions comme Benn ou Nolde). À gauche le constructivisme en URSS, Pologne, Hongrie, Roumanie, etc. Dada qui se voulait en dehors de toute orientation politique est tout de même singulièrement gauchiste. Et le surréalisme qui plusieurs décennies après sa naissance se croyait encore d'avant-garde, a ostensiblement été "divers gauche". Les avant-gardismes locaux qui ont pu naître encore dans les années trente ont été à gauche, engagés : objectivisme américain, Auden et ses amis anglais, les surgeons du surréalisme à l'étranger, etc.

Les avant-gardes, chacune avec son esthétique et son idéologie, sont toutes sectaires ; mais qu'elles aient soutenu les totalitarismes de droite ou de gauche en mesurant tout ce qu'ils représentaient, je ne le crois pas. Elles se sont trompées, de bonne foi, parfois avec une générosité naïve, sur le pouvoir politique auquel elles s'étaient alliées et qui, en général, se lassait vite de pareils alliés (les hommes politiques ont toujours des goûts très conservateurs en matière d'art ou de littérature). De là que, fatigué, déçu, entrevoyant probablement son erreur, Maïakovski se suicide ; et Marinetti, qui finit lamentablement à l'ombre de la république de Salo, ne voit-il pas quelle pauvre marionnette est devenu le Duce ?



Mais la littérature conservatrice – écrivains d'action française, réalisme socialiste, etc. – a-t-elle fait moins d'erreurs ?

Quoi qu'il en soit, *en cette fin de siècle le concept d'avant-garde a fait son temps et n'est plus adapté aux nouvelles conditions de la société*. Certes, les écrivains, les artistes se regroupent toujours et c'est bien ; mais se regrouper, nouer des alliances, pour des raisons de commodité, de diffusion, de volume sonore, pour des raisons de sympathie personnelle, ne constitue pas pour autant une avant-garde. J'imagine mal Bernard Noël, puisque vous citez son nom, publiant un manifeste d'avant-garde. Aujourd'hui, seul un niais peut se croire à l'avant-garde, me semble-t-il. Je ne veux pas dire par là qu'il faut négliger l'avant-garde historique. Bien au contraire. Mais sans l'idolâtrer. Car s'il est vrai que l'académie célèbre Breton, Éluard, elle renâcle un peu sur Tzara et refuse tout à fait Péret. Par exemple. Il est bon que tous les vingt ou trente ans quelqu'un veuille nous faire découvrir Charles Olson ou Paul Nougé, comme s'il en était le premier lecteur. Il y a beaucoup à découvrir puisqu'il faut toujours refaire le passé.

*Post-scriptum :*

Même si Eugène Ionesco n'est pas de mes auteurs favoris, je lis ceci dans un "Discours sur l'avant-garde" de 1959 :

... "Ainsi, l'avant-garde serait donc un phénomène artistique et culturel précurseur : ce qui correspondrait au sens littéral du mot. Elle serait une sorte de pré-style, la prise de conscience et la direction d'un changement... qui doit s'imposer finalement, un changement qui doit vraiment tout changer. Cela revient à dire que l'avant-garde ne peut être généralement reconnue qu'après coup, lorsqu'elle aura réussi, lorsque les écrivains et artistes d'avant-garde auront été suivis, lorsqu'ils auront créé une école dominante, un style culturel qui se serait imposé et aurait conquis une époque. Par conséquent, on ne peut s'apercevoir qu'il y a eu avant-garde que lorsque l'avant-garde n'existe plus en tant que telle, lorsqu'elle est devenue arrière-garde ; lorsqu'elle aura été rejointe et même dépassée par le reste de la troupe. D'une troupe allant vers quoi ?

Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture"...

## Hubert Lucot

25 juin 1996

Les livres de Jacques Roubaud, Christian Prigent, Yves di Manno, Jean-Claude Pinson, les *Anthologies de Montreuil*, le « volume rassemblé » à l'initiative de Bernard Noël sont de bons livres, ainsi que les deux numéros de la Revue de littérature générale P.O.L. et les nombreuses revues qui publient des poèmes en vers ou (le plus souvent) en prose, généralement très bons.

Donc tout va bien.

Il y a une ombre au tableau : tout le reste va mal (économiquement, écologiquement, socialement, culturellement...). Mais on peut soutenir que la poésie se situe, par essence, hors du monde réel.

## Pascal Boulanger

**"L'avant-garde c'est nous, il aurait fallu le dire plus tôt"**

De quand date, dans le domaine de la pensée, le ressentiment contre la modernité ? 1975, 1980 ? Un peu avant, un peu après ? Avec l'arrivée sur la scène des média des nouveaux philosophes et de la propagande des droits de l'homme ("L'étroit de l'homme", Sollers) ?

Avec l'abandon progressif du rôle critique des intellectuels et leur justification de l'ordre établi ? Ce comportement réactif a-t-il eu des prolongements esthétiques ? Et en quoi concerne-t-il les poètes ? Voilà, on pose une question et c'est l'avalanche. Mais il se peut que l'arbitre motivé ait déserté le terrain, que les tribunes s'effondrent, que le match ne soit même plus retransmis. L'univers visuel a besoin de *reality show* aux ghettos pittoresques, aux communautés étranges. C'est même son gagne pain, son Amérique à lui. Soyons bref, par conséquent : *Lutte des classes, avant-garde* ne sont-ils pas devenus des mots indécents, des obscénités imprononçables ? "La vague de rêves" du virtuose Aragon, l'infini qui frappe aux murs de son cachot ne se sont-ils pas métamorphosés en un cauchemar jdanovien ? Et puis, ne claironne-t-on pas, ici et là, qu'en vérité les surréalistes auraient raté leur coup, qu'il faut en finir avec l'idéologie (oui, mais laquelle ?), avec les pesanteurs de l'engagement, avec la théorie aussi ? Puisque je m'intéresse ces jours-ci à la revue "Action Poétique", à son histoire, fixons-nous un instant sur le numéro 82-83. Nous sommes en 1980. Dans son éditorial, Henri Deluy fait grise mine :

"...Sévèrement remués par des aspects de la lutte des classes que nous n'avions pas vu venir, la résistance à la pression dominante ne nous est pas facile... Ça va mal, il faut bien l'écrire... Après des années d'essor, la réflexion a du mal à se poursuivre, à prolonger ses résultats... Nous sommes loin du climat de travail et des réussites des années 60..."

Ce qui s'annonce, en effet, c'est d'abord l'effondrement du rapport à une politique alternative, la lente agonie d'une métaphore tragique si l'on préfère. Avec, d'un côté, la chute imminente du mur de Berlin (qui marquera la fin de la seconde guerre mondiale, et le commencement de la troisième sous domination américaine), et de l'autre, sous les projecteurs hilares de notre hexagone, la finesse dialectique de Marchais et de son équipe de fossoyeurs. En face, on se frotte les mains, bien sûr. Le retour de l'éthique et du supplément d'âme coïncidera, comme par hasard, avec l'idéologie médiatico-marchande victorieuse aux présidentielles de 81. Si bien que de Maastricht à la réhabilitation sournoise du pétainisme, du savoir parcellaire et technicien à l'analphabétisme galopant, du populisme mafieux aux romans écrits d'après scénario et aux lectures fléchées, le boulevard qui s'offrait a dû dépasser tous les espoirs de la réaction. Nous avançons dans le règne du performatif, souligne dans ce même numéro Mitsou Ronat :

"Il suffit d'énoncer que les avant-gardes ont échoué pour que cela soit... Les prédicats d'existence, de réussite ou de mort ne peuvent être attribués qu'avec l'accord massif des média...L'avenir paraît extrêmement sombre..."

Il le sera, pour toute cette génération qui croyait, naïvement sans doute, aux acquis définitifs de la pensée critique. Et quand sonne l'heure du retour au bercail, de l'humanisme tiède qui oublie de quand date le futurisme ou dada, Deluy peut conclure ainsi son édito : "J'allais oublier : l'avant-garde ? L'avant-garde ça existe. On le voit bien maintenant que plus personne ne s'en réclame. Alors profitons de l'accalmie pour insister et abattre nos cartes : l'avant-garde c'est nous (et quelques autres, d'accord). Nous aurions dû le dire plus tôt. C'est fait. Voir plus loin."

Le mot, devenu soudain tabou dans le business éditorial, est lâché. Et pas uniquement par provocation, ou par malice. Après tout, cela fait belle lurette que la revue "A.P." intègre et met en perspective cette notion pour le moins équivoque. Ça permet d'abattre, en effet, quelques cartes. De prendre en considération ne serait-ce que cet héritage là, qui concerne, qu'on le veuille ou non, qu'on l'accepte ou pas, l'évolution globale de la poésie. D'autant que par un fatal et non moins comique retour de balancier, ce sont ceux-là même qui revendiquaient la table rase et l'interdit, la théorie d'ensemble et l'évangélisme du progrès, qui soldent à bas prix des décades plus ou moins audacieuses de recherches et de nouveautés. Après la terreur au niveau symbolique, le cirque médiatique. Après les procédés généralisateurs et la pensée Mao Tsé Toung, la casuistique de Saint-Office.

### La posture du renoncement.

L'idéologie qui martèle jusqu'à la nausée la fin de l'Histoire et celle de l'art pour désir

d'abolir le passé, sa mémoire prosodique du même coup, dans ce qu'il pourrait contenir de subversif, de nier enfin toutes perspectives, l'avenir étant désormais frappé d'interdit. Mais la soi-disante phase finale de la poésie n'est que l'oubli de la poésie, comme l'a suggéré Pleynet. L'escamotage temporel désamorce les formes désaccordées de l'art. L'inflation commémorative, par le biais du refoulé biographique notamment, enterre corps et bien la singularité des œuvres. C'est entendu : "le village universel" n'a que faire des manies d'écriture, des nuances formelles. Ses filatures post-littéraires somment les écrivains de dévoiler leurs éventuelles incohérences, faiblesses, impasses, leurs "petits tas de secrets". Plus ils seront maudits, nihilistes, maestros du désespoir, plus l'audimat s'exaltera. C'est ainsi que l'on jette les livres avec l'eau du bain, visant l'asservissement à un présent perpétuel, à la fois festif et tragique. Le spectacle lutte pour l'amnésie. Jacques Roubaud précisera l'enjeu dans : *Poésie, etcetera : ménage*. La posture du renoncement s'accommode de l'ouverture généralisée des marchés, et la mueslilangue spectaculaire rend la situation de la poésie, autrement dit d'un genre qui est la mémoire et le futur même d'une langue, de plus en plus précaire.

Et les avant-gardes dans tout ça ? Et bien justement, malgré l'effet comique qu'elles paraissent, à posteriori, susciter, elles furent bien cet art du désaccord, osant même s'affirmer dans l'inscription historique, à travers les messianismes politiques du siècle. L'envers pitoyable de ce qui fut bien une utopie, c'est l'actuel statut de l'auteur désengagé du monde, au service du temps réconcilié et marchand. Pas étonnant alors, qu'en 1980, Elisabeth Roudinesco s'interroge elle aussi sur ce retour généralisé du "tilleul menthe". Pressant les règlements de compte dus aux contrecoups des années soixante-dix, évoquant les reniements ou les crispations dogmatiques, elle décidera de reconsidérer l'histoire de la psychanalyse. Cela donnera naissance à un travail généalogique sans précédent sur le freudisme :

"La coupure se situe pour moi, à la fin des années 1979. À ce moment, j'ai pensé que la seule manière de comprendre ce qui se passait dans le champs actuel de la psychanalyse en France était de se tourner vers le passé. J'ai abandonné provisoirement le terrain de la recherche théorique pour celui de l'histoire. En effet, il me semble que ce détour par le passé peut permettre à long terme un renouveau de l'analyse théorique qui, depuis quelques années, s'est figée dans le dogmatisme..."

## Un legs.

On l'occulte, préférant les raccourcis journalistiques et les arguments de procureurs, aux approches minutieuses. Mais il n'y a pas eu un ton mais des tonalités, pas une seule mais des avant-gardes, et au sein même de celles-ci, des singularités, des noms propres ; autant de centres d'intérêt, d'axes de recherche qu'il y a d'individualités en quelque sorte. Si bien que cette terminologie sera suffisamment large pour n'exclure aucune des composantes qui s'en réclamaient. Assimiler et repenser ce legs, clarifier et vérifier les enjeux théoriques et esthétiques, en les inscrivant dans le contexte idéologique et culturel d'une époque, sera un des projets d'"A.P.". Ces études s'étaleront sur une dizaine d'années, elles nécessiteront des traductions, des remises en cause, des approches contradictoires. Le n° 48 éclairera le rôle joué par les futuristes russes, le n° 49 déplacera l'objectif sur Budapest, le n° 51-52 se consacrera à l'Agitprop, d'autres encore concerneront Maïakovski, Khlebnikov, Brecht, le mouvement dada et le surréalisme, les telqueliens, les formalistes russes dont, rappelons-le, la réception des travaux sera sensiblement retardée en France. Il fallait rendre à chacun son originalité, l'intégralité de sa démarche, et comparer entre elles ces "entreprises de grandes envergures". Je me contente ici de souligner une dialectique d'intégration et de mise en résonance des données, des faits, des filiations poétiques. Elle consistera à se démarquer des extrapolations hâtives et schématiques, en soumettant la notion d'avant-garde à une historicité, en s'attachant aux spécificités, aux différenciations, au fameux poids des conjonctures. Car les œuvres esthétiques ne sont pas indépendantes de leur condition de production et des réseaux sociologiques dans lesquelles elles naissent. Elle rendra compte aussi des axes immuables, car ils s'en trouvent, des correspondances, des impasses. Qui réduirait ces mouvements poétiques aux seules circons-

tances manquerait leur portée, buterait contre la démarche fondatrice et la dimension supratemporelle d'un langage qui se veut démystifiant. Cette relation à l'histoire, aux rumeurs du monde, à l'événement même, n'en déplaît aux adeptes de la tour d'ivoire, s'affirmera sans cesse à "A.P.". Elle ne saurait pourtant exclure l'idée selon laquelle, au fond, toutes les cultures peuvent tenir dans un seul regard, parce qu'il existe bien une contemporanéité entre poèmes, située hors du temps linéaire.

### Une gifle au goût public.

Pour eux, les réverbères électriques vaudront mieux que les vieilles lunes romantiques. Ils seront, tout à la fois, peintres, poètes, scénaristes, agitateurs ludiques jusqu'à l'audace sophistique qui autorise tous les déguisements. Maïakovski : "Je suis en bonne santé, je récite des vers et crache dans la mer noire". Et encore "Je n'ai pas dans l'âme un seul cheveu blanc". Dès 1907, les futuristes russes se dressèrent contre le naturalisme et les rêveries symbolistes. Mais c'est à partir de l'épicentre d'octobre 17 qu'une onde de choc traversera les continents. À ce point historique s'entrecroisent des énergies de rupture. La révolution artistique tente de s'accorder à la révolution sociale. Des points de convergence ? En voici : même combat du dynamisme prométhéen contre la résistance de données statiques, même rejet de la répétition et du lieu commun, même désir de changer le monde par la double vertu du langage et de l'action subversifs, même ambition de créer un univers sans père, sans "mètres", même vision progressiste de type scripturaire (Michel de Certeau), même fantasme de la page blanche rompant les amarres sous l'œil de l'écrivain et de la société réconciliés, même syndrome du bunker suscitant de violentes réactions... Mais nuance. La refonte du langage poétique ne passera pas systématiquement par la table rase de l'héritage antérieur. Ce fut même l'inverse qui se produisit, chez les futuristes pour ne citer qu'un exemple. Ils seront attentifs aux images "primitives" de la Russie, les peintres iront puiser dans l'arsenal des formes anciennes, médiévales entre autres, de nouvelles sources d'inspiration, ou encore, ils intégreront les acquis des arts extra-européens. Quant aux formalistes, ils scrutent les mécanismes de la parodie, du carnaval et les traditions de la paysannerie russe.

Pour rester sur ce terrain des évidences, cette volonté de rupture ne date pas des avant-gardes constituées, le terme lui-même précède ce siècle. On peut juste s'accorder sur le fait que l'intensification de l'esthétique du changement fut inauguré par les romantiques, comme l'a souligné Octavio Paz. N'empêche, c'est bien cet extraordinaire foisonnement de créateurs durant l'entre deux guerres qui déterminera les positionnements futurs.

### "Le pire n'est jamais sûr" (Claudel).

Marc Fumaroli a bien le droit de se référer nostalgiquement aux époques où la cohérence était donnée une fois pour toutes. Affaire de goût, de formation, voilà tout. Mais on reste pantois lorsque celui-ci réserve le terme d'idéologie à ces seules avant-gardes supposées triomphantes et qu'il les accuse, dans la lancée, d'avoir poussé l'écriture vers les marges. Et les académismes, alors, furent-ils exempts d'idéologie ? Belle époque sans doute, quand la maîtrise s'exerçait sans maître apparent, le pouvoir sans contre-pouvoir. La question est donc posée : ces fameux "vers aigus et nécessaires comme des cure-dents" (Maïakovski) n'ont-ils pas encouragé les grandes utopies meurtrières ? L'expérimentation des registres jusqu'à l'usage n'a-t-elle pas favorisé le retour de bâton jdanovien ? Et plus généralement, la recherche d'un ordre transcendant le hasard, la croyance en une figure réconciliée du sujet, la religion du sens ne révèlent-elles pas le monde de la paranoïa ? Bref ; n'y a-t-il pas continuité entre l'agitation avant-gardiste et les totalitarismes ? Entre le caractère transnational de ces mouvements et la nouvelle métaphysique du Travail ? Sade, lui-même, ne préfigure-t-il pas les charniers nazis ? La glorification de la guerre et du militarisme par Marinetti ne constitue-t-elle pas un inquiétant symptôme ? Et le coup de pistolet dans la foule du sieur Breton, une bavure, une faute de frappe ? Mais alors, il faudrait s'interdire de lire Claudel aussi, et Céline ? Le premier n'a-t-il pas rédigé une ode à Pétain, le second d'infâmes pamphlets ?

En 1981, le *Céline* de Philippe Muray proclame la fin de l'horizon rationaliste incarné par le marxisme et la psychanalyse, la fin des avant-gardes par conséquent. Celles-ci n'auraient pas seulement occulté le négatif des idées communautaires que la littérature se doit d'exhiber, elles se seraient également compromises avec les idéologies de la haine. Rimbaud et Pétain dans le même sac à charnier pour résumer. Le vouloir-guérir serait la névrose religieuse par excellence. En niant la profondeur du mal, le monde déchu révélé par le dieu biblique, les esprits avant-gardistes se seraient livrés à une véritable guerre de religion, d'où, pour certains d'entre eux, leur antisémitisme, ou encore, leur anticléricalisme radical. En se voulant guérisseurs, ils auraient croisé les croisés vaccinateurs, les anesthésistes de l'utopie, pour être au bout du compte les premières victimes des euthanasistes bureaucrates. La doctrine de la chute offre un recours contre les prestiges de l'optimisme révolutionnaire ; ne postule-t-elle pas l'invariabilité de la nature humaine, vouée sans relâche à la déchéance et à la corruption ? Et puis, de renaissances en bonnes nouvelles, de révolutions en promesses de salut, combien de remèdes ce siècle ne nous a-t-il pas prodigués ?

Tout cela est pertinent, avouons-le. Néanmoins, aussi séduisante soit-elle, cette thèse (que partagera aussi Jacques Henric dans son essai : "La Peinture et le mal") rate la singularité d'œuvres dont la portée dépasse les mouvements antagonistes, comme toute historicité, se fige dans une vision binaire de l'art et de la pensée. Elle déprécie, par avance, des formes qui se sont enrôlées, à tort ou à raison, sous la bannière caméléon avant-gardiste, et qui échappent souvent à toutes classifications arbitraires. Elle prêche par idéologie, ne rendant pas compte des innovations qui se sont faites avant tout dans les œuvres, et réduit le foisonnement d'expériences singulières. Elle refuse enfin de considérer les dates, en déchiffrant l'histoire comme un continuum, nie le fait par exemple, qu'aucune voie n'était fermée après 1917 en URSS, que le stalinisme naissant s'est traduit par un choix. Elle écarte de l'analyse ce qui fut possible jusqu'aux années 30, avant le triomphe de la ligne des écrivains prolétariens, avant que la bureaucratie se charge, par un système de terreur, de mettre au pas tous les artistes de la "modernité triomphante". Ce ne sont pas les futuristes russes qui ont fait plier l'imagination, effacer les traces de mémoire, réduit le langage à la pure transmission d'un vouloir-dire subordonné à la sphère de l'idéologie. Ce ne sont pas eux qui, au 1<sup>er</sup> Congrès de l'Union des Écrivains en 1934, ont mis en pièce le travail littéraire de Joyce. "Les travailleurs de la langue" seront au premier rang des victimes de la pensée et de la répression stalino-jdanovienne. Maïakovski encore : "Je joue des coudes à travers la bureaucratie, les haines, les paperasses et la stupidité". Enfin, je n'entrevois guère de similitudes entre les "Thèses d'avril" de Lénine et "Le pieu du futur" de Khlebnikov. Des œuvres se réclamant de l'avant-garde ont résisté au temps, elles fondent notre modernité, inaugurent l'espace contemporain. Elles enseignent que la vigueur dans la contestation des préjugés peut être une vertu créatrice.

### Un manque d'appétit.

Effets fâcheux d'une société dopée aux psychotropes ? Symptomatique le fait qu'il aura fallu deux septennats pour que les soi-disant professionnels de l'information s'intéressent au passé pétainiste de Mitterrand. Secret de polichinelle sans doute, mais savamment muselé. Il reste encore beaucoup de cadavres dans les placards. La guerre d'Algérie aussi sera la grande oubliée de la littérature française (à la notable exception de Genet et de Guyotat), quel trauma ce fut pourtant pour toute une génération (et ici même, à "A.P."). Nous sommes passés de la divinisation de l'histoire à son rejet total, de "l'incantation par le rire" à l'idéalisme subjectif. La situation a-t-elle beaucoup variée depuis ce constat formulé par Gérard Noiret, en 1983 dans *La quinzaine littéraire* ? :

"Notre poésie sort de ces dernières décades en ne sachant plus ce qu'est l'histoire. Ayant abandonné aux sarcasmes, aux justifications politiques étroites, ce qui s'est tenté en relation avec le social, elle demeure très en-dessous des enjeux contemporains et lorsqu'elle se préoccupe de son temps, elle ne dépasse guère le militantisme."

La littérature et singulièrement la poésie sont-elles encore capable de condenser le maxi-

mum de critiques sociales à l'intérieur même d'une dynamique de langue ? de rendre un tant soit peu lisible l'opacité du monde ? Pèsent sans doute dans ce débat la tradition essoufflée de l'engagement, du reflet et du "Grand réalisme" (Lukàcs), du slogan et des autorités symboliques (Le peuple, la révolution). Est-ce une raison suffisamment forte pour céder aux seules variations du solipsisme ? Pour camoufler le réel par le travestissement qu'une certaine idéologie du signe imposa aux Sciences humaines ? Pour s'enfermer dans une rhétorique ignorant l'expérience d'un art incarné par la voix et le geste ? N'y-a-t-il aucun enseignement à tirer du "Guernica" de Picasso, de ce soleil qui passe, métaphoriquement, au-dessous de l'horizon ? Et si "la métaphore est bien une vérité qui vieillit" (Nietzsche), est-ce devenu un impératif catégorique de lui témoigner une hostilité radicale ? Il fallait, dans les années 80, sortir des catégories esthétiques et idéologiques, des effets d'école et des stratégies en action dépréciant les théories du langage, pour mieux s'attacher aux aspects formels et prosodiques nouveaux. D'autant que la politique de la table rase en poésie aura eu parfois des effets de retour ironique dont Roubaud décrira un "cas typique" dans son examen du vers libre. Mais à défaut de redonner une chair concrète à l'histoire, la modernité marquée par "l'ère du soupçon" illustrera une négativité sans emploi ni effets autres que des plages de silence sur la page. Toute une poésie à l'épreuve du manque suggérera l'absence notoire du réel. Elle s'inscrira dans le deuil mallarméen, dans "Cette radicale négation qui n'a plus rien à nier" de Blanchot, s'épuisera dans la tâche redoutable qui consiste à susciter une vision de l'absence. La position de retraite et de soustraction nous éloigne du mouvement ample et de la volonté d'intégration maximale qui rendait possible l'appréciation de champs plus vastes. Impossible alors de confondre cette modernité du repli et de l'effacement avec les avant-gardes du début de ce siècle. Concluons en effectuant un rapide détour par Claudel. Nous voici à mille lieux de la modernité, n'est-ce-pas ? Ne fut-il pas la cible privilégiée, la tête à claques de quelques potaches surréalistes ? Comme nous sommes loin pourtant, avec ce poète, de l'esthétique de la grandiloquence et de l'expression. La leçon remarquable de Jules Renard : "Tout est beau. Il faut parler du cochon comme d'une fleur", ne vaudrait rien sans la prise en compte de la galaxie mallarméenne : "Du ciel choit ou de la paupière déborde une larme identique"<sup>1</sup>, ou encore : "O mon âme, le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier"<sup>2</sup>. L'ancien ou le nouveau ? L'ordre ou l'aventure ? En mêlant à "L'universel reportage" la responsabilité formelle du poète, au réel le rêve, à l'univers objectif celui du signe, des œuvres ont su dépasser ces frontières. Elles demeurent en avant, dans leur façon de nous dire ce qu'il en est de ce monde, de ses labyrinthes et surtout, de la jouissance d'en réciter et d'en révéler, ou bien d'en dissoudre, les tensions.

1. Jean-Michel Espitalier dans *Le journal de la Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne* n° 16, et qui signe, par ailleurs, un excellent recueil : *Ponts de frappe*.

2. Dans *Connaissance de l'Est*.

3. Dans *Les Cinq grandes odes*.

## Marc Petit

### Miettes rétrospectives

L'expressionnisme littéraire allemand a ceci de particulier, entre tous les mouvements des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, que la théorie n'en a été faite que sur le tard (après 1920) et qui plus est, par des seconds couteaux (Kasimir Edschmid, Yvan Goll).

Les œuvres poétiques les plus frappantes, parmi celles que l'on considère aujourd'hui comme "expressionnistes", sont le fait d'artistes (Georg Trakl, Georg Heym, Gottfried Benn...) qui n'avaient conscience d'appartenir à aucun mouvement littéraire défini et qui, d'ailleurs, ne se connaissaient pas entre eux.

\*

Exemplarité de Dada. Pas un gramme de graisse, pas de sentiment, pas d'idéologie. Un geste graphique aussi précis que la détente du chat qui se jette sur sa proie. "Il nous faut, disait Tzara, des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises". Dada Zurich est à peine un mouvement : une sorte d'amicale éphémère, une gerbe d'éclairs. C'est, nul ne l'ignore, à Berlin qu'il s'organise, vers 1918-1919, se dote d'un programme, d'un organigramme, de toute une structure bureaucratique sans laquelle, depuis le surréalisme, on n'imagine pas l'existence d'un mouvement d'avant-garde. Mais ces institutions sont la caricature de celles des autres, tournent en dérision la prétention aux sérieux des sectes artistico-littéraires, l'autoritarisme et le militarisme des mouvements politiques révolutionnaires, le parti bolchevik en tête. L'autodérision de Dada Berlin en tant que mouvement d'avant-garde suffit à le différencier de tous les autres – passés, présents et futurs. En déclarant qu' "être contre Dada, c'est être plus Dada que Dada lui-même" (ce qui est beaucoup plus qu'une simple boutade), les dadaïstes dynamitent l'idée même d'avant-garde comme Pyrrhon avait dynamité le scepticisme en tant que système, mettant en suspens tout jugement.

Évidemment, cette position radicale est, à terme, intenable. Hugo Ball vire à la mystique. Walter Sermer écrira des polars. Ce qui menace Dada persévérant dans son être, c'est l'affadissement dans la répétition, le repli sur l'excentricité et le dandysme, le folklore. En ce sens, la liquidation de Dada par André Breton est un acte salutaire. Elle ne fait, à vrai dire, qu'entériner sa dissolution *de facto*. Pour autant, la fondation du surréalisme ne constitue nullement un progrès par rapport à l'expérience Dada. À bien des titres, le surréalisme est, par rapport à Dada, un mouvement régressif : un retour à la position classique de l'avant-gardisme romantico-expressionniste et, plus que tout, à l'Histoire dont il s'agit de prendre la tête au lieu de la casser en deux ("Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi" – Descartes, épigraphe ornant la couverture de *Dada 3*).

\*

La "nostalgie des avant-gardes" dont nous entretient J.-P. Keller n'aura-t-elle engendré que des épigones ou des cyniques, au sens où l'on peut dire que Andy Warhol est à la fois l'un et l'autre : un Marcel Duchamp qui eût fait des chèques que lui envoyait W. Arensberg le motif – et le mobile – principal de sa création plastique ?

Un œil tourné vers le passé, l'autre vers le possible, c'est toujours en enjambant l'"actualité" que l'on crée du nouveau. Ainsi Van Gogh se réclamant du père Millet contre Bouguereau, des hommes de 1848 contre ceux de 1884.

\*

Époques chaudes, époques froides. Pourquoi ? Allez savoir. D'où vient qu'on invente tant de choses en 1913 ? Et que tout devienne si glacé, sinistre, mortifère vers 1924 ?

On pense au lien avec le mouvement social. Ce n'est pas évident. Voir Vienne et ses petits-bourgeois flapis fabuleusement inventifs. On sait d'ailleurs sans doute qu'une époque est "chaude" seulement *après*. Peut-être vivons-nous une telle époque, ici et maintenant, dans la France des années 90 ? Une grande époque pour la fiction et pour la poésie ? Qui ne paraît petite que dans l'image que les médias donnent de la production actuelle, privilégiant comme toujours les pompiers, les calotins, les rhéteurs ?

Hypothèse : les avant-gardes peuvent devenir les fourriers du totalitarisme quand dans une époque froide, elles conservent les structures, le style et le vocabulaire prévalant dans les époques chaudes.

Il faudrait savoir se dissoudre à temps – dès que l'élan retombe.

\*

Quand Gottfried Benn devient nazi, l'expressionnisme n'est pas en cause. Quelque chose se marque, dans l'écriture même de G. Benn, de cette dérive : on dirait que chaque phra-

se, au lieu de chercher à être, joue la comédie. La manière remplace l'expression. L'aventure de la pensée se fige en une série de contenus comme celle de l'écriture, dans un nombre limité de figures de style (anaphores, constructions nominales...). Ainsi le discours errant devient-il, sans rupture apparente, une sorte de raboutage d'idées fixes, formulées de façon stéréotypée.

N'assiste-t-on pas au même phénomène chez Céline, passé de l'expression au radotage, de l'anarchie au fascisme ?

\*

Je n'ai longtemps écrit que des poèmes. Puis je me suis arrêté et quinze ans plus tard, m'étant, croyais-je, entièrement et définitivement tourné vers la fiction, me surprends à écrire à nouveau cette sorte de choses.

Je débarque. Quel paysage vais-je découvrir ? Il est trop tôt pour en parler. Peut-être est-ce le moment pour moi de dire quelques mots sur les raisons qui m'avaient fait quitter la compagnie ? D'évoquer, sans préjuger de la suite des événements, mon état d'esprit actuel, à l'heure d'aussi bizarres retrouvailles ?

La poésie, c'est ainsi que je la vois, cerne au plus près ce qui se passe dans l'instant même : cette sorte de... (impression d'exister, vif de la pensée).

La préoccupation d'écrire un livre de poésie (et non un simple *recueil*), dominante dans les cercles littéraires que je fréquentais vers le milieu des années 70, n'a certes pas empêché la création d'œuvres poétiques importantes, telles celles de..., et de... (peu important ici les noms, que je pourrais citer). Elle n'en aura pas moins, à mon sens, détourné l'attention de l'essentiel : ce qui se passe dans l'unité-poème, dans l'agencement d'un vers, indépendamment du projet programmatique.

C'est là que tout se joue. Plus dans la faille, presque toujours, que dans le dire. La structure, la méthode de composition ne sont le plus souvent que des garde-fous.

Dans le même ordre d'idées, la vie de groupe, le travail collectif, si conviviaux soient-ils, servant eux aussi de rambarde, en arrivent à produire un effet anesthésiant sur l'écriture : autodiscipline, alignement sur la norme, le style commun.

Comment articuler le point névralgique de nos existences d'artistes : le plus vif d'une recherche d'expression individuelle, et notre besoin non moins vital de sociabilité ? La communication, par essence différée, de l'écriture et son inscription dans le cadre réel de la vie littéraire, — de la vie sociale ?

Ce sont là, je le crois, quelques-unes des questions auxquelles il conviendrait de répondre, en théorie et en pratique. Les mêmes, en fin de compte, que se posent le romancier et l'essayiste, ici et maintenant, à l'heure de la *raspoutitsa* générale : débâcle des soi-disant "sciences humaines", remontée d'eaux noires, isolement des ours sur leurs icebergs, grande Pâques avec cloches, lifting d'Alexandre, réouverture des robinets lyriques et sentimentaux.

Mais au milieu de cet inutile remue-ménage, une idée fait son chemin — et le printemps, profitant de la défection des souffleurs, invente son texte.

1. Éditions de l'Aube / Zoé, 1991.

## Patrick Beurard-Valdoye

Si l'on admet que ce siècle aura été marqué par le déracinement, fût-il volontaire ou forcé lorsqu'il y eut déportement, il est possible que nous en mesurions surtout aujourd'hui les effets secondaires. Ceux-ci ne sont pas sans conséquence sur la poésie, en tout cas sur le regard que porte une société sur sa poésie.



J'aimerais évoquer les relations entre société et poésie de ce siècle, au travers de cette notion dérivée de *virtualité* dans laquelle nous baignon, et ce que l'on pourrait appeler la remontée du sens à la surface, qui ne date pas d'hier.

Voici trois, quatre générations au plus, nos aïeux ont quitté l'agraire. La rupture s'est produite le plus souvent à la fin du XIX<sup>e</sup> et à l'orée de ce siècle. Les agriculteurs ont d'abord été journaliers dans l'usine du canton, puis encouragés par la nécessité d'engendrer sur les ruines de 1918 les "réchappés" sont allés reconstruire ailleurs. À l'époque la liberté se mesurait par le degré d'arrachement au pays. L'on avait même conçu une statue qui accueillait ces jeunes mécaniciens ou cuisinières d'Europe, filtrés à Ellis Island. C'était chic de partir quand ce n'était pas l'unique espoir de vivre ou de prospérer.

La *délocalisation* au fil des générations se confirma. Aujourd'hui nous sommes quasiment tous nomades. D'un nomadisme d'une nouvelle espèce. La bougeotte a intégré notre mode de vie, généralement liée à une activité professionnelle. Nous sommes devenus des "transactifs" comme les nomme un jeune designer coréen résidant en France<sup>1</sup>. La coquille de Bachelard est oubliée et nous voilà équipés de prothèses pour communiquer à distance : téléphones cellulaires, informatique domestique, "Web".

D'où sommes-nous ? D'où parlons-nous ou si l'on préfère : d'où ça parle en nous ?

Cette émancipation progressive du lieu par le temps a favorisé l'accès à la virtualité permanente : les outils du virtuel modèlent dorénavant aussi nos pensées et conforment notre rapport aux autres. Nous vivrions un merveilleux film d'anticipation si nous disposions de l'instrument critique nous permettant le surcroît de conscience indispensable pour que cette émancipation ne nous projette pas dans une nouvelle forme aliénante.

L'ordinateur de chacun illustre ce basculement progressif dans le monde des signes, qui se révèle par la surface des visible et lisible : l'écran du savoir masque l'épaisseur du sens, et fait oublier cette profondeur ; il donne la fâcheuse illusion de transparence alors que tout est opaque.

La multiplicité des signes de l'apparence nous a fait perdre l'usage du symbole, elle a modifié la typologie de nos images mentales. Nous sommes dans un navire qui vogue en ignorant la nature des fonds.

Pendant longtemps les poètes, et plus spécialement en France, ont fait figures un peu rétro pour un large public à l'écoute des grands médias (et des grandes surfaces) : qu'avait-on à faire de ces dinosaures qui étaient plus arrimés que jamais, attachés à l'épaisseur du sens, voire à quelque arrière-pays du signifiant ? Qu'avaient à faire les "transactifs", poissons de l'immatériel, acteurs de l'immédiat, adeptes d'une communication sans contact de la culture-latex, avec, sur l'autre bord, ces errants perpétuels qui s'étaient ancrés dans le lieu d'une parole, ces caravaniers du langage résistant aux vents et qui parlaient de la matière des mots plutôt que d'avoir en bouche, comme en tête, ce fameux *virtuel* ?

Simultanément historiens, critiques, poètes et artistes revendiquaient le terme de rupture pour commenter les Avant-gardes. Qui parlait de rupture suggérait l'idée de geste brusque et tranché, et donc d'affirmation manifeste et péremptoire. Autoritaire par conséquent. C'était ouvrir la brèche qui autorisait le parallèle facile entre les formes autoritaires dans la création et l'autoritarisme en politique. Ce qui revenait à discréditer les Avant-gardes. Mais le piège était refermé : celui qui aurait voulu considérer une non-rupture aurait été embarqué dans la nef de l'arrière-garde...

Si mon dictionnaire fait suivre les mots *rupture* et *rural*, c'est l'opportunité de redire que cette rupture sociale et artistique se produisit parmi la génération qui précéda les Avant-gardes. Cette entrée en force dans l'univers des signes ne se fit pas sans séismes ni conflits, dont par exemple les lois Combes (1905) furent en France un spectaculaire indice : l'enfant des villes et plus encore celui des campagnes dut souvent choisir, traumatisé, entre sa "communauté" et son "certificat"...

La Grande-guerre apparaît dès lors non comme une rupture, déjà consommée, mais comme une accélération exponentielle et monstrueuse de ce qui était déjà visible et prévisible.

Le terme de *bifurcation* semblerait plus adapté pour qualifier les partis pris esthétiques des décennies 10-20. Plutôt que la rupture toujours radicale et unilatérale, qui ouvre vers un avenir (loin), le point de bifurcation est lieu d'un grand nombre de propositions ou solu-

tions, d'une diversité des possibles d'où se dégage une voie plus pertinente pour un présent (proche). Cette notion de bifurcation permet par surcroît de ne pas favoriser l'amalgame infamant entre totalitarisme et avant-garde, entre les grandes utopies artistiques et intellectuelles, et les détournements pervers des innombrables politiques. Sans pour autant excuser les erreurs et égarements insistants de poètes, écrivains et artistes dont les noms sont sur nos lèvres. Ceux-ci furent sans doute séduits par la force symbolique de certaines figures totalitaires.

On sait bien aujourd'hui que le symbole collectif est l'apanage des régimes autoritaires. Si la démocratie nous invite au signe, ses symboles sont plutôt pâlots. C'est à chacun de se constituer sa propre panoplie de l'imaginaire, sa "mythologie personnelle".

Un premier corollaire de cette remontée du sens à la surface est malheureusement pernicieux à l'adresse du public, lorsqu'on se garde bien de l'avertir. Celui-ci distingue de moins en moins la différence entre l'œuvre au musée et sa reproduction dans un magazine, mesure de moins en moins l'écart entre une accroche publicitaire et un vers. Il est vrai que ce qu'on pourrait nommer le *Réalisme libéral* en poésie comme en arts plastiques, en jouant sur les tableaux de la mimesis, de la parodie ou du littéral à tout-prix, a contribué à entretenir la confusion des genres.

Cette confusion qui tendrait à gommer le poème est plus aisée et davantage pratiquée aux USA ou en France que dans des pays où chacun est d'emblée confronté à deux niveaux de langues (Italie, Allemagne), voire plusieurs comme au Maroc : le dialecte, l'arabe télévisuel ou cinématographique, l'arabe littéraire et l'arabe classique.

Le signe d'égalité entre niveaux de sens sur Internet illustre cette évolution, autant que l'absence de droits de protection de l'œuvre, qui décourage d'emblée le créateur à intervenir sur cet outil séduisant. Mais sans doute le goût de légiférer est-il d'un autre siècle ?...

Un second corollaire est le progressif désagrégement du collectif. La ligature sociale disparaît, la nation se transforme peu à peu en îlots communautaires de plus en plus étanches. Ce qui est en cause n'est pas la disparition de symboles collectifs forts, encore une fois émanations des régimes totalitaires. Ce qui est en cause est l'irresponsabilité des acteurs de la transmission des savoirs (dont l'enseignement) qui ne garantissent pas les méthodes assurant à chacun une autonomie et une prémunition face à ce tout-est-égal-par-ailleurs.

Ce regard porté n'est en rien pessimiste pourtant. Car la virtualité secrète à son tour ses propres déficiences. Cette superficialité constante dans laquelle l'individu est entretenu, ou s'entretient, finirait par générer quelques troubles. Ce qui est en train de changer est que ce public dit non-averti est las de ne plus être averti. Il est saturé de la sottise dans laquelle on aurait voulu l'entretenir. Las d'être pris par la main, et qu'on lui tire le regard et la tête vers le bas, simplement pour le plaisir de se voir flotter dans le vide.

Ce qui change en poésie, c'est que le mot poète ne fait plus rire : il concerne ; il interroge. Ce qui change, c'est que les poètes n'ont plus honte d'être poètes. Ils reprennent leurs responsabilités. Ils saisissent de plus en plus le rôle qu'ils doivent occuper (pardonnez-moi ce terme) dans l'espace civique. Ils assument même peu à peu une part des responsabilités que les médiateurs ont délaissées. Ce qui change, c'est que le poème intéresse, questionne, intrigue. La poésie de ces dernières années a "capté" cette nouvelle donne. Elle réintègre sa fonction dans le champ social. Elle ne s'isole plus et redevient visible. Moins par le recueil que par la lecture et le récital. Mais sans doute faudra-t-il repenser le support imprimé du poème, la "plaquette" par exemple, dont la forme et le projet éditorial reposent parfois sur des usages et des modes de lecture des années 30.

Le succès populaire pour ce genre poétique qu'est le récital (ou la lecture/performance si l'on préfère) suppose que le poète, à côté de poèmes pensés pour le livre, crée aussi pour ce médium si nouveau (25 ans !) en France, inscrit dans l'éphémère, le communautaire, et dans une forme de *virtualité* qui n'exclut pas le corps, à contrario si présent. Cette pratique via l'oralité qu'il ne s'agit certainement pas d'opposer à la chose écrite, pourrait peu à peu définir l'humus d'un genre dans lequel il reste tant à inventer après des décennies de quasi tabous (pour les raisons que l'on connaît) : l'épique. Le genre épique que, si je ne m'abuse, les poètes français sont parmi les seuls à ne pas pratiquer.

Non qu'il s'agisse de magnifier tel héros ou tel acte de bravoure et guerrier – à moins d'en rectifier peut-être la signification détournée par quelque politique, le mythe de Jeanne

d'Arc étant par exemple réactivé sous l'angle de la patronne des prisonniers évadés qu'elle est aussi –, mais de convoquer les fantômes qui nous habitent puisque nous n'habitons nulle part.

Mais, à supposer qu'une telle épopée – ou plus exactement contre-épopée – de la *contemporaine* existât, où donc pourrions-nous la lire, je te le demande...

Plus généralement il faut bien en convenir : ce qu'il y a de nouveau aujourd'hui, c'est que l'État-nouveau ne retiendrait que faiblement l'attention. L'invention formelle, l'inattendu, la brèche ouverte, l'utopie impertinente sont en effet principalement l'apanage des jeunes poètes, c'est l'histoire qui nous l'enseigne. Or en dehors des revues, tremplin indispensable mais insuffisant pour permettre autre chose qu'un effet de survol, les jeunes poètes c'est-à-dire, mettons entre 25 et 40 ans, à de rares exceptions (les trois ou six noms habituels de nos amis qui, sagement, ne prétendent pas incarner à eux seuls la diversité d'une génération) n'ont le choix qu'entre : ou bien ne pas publier ; ou bien publier chez une théorie de tout petits éditeurs dont le *pouvoir* ni le *poids économique* (c'est tout de même un comble pour la poésie) ne suffiraient pas à rendre visible socialement l'existence ni l'effet de constellation obligatoire de ce dit nouveau, à supposer qu'il existât.

I. Seoung-Chan Lee

## François Boddart

### Agitation et poésie

On peut interpréter l'effervescence théorique autour de la poésie comme un signe de bonne santé. Mais devant l'avalanche des questionnaires et méditations sur le fait poétique – par exemple : "quelle poésie pour demain ?", qui revient à demander au poète s'il pense qu'il lui faudra sortir avec son parapluie – il convient de peser avec une extrême prudence le bien fondé de cette agitation spéculative.

Si le poète est dans son droit d'y aller de sa perception (parfois comiquement énoncée sur un ton prophétique), il me paraît dangereux d'abuser du quadrillage quasi policier de notre petit univers poétique par la multiplicité des enquêtes et des supputations. Le monde du marketing/sondage/expertise, coercitif et manipulateur, frappe-t-il à notre prosodique porte ? Pourquoi pas, bientôt, une inquisition du F.M.I. et de la Banque mondiale (avec le succès que l'on sait – voyez ce qu'ils ont fait de l'Afrique !). La France a le privilège ambigu du tout universitaire (et fonctionnarisé) ; lequel analyse, énonce, tranche et momifie les poètes et leurs œuvres. Rappelons combien René Char est absurdement divinisé<sup>1</sup>, quand Tortel ou Frénaud sont encore dans les limbes

Voici pourquoi répondre à l'angoissante problématique du vers, de la rime, de l'oralité, de l'acte héroïque du poète dans la société moderne (qui lui demande d'écrire ?), c'est donner de la pâture à ceux qui débitent la poésie sur l'étal de leur petit commerce froid. Les arguties apodictiques ne manquent jamais – dont beaucoup tiennent au pur génie national pour les disputes (de plus ou moins haute volée). Parallèlement, on apprend que tel opuscule sur la question du vers libre se vend bien (2 ou 3 000 expl.), quand maints livres de poèmes récents restent dans les cartons des éditeurs. Une belle absurdité préside à cet état des choses, qu'il n'est pas bon d'entretenir. Nonobstant qu'une mise au point théorique n'est jamais mauvaise, *de temps à autre*<sup>2</sup>. Mais quoi ! les revues de poésie sont d'abord maintenues pour donner à lire ce qui est à l'œuvre, ce par quoi l'acte poétique se résoud en se manifestant. Le reste est, à peine, de la littérature.

1. Ça n'est pas son génie qui est en cause ici, mais le goût qu'il a eut d'en trompéter la grandeur !

2. Ce que vient de faire Christian Doumet, dans le *Mâche-Laurier*, *une fois pour toutes* (en ce qui nous concerne !)

## Kat(al)i(n) Molnár

J'ai quelques problèmes à résoudre en ce moment mais j'ai une technique, j'ai maintenant une technique, avant, j'essayais de résoudre mes problèmes directement mais maintenant j'essaye d'abord de me mettre sur une piste, par exemple, je me dis : et si je m'habillais toujours de la même façon ? Tous les jours de la même façon, une tenue pour les mois d'hiver et une autre pour les mois d'été, j'achète les mêmes vêtements en plusieurs exemplaires, ça c'est facile mais il ne faut pas se tromper au départ car si j'achète par exemple trois pantalons inconfortables (par exemple ça me serre), là, j'ai raté mon affaire, donc, je me dis : j'achète d'abord un premier pantalon, je l'essaye pendant quelques jours, ensuite j'achète les autres, il faut faire ça assez vite sinon il risque de ne plus y avoir les mêmes pantalons dans le même magasin mais le but n'est pas d'atteindre le but tout de suite, je ne sais même pas si le but est de m'habiller toujours de la même façon mais c'est une expérience qu'il vaut la peine de tenter car c'est rare, il est rare de voir quelqu'un de s'habiller tous les jours de la même façon, en tout cas c'est plus rare que le contraire et c'est justement ça qui est intéressant et je me dis aussi : le plus important, c'est le haut car on n'arrête pas de s'asseoir et de se lever, du matin au soir, donc, en bas, il faut un vêtement qui peut supporter cette action de froissement perpétuel et du coup, c'est peut-être même pas la peine de repasser ce qu'il y a en bas, non, en bas, il faut quelque chose qui tient bon même froissé et donc, il faut se concentrer sur le haut, le plus important étant à mes yeux (mais je peux me tromper) ce qui est en dessous car c'est ça qui donne la tenue à ce qui est dessus, donc, je n'ai pas les moyens financiers pour agir partout, par conséquent je dois trouver des solutions avec l'argent que j'ai, avec ce que j'ai et non avec ce que je n'ai pas, de façon que je ne puisse pas avoir de faux compliments car il n'y a rien de pire qu'un faux compliment, c'est ça précisément qu'il faut empêcher, donc, ce n'est absolument pas une question de rester en compétition avec qui que ce soit mais de ne pas recevoir en pleine figure un faux compliment, d'où la nécessité d'avoir des éléments non complimentables.

## Philippe Beck

### Littérature générale et poésie.

Quelques livres ont récemment parlé de poésie. Leur point commun est le souci d'affronter la question ou le problème de la poésie. Quand l'un de ces livres lutte principalement pour la continuation de la poésie, c'est également pour en cerner *aujourd'hui* l'"essence" énigmatique. Ils acceptent la nécessité d'affronter ou d'admettre, voire d'appuyer, cette étrange résistance (électrique et combative) qui œuvre à l'intérieur du champ poétique, et qui agit, peut-être, au sein de la poésie elle-même (si les poèmes sont en quelque manière intérieurs à la poésie). La poésie semble combattue par les poèmes et par un "extérieur" historique, et persister dans son être par cette double lutte (contre elle-même ou ses manifestations décevantes – et ses adversaires). Ces livres montrent évidemment que la poésie n'est pas morte.

Il s'agit de savoir si la haine de la poésie (en son concept le plus rigoureux) implique la mort de la poésie. Et la "mort de l'art" l'existence de la poésie.

Les positions les plus axiomatiques se rencontrent dans le livre de Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*<sup>1</sup>, texte doublement préparé dans la revue "Action poétique"<sup>2</sup> et dans la "Revue de littérature générale". Les deux quasi-manifestes qui accompagnent les deux numéros de la RLG sont des efforts de mise au point théorico-pratiques : des interventions mobiles pratiquées sur "la littérature" (I, 13). Elles expérimentent l'intégration de la poésie au champ de la littérature, la définition de celle-ci, et sa détermination ou re-compréhension "poétiques". *Poésie, etcetera : ménage* est une mise au point spécifique (une focalisation sur "la poésie") : nous l'examinerons plus spécialement. Les autres livres ont aussi pour caractéristique (première ou non) de n'avoir pas résolu d'avance le

problème. Il s'agit des livres de Christian Prigent (*Une erreur de la nature*<sup>6</sup>), Yves di Manno (*La tribu perdue*<sup>7</sup>) et Jean-Marie Gleize (*Le principe de nudité intégrale*<sup>8</sup>). Le premier, voire le dernier, admettent la "haine de la poésie". Celle-ci n'est pas, selon Bataille<sup>9</sup>, haine pour la poésie, mais poésie de la "haine", poésie du "non" ou du refus (lequel peut sans doute impliquer un refus de la poésie incapable de résister, d'être un "non", de l'écrire, le parler, sinon le dire). Mais la haine de la poésie conduit à la poésie. (L'adieu à la poésie est très poétique. *Vide* RLG, I, 22.) D'autres livres pourraient être cités ou examinés, aussi mutuellement distincts : s'ils n'envisagent pas une certaine "mort de l'art" (dont l'interprétation et le caractère effectif sont en cause), ils sont ici hors-sujet<sup>4</sup>.

La situation du poète Jacques Roubaud est en elle-même significative. Travaillant après Queneau (PEM, 197 et sq.), il distingue fermement : a) le déceptif et le décevant (239), comme l'auteur des *Fleurs bleues* ; b) la (une) "mort de l'art" et la "mort de la poésie" (82). (De même, Prigent, dans une autre perspective, attaque ce qu'il appelle bien "mythographie de la mort de l'art", EDN, 32.) Ce présupposé (tacite) quant à l'épuisement des possibilités religieuses de l'œuvre d'art est la condition première d'une intervention en faveur de la poésie<sup>5</sup>. Mais la poésie n'a justement plus de "mission" (elle est "hommage" comme "profanation", PEM, 110, et n'est pas "un remède à la maladie du monde", 124 ; affirmation qui rappelle Bataille, ou Artaud que cite EDN, 139) ; les poètes ne sont pas "maîtres de vérité" (PEM, 136). Elle demeure pourtant le lieu qui "contient le futur de la langue" (PEM, 113 et 268). (Prigent met également la notion de langue au centre de sa réflexion.) La notion oulipienne de "plagiat par anticipation" donne son sens au "futur antérieur" de la poésie : l'avenir n'est pas apocalyptique (il est futur déjà présent), le passé reste un passé présent (119-120), mais le présent est donc présent de la mémoire (il ne s'agit pas d'avant-garde<sup>10</sup>). La poésie est la mémoire active non passiviste de la langue. (La parodie ne peut manquer de jouer un rôle fondamental dans l'assomption de la contrainte, mais l'invention y est "doublée" au moins autant que la tradition.) Le postulat est que "la poésie < hyper-oulipienement définie > sépare les événements de langue en deux : poésie et non-poésie" (164, et déjà 141). C'est bien la poésie, et non la prose, ici, qui, en effectuant la distinction originaire entre elle et son autre dans la langue, prend en charge le "maintenant" ou l'"aujourd'hui" (114 et sq.), où la langue est menacée plus que jamais. (Or, "sans non-poésie pas de poésie", 164. Nous y revenons.) Mais on doit remarquer d'abord deux traits discrets de l'analyse :

1) la reprise en passant d'un mythe qui rappelle Vico ("...je raconterais volontiers que la naissance de la poésie n'est pas postérieure à la naissance du langage, des langues", 224) n'empêche pas l'auteur d'insister à la même page sur la "différence entre langue et prose" (distinction qui suppose que la prose n'est pas le fumier de la poésie, qu'elle est une élaboration spécifique d'ailleurs elle-même "rongée de poésie" (230), du moins dans sa version "contemporaine" (qui n'est pas forcément "extrême contemporaine")) ;

2) dans l'une des pages les plus difficiles du livre (la 88), il est dit : "Aucune poésie n'est poésie./ Mieux : toute rose est une fleur. Aucun poème n'est poésie./ Le plus qu'on peut dire d'un poème est qu'il touche à la poésie." On voit donc bien que la doctrine de la tautogorie propre à Roubaud (laquelle s'inscrit dans une tradition précise, qui va de Moritz à Coleridge), dont le trait distinctif est qu'elle articule tautologie (72) et littéralité (fût-ce littéralité contradictoire, 85<sup>11</sup>), n'interdit pas une autre thèse, complexe : "On n'assure nullement que la poésie "ne pense pas" en ne pensant rien." (94) La tautogorie s'ouvre à de l'autre : "Un poème qui dit de la pensée, dit aussi le contraire, de façon plus ou moins visible/ dit aussi autre chose, de façon plus ou moins visible ; dit aussi la même pensée, mais de manière redondante." (Voir déjà 86-87.) Allégorie tautogorique, plutôt que tautogorie allégorique (77). Toujours, cependant, le dire (ou la *Haltung* du dit en poème, 95) est fondamental, et le dit dérivé, sinon contingent ; car nulle part il n'est dit qu'un poème ne dise "rien" sans dire "tout" (93). La "menace" (l'astreinte) allégorique demeure. C'est aussi la menace de la prose (96), menace de la paraphrase possible (77) et, plus généralement, menace de la littérature<sup>12</sup>. Prigent élargit le concept de littérature, mais s'oppose à la poésie apophantique, maintenant (comme Roubaud et autrement) la distinction du poétique et du philosophique (EDN, 30 et sq.). (La distinction ici n'implique pas la réduction

du littéraire au simple, à l'évident sensible. Le "dit" est pris en considération, mais comme l'effet d'un jeu formel complexe, EDN, 39 et 205.) La poésie n'est pas *déclarative* (143, 169 et passim).

Il y a description et description, réalisme et réalisme. Parler n'est pas dire quelque chose (EDN, 130). (Dire est ici décrire le donné.) Si "Beckett n'a pas écrit pour décrire un monde possible" (91), il n'a pas écrit non plus pour décrire un monde impossible (insupportable ou non encore possible). Cependant : décrire "plutôt que les choses, ce qu'il y a entre les choses" (157), c'est bien suggérer ce monde qu'un rythme peut engendrer (de l'aveu même de l'auteur). La représentation du réel n'en demeure pas moins illusoire (176). Prigent opère la synthèse entre Baudelaire ("l'amour du temps présent est le sujet de la littérature", 153) et Mallarmé (l'illusion de présence comme illusion d'absence). ("Mais Baudelaire, quand même, par-dessus tout", 185). Aristote (*Poétique*, chapitre 9, 1451a 36-b 10) considère que la poésie est plus générale que l'historiographie, plus "philosophique" en ceci qu'elle mime, non ce qui est, mais ce qui peut être. Les essais dont il est inégalement question ici sont dans leur ensemble plutôt soucieux de ne pas accorder la poésie au possible "réel". Ils l'accordent soit à l'impossible, soit "aux mondes possibles non décidés de la poésie à venir" (PEM, 166).

Le thème général du numéro où interviennent ces quelques remarques est bien "la poésie", mais accompagnée de points de suspension. C'est "la poésie...". La poésie malgré tout, d'un "malgré tout" silencieux (tu, effacé) ; ou la poésie complétée d'un vide ou suivie d'une disparition : la disparition silencieuse, lourde (car le silence de l'abandon peut être lourd), grave en conséquence, énigmatique. Ou la poésie malgré tout, par son abandon, et sans y renoncer : à venir.

Il est rare qu'un titre comporte des points de suspension. Les points de suspension sont des points d'interruption. Ils interrompent un développement (possible), et n'interviennent que rarement après un "simple" mot. Sauf dans le cas d'une évocation soupirée. Selon Furetière, "quand on met plusieurs points après un mot, c'est signe que le sens est imparfait, qu'il y a quelque lacune, ou quelque chose à ajouter." Le Grevisse précise qu'ils peuvent marquer "une pause destinée à mettre en valeur le caractère de ce qu'on ajoute". L'indétermination ne détruit pas l'importance. Fargue utilise tantôt deux points, tantôt trois, pour indiquer une gradation du point final aux points de suspension normaux. (Mallarmé réproouve les points de suspension. À la fin de ses *Poésies*, Lautréamont les appelle "trois points terminateurs".)

Ils peuvent indiquer un sous-entendu, ou suggérer (une réponse, une aporie, impasse provisoire ou constitutive). Ils donnent à réfléchir, et à penser. Nous attendons une suite suspendue, qui vient ou ne vient pas. L'indécision signifie une hésitation, et appelle peut-être un complément décisif. (Mais l'indécision est une épreuve, EDN, 79, une expérience, la traversée d'un péril.) Cet appel peut venir d'un simple constat silencieux, triste, perplexe, ou abattu. La poésie est peut-être le titre d'une question embarrassante, et insistante. La durée (historique) s'inscrit dans l'arrêt qu'implique la suspension, même s'il s'agit d'une ellipse. Mais l'ellipse impuissante peut se révéler tragique (aposiopèse). Selon Prigent, le silence est essentiel, et la littérature dans son ensemble a pour "objet" l'innommable (qui n'est pas l'ineffable, EDN, 68 et passim). L'impossible est son autre nom (76). Mais c'est l'impossible d'aujourd'hui (159, 185). Et cependant "pour les hommes, il n'y a pas de silence" (97). Leur parole est en même temps tragique et tragi-comique : il s'agit d'admettre "notre défaite tragi-comique" (54) ; de refaire "la démonstration tragique du séparé (du sacré)" (90) ; d'assumer "la vérité tragique" (133). Mais "il n'y a pas de dernier mot", de "croyance au Tragique" : "l'impasse tragique" est celle d'une "prison" (134). D'un cercle vertueux, qui engendre la littérature.

Or, "la poésie" elle-même est elliptique (l'ellipse narrative, qui n'est pas seulement vieille ressource prude et prudente, est la loi de toute littérature qui "dit tout", puisque "tout dire" n'est pas dire le Tout) : même si elle appelle un chat (littéralement). Il y a toujours une réserve de silence. La poésie est "silence public" (PEM, 78), sinon silence privé. C'est

ce que reconnaissent à la fois la RLG (II, texte 49), et le livre de Jacques Roubaud lui-même (PEM, 85 et sq., 237) sans contrevenir à cette loi qu'il édicte ("la poésie ne fait rien")<sup>13</sup>. Le "kekchose" qui ne peut être dit n'est pas tu ; il ne relève pas du dicible (85). Ce quelque chose, appelé un "je ne sais quoi" (79), peut-il être "métapoétique" (c'est ce que n'interdit pas la page 86) ? Métapoésie sur l'essence énigmatique de la poésie... Métapoésie impossible.

Mais l'histoire de la poésie elle-même est elliptique, ouverte, ayant fermé des ports silencieusement, ayant bifurqué, mais jamais elle ne s'est fermée jusqu'à l'inadmissible complet (jusqu'à l'induction d'un monde où la poésie aurait disparu, où le problème de sa disparition ne se poserait plus). Après Denis Roche, il faut savoir si la prose, conformément à l'hypothèse romantique allemande, est le dernier nom admissible de la poésie, la seule poésie existante ou susceptible d'exister. Pour Jacques Roubaud, Denis Roche est un crible, un critère : "il a amené et devrait amener chaque poète à se demander : pourquoi continuer la poésie dans le monde tel qu'il est ?" (193). Les déclarations récentes (interview dans "Art Press") de "l'ex-poète Denis Roche" (EDN, 188), à la sortie de ses *Œuvres Complètes* montrent qu'il n'exclut pas d'être "suivi" (au sens où Bataille se demande quelque part : "Qui me suivra ?"). Il n'exclut pas de "faire faire" sans faire lui-même. Puisque la poésie n'a rien à voir avec la poésie.

Lorsqu'on prononce en privé le mot "poésie", le mot "poète", plus que le mot "poème", le silence qui suit renseigne à la fois sur le mépris pour une forme d'œuvre d'art dont l'histoire est de moins en moins connue (la plus ancienne comme la plus contemporaine) et sur le silence extérieur qu'un poète doit bien entendre s'il souhaite que son "engin de captation du monde moderne" soit plus qu'une voiture poussive<sup>14</sup>. "La difficulté principale de la poésie aujourd'hui est qu'elle est poésie." (PEM, 269)<sup>15</sup>. La poésie ne doit pas être poésie du silence (à moins de se faire mystique) ; elle doit sans doute respecter le silence que l'on fait sur elle, se taire, ne rien taire : continuer publiquement. Se rencontrent le silence qu'elle introduit dans le langage (sans rarefaction obligatoire) et le silence, lyrique ou méprisant, des non-poètes, des gens (toujours électrisés, contemporains, en quelque façon). Le silence du futur et le silence concernant le futur forment déjà le silence poétique le plus déchainé : l'histoire impossible que développe un poème. Donc, la poésie continue par ses négations les plus justes, les plus opportunes, les plus estampillées. (Elle peut également s'épuiser dans ces négations, la multiplication des poèmes flappés "tue" aussi la poésie.) Les poètes les plus sérieux et les plus féériques ou légers, les poètes les moins poétiques, et les moins poétiquement prosaïques, écrivent des fois ce qu'il faut, quand il faut (à leur point de vue technique), et c'est neuf (en vue du neuf) ou moderne, accordé à l'ampoule du temps présent (qui n'est pas la Présence).

On peut au moins dire ceci : les poésies (et non seulement les poèmes) – je ne dis pas : les poétiques – insistent aujourd'hui *particulièrement*. La fin de siècle, où ne finit pas un monde sanglant, suscite un bizarre, un étrange refus du renoncement, dont l'écriture de poésies est un signe. (PEM consacre plusieurs pages à la critique du renoncement, qui s'est esthétisé-réifié en "posture", 144, 272 et sq.) La poésie ne doit pas uniquement se taire, cesser de claironner – l'impératif en est devenu "inconscient" –, elle doit aussi reconnaître qu'elle est tout près de son autre, la "forme-prose", entité réifiée de la pluralité des proses. Qu'elle est contiguë au "bavardage du monde". La perspective de Jacques Roubaud consiste explicitement à repérer des symptômes (124). La poésie (la langue qu'elle rappelle et annonce) est menacée alors même qu'elle menace la prose (qui n'est pas la langue disponible)<sup>16</sup>. Prose et poésie sont malades (230). La prose pourtant peut donner "un pressentiment de rythme" (228), la "pré-notion" d'un possible "poétique". C'est définir le lieu d'une prose : entre le non-rythme et le rythme poétique, il y a la musique sans rythme (Baudelaire), métrique. "Toute mise en morceaux réglés de langue est mètre." (161). Mais le mètre n'est pas encore le nombre purement additif (134, 155, 158). La poésie, telle que l'imagine PEM, est *numérique*. L'anticipation de la prose peut avoir une métrique. "Le vers est une espèce < privilégiée > du mètre." (157) La poésie (le poétique) est la modification numérique du mètre. Roubaud définit la poésie par le

rythme (complet). Le vers n'est pas indispensable à la poésie (157). Il est vrai que si la poésie ronge la prose contemporaine, il ne s'ensuit pas qu'il y ait du rythme (complet) dans la prose (223). C'est un paradoxe. Il n'est pas contradiction, dans la mesure où le poème en prose et le roman poétique sont dénoncés par là. Le poème en prose et la poésie dans le roman (ce qui ne rend pas encore le roman poétique) ne sont pas poésie au sens... de "la poésie". Une prose peut être la poésie continuée par d'autres moyens. Le cheval de Troie change le lieu qu'il investit. Dire qu'il n'y a pas de rythme dans la prose, c'est rappeler la lettre-préface aux *Petits poèmes en prose* : la prose que "rêve" Baudelaire est "sans rythme et sans rime". (La poésie n'est plus affaire de rime. La question est celle du rythme.) Le vœu de Stein (éliminer le rythme) peut résonner par la caverne baudelairienne : rythme sans rythme poétique, la prose demeure autre chose, une autre forme qui peut déniaiser l'usure qui s'ignore en poésie. Et dans certaines circonstances, il n'est pas impensable de considérer la prose comme un nouveau laboratoire, sinon le champ, de la poésie : le lieu rythmique où nombre et mètre ne sont pas encore distingués, peut-être, mais qui est déjà rythme. Il y a un rythme de Beckett (cité par Prigent, 135, et pourtant on distingue Beckett prosateur et Beckett poète) : "Essayer mieux plus mal un écarquillement différent selon qu'avec mots ou sans. Selon que tant bien que mal ou plus moyen." L'amplification est d'abord divisée par deux ("22"/11). La profération à l'épreuve du bavardage imponctué (à l'épreuve du flux ou du flot intarissable et continu) est rythmée, cassée par un mouvement de restriction ou de réduction : l'addition d'un alexandrin et d'un décasyllabe, avec césure possible (si "écarquillement" fait cinq syllabes), est ramené (par gradation) à deux séquences de onze et dix syllabes (l'écarquillement de prose a aussi quatre syllabes). La seconde phrase est un hendécasyllabe. Deux phrases de onze syllabes embrassent à la fin (au moins possiblement) le décasyllabe. Le dodécasyllabe est instable. Un "douze" instable et un "onze" fixe entourent un "dix" fixe. Le résultat est une série ternaire de périodes longues étirées, hantées d'impairs, fermes. (Ou l'on voit d'ailleurs, s'agissant de syntaxe et de grammairie, que la chanson – Gainsbourg en l'occurrence – puise à cette "pré-poésie" où mots et phrases ont un poids égal.) On sait (notamment par les travaux de Pierre Lartigue) que la pratique de l'impair est ancienne, bien antérieure à Verlaine. La pratique de l'impair est donc "traditionnelle" (et moins épuisée dans l'ordre des effets "convenus") ; on peut raisonnablement penser que, sans l'opposer à celle du rythme pair, elle permet une modulation, un allègement ferme et rompu, du vers, un accourcissement ou une prolongation quasi boiteux, tels qu'une métrique "mineure" se définisse (en sorte que l'on "marque sa métrique", PEM, 152). S'il n'y a que des versions épuisées de formes inépuisées, la prédominance des versions épuisées implique une relation problématique aux formes inépuisées. Prigent nie la négation steinienne du rythme (EDN, 39) : il voit qu'il y a du rythme chez Stein en dépit qu'elle en ait<sup>19</sup>.

Au fond, nul ne nie que la poésie soit rythme, mais :

- le rythme est parfois secondaire ou dénudé (chez Gleize, semble-t-il, malgré AN, 229).
- la notion de rythme est rarement précisée, malgré l'exigence du calcul. Comment et à qui la décrire ?

"Une prosodie, en tous cas, oui. Et pas simple, elle. Voire quelque chose de l'ancienne métrique." (EDN, 187).

Pour Y. di Manno, la poésie doit "prolonger l'effort moderne, c'est-à-dire (...) retrouver la secrète nécessité et l'ordre inaboli du vers" en réponse à la crise de vers (TP, 53).

Dans tous les cas : la poésie se trouve entourée de silence, avant et après. (Ce silence n'est pas toujours musical.) On la respecte même en soupirant. Il est significatif que la RLG n'abandonne pas le mot de "poésie", alors qu'elle envisage (II, texte 49) de renoncer à l'adjectif "lyrique" (lequel pouvait qualifier l'énergie de la machine poétique). L'embarras concernant le "lyrisme" coïncide largement avec l'embarras concernant la poésie. "Le lyrisme ne possède évidemment aucune vertu intrinsèque, mais je vois mal comment la poésie pourrait en faire l'économie." (Y. di Manno, TP, 11). Un double courant, lyrique (104, 155) et anti-lyrique (84, 111, 133, 167, 183, 185, contre la poésie subjective, mais aussi la "didactique lyrique extra-lucide", 186), traverse le livre de Prigent. Le lyrisme



dont parle implicitement Roubaud est un lyrisme pythagoricien (PEM, 154, sur les nombres qui font pleurer)<sup>19</sup>. (Henri Deluy, lisant Marina Tsvétaïéva, examine la contrainte qui noue l'amour au chant, plutôt que le chant à l'amour.) J.-M. Gleize interprète Ponge et D. Roche dans le sens d'un anti-lyrisme (AN, 39 et sq.), et décrit cependant le "lyrisme objectif" d'Anne-Marie Albiach (*Le théâtre du poème*, Belin, 1995). Le chant (dissocié de son emphase, même décontractée), peut-être, est une dimension constitutive du discours : la diachronie de l'"art langagier" comme "art du temps", impose le "drame", la "progression", l'"élaboration progressive" (Kleist). Si les blancs "font secondairement partie de la prose" (PEM, 159), le temps revient à la langue et à la prose ; d'où un désir de prose en poésie. C'est un désir de diachronie (la diachronie constitue la langue en discours). Mais le poème est synchronie, paradigme, "verticalité" (la rime, intérieure, sert au parallélisme, au rapprochement "de sens" – le sens poétique n'est pas la signification purement livrée à la diachronie). PEM, 160 : la ligne appartient au vers. Le vers promet une verticalité diachronique.

On peut faire une hypothèse<sup>20</sup> : il y a des proses (des genres de prose hétérogènes et des proses singulières), il n'y a pas un concept de prose, et certaines proses ne sont pas susceptibles d'être poétiques (même remontées, RLG, II, 36). Une telle hypothèse n'implique pas l'existence du poème en prose, et suppose la distinction entre langue et prose (pour une "prose de langue"). Une prose poétique n'est pas forcément poème en prose. Elle est plutôt prose en poème. (On doit remarquer, aussi bien, que la "poésie pensante" (celle de M. Deguy<sup>21</sup> notamment, que l'on peut spécifier en "philosophie inchoative") a besoin de la "prose en poème" (cette notion ne faisant pas encore l'objet d'une élucidation particulière). Il y a un concept de poésie (énigmatique) ; on peut dire "ceci est de la poésie". Mais il n'y a pas un concept de prose. On ne peut dire : "ceci est de la prose". Une prose n'est pas de la prose. Cette hypothèse peut menacer la thèse d'une pure et simple contiguïté de la poésie à la prose (thèse qui justifie et limite aussi l'empiètement des deux "champs"). Ici, une question nouvelle surgit, dont Jacques Roubaud a bien conscience qu'elle est très-difficile : doit-on dire qu'il y a une essence de "la poésie", si on dit "un poème", et non "le poème" (PEM, 89) ? Qu'est-ce qu'un platonisme sans "universel" ? La poésie n'est pas partout (82), la prose (en son concept promoteur) non plus. La prédominance d'une forme appauvrie (essentiellement épuisable) de prose suscite un effet-de-concept, un effet contingent : la prose-sans-le-savoir (utilitaire, sans emploi), la "langue de muesli" (PEM, 36). Tout n'est pas (virtuellement) poétique dans ce que dit la prose indifférente ou véhicule laire, tout n'est pas "prosaïque" dans la prose "différente", tout n'est pas prosaïque (littéral et "vil") dans la poésie. (Baudelaire a rapporté l'abaissement du "noble motif" au poids historique réfléchi – par force et teneur en vérité – des "petites formes".) La notion de "prose en prose" (AN, 227 et sq.) implique peut-être simplement que "la prose" n'est pas disponible dans le langage courant (qui est un état de la langue comme instrument de précision). Quand Gertrude Stein dit : "Les enfants eux-mêmes sont poésie" (*Interview Transatlantique*, p. 22<sup>22</sup>), elle suppose qu'un certain langage "courant" (il est vrai spécial, quasi naïf) est en lui-même poésie. Elle dit aussi : "Tout être humain alignant des mots en tire du sens." (*Interview Transatlantique*, p. 15, constat auquel fait allusion PEM, 86). Ainsi en vient-elle à entrelacer la prose et la poésie par le "sens" (et bientôt par le narratif). À la lumière de PEM, il apparaît que Roubaud, qui a traduit dans *Poésie* les pages où Stein décrit le caractère émotionnel du paragraphe (alors opposé à la phrase)<sup>23</sup>, n'est pas un steinien. (Cf TP, 61-62.)<sup>24</sup> On note un rapprochement des "spacieux" avec une certaine Stein (le rythme au moins secondarisé donne parfois du temps spatialisé). "Le silence, le blanc qui sépare un vers d'un autre vers est absent de la prose" (PEM, 228).

Mais :

PEM, autour de la p. 127, est une possible allusion à *Hippias majeur*, un complément à Platon. 297e définit le beau par un plaisir qui traverse la vue et l'ouïe. C'est la cinquième des six définitions du beau dans le dialogue. En 298a, la littérature est en partie rangée du côté de l'oreille. En 298b apparaît une disproportion entre le plaisir auditiif et/ou oculaire, d'une part, et la beauté morale, d'autre part. Il s'agit de deux ordres "différents" (298b). Or, en 298d, la question n'est pas tranchée : "Nos impressions relatives aux mœurs et aux

lois ne sont peut-être pas d'une autre sorte que les sensations qui nous viennent de l'ouïe et de la vue."

Si la poésie ne finit pas de renaître, c'est qu'elle-même (les poésies sans art poétique et "conscientes d'elles-mêmes") ne se résout pas au diagnostic doublement astreignant de Hegel : dorénavant, la primauté de la poésie (sur les autres arts) serait la sanction de la mort de l'art, car la poésie est manifestation du *sens* (du "spirituel") mais, en même temps, aliénation du sensible artistique au signifié langagier<sup>2</sup>. Mallarmé le sent qui répond à Degas (la scène évoque le face-à-face entre Picasso et Stein juste avant une longue rupture) : "Mais, Degas, ce n'est pas avec des pensées que l'on fait des vers, c'est avec des mots<sup>3</sup>." C'est aussi pourquoi la poésie touche à la poésie.

\*

1. Désormais abrégé PEM. Stock, 1995.

2. N° 133/134, "La question de la poésie", Henri Deluy - Jacques Roubaud. Lire également l'entretien avec Michelle Grangaud et Liliane Giraudon, in "Action Poétique", n° 141, p. 21 et sq.

3. Abrégée RLG. N° 1, P.O.L., 1995, Jacques Roubaud, "Hypothèse du compact". On doit noter tout de suite que Roubaud (PEM, 255-256) suspend la "mort de la poésie" à la "haine de la poésie", haine qu'il interprète, semble-t-il, sans accepter la préface à *L'impossible* de Bataille.

4. Désormais abrégé EDN. P.O.L., 1996. Que complètent surtout *La langue et ses monstres*, Cadex, 1989, *Ceux qui merdrent*, P.O.L., 1991 et *À quoi bon encore des poètes?*, P.O.L., 1996. Ch. Prigent, comme J. Roubaud, "traque" l'essence de la poésie. Ainsi, dans EDN, 80. Sa question est la suivante, sérieuse parodie de Leibniz : "pourquoi y a-t-il littérature plutôt que rien?" (EDN, 141).

5. Désormais abrégé TP. Java, 1995.

6. PDNI. Seuil, 1995. Dont le sous-titre est : "Manifestes". Voir *A noir. Poésie et Littéralité*, Seuil, 1992 (AN).

7. *L'impossible*, Minuit, 1962, p. 10.

8. C'est-à-dire que je ne tiens pas compte des manifestes qui font comme si l'épreuve de la séparation du religieux et de "l'artistique" s'était périmée avec l'épuisement du geste avant-gardiste. Ainsi la théorie (et la pratique) de la "paucité" poétique ne prennent pas véritablement au sérieux la question de la parodie ou de la doublure poétique modernes. Il s'agit pour elle seulement de retourner au simple, au vécu "éthique" premier. (Vide sur ce point RLG, I, 5, et, dans le numéro II, le texte de Jacques Roubaud sur la "poésie morale".) Le retour au simple (à "l'immédiateté du sens", EDN, 31) se monnaie d'une sorte d'indifférence à la question du rythme. En fait, la poésie n'est pas essentiellement immorale. Amorale, elle n'est pas un moyen, quand même elle est mécanique. Machine sans automatismes, utile et inutilisable en même temps ; machine d'existence, modeste et sans fausse humilité, dont l'autonomie n'est pas autotélie - à l'ère de la belle âme. (Roubaud revendique justement "l'autonomie de la poésie", 23.) L'effet du "poème" n'est pas sa fin. Le poème est un objet difficile. Les livres dont nous parlons assument la difficulté de la poésie (sinon ses impossibilités) : cette difficulté est même le propos général d'UEN et les dernières pages de PEM y sont consacrées (263 et sq.). Il n'empêche qu'on a le droit et le devoir de lutter contre l'hermétisme "arbitraire destructif" (ce que fait Y. di Manno contre Mallarmé et les mallarméens de la poésie française. *La tribu perdue* attaque Mallarmé de front, TP, 56 ; cf également la critique des post-mallarméens dans EDN, 188. Prigent distingue toutefois Mallarmé du mallarméisme, 187.)

9. L'épuisement dont nous parlons n'interdit pas, mais conditionne, le projet de "repenser le poème dans sa dimension sociale et collective" (TP, 13). Même si la poésie n'est plus définie "action subversive" (EDN, 212), elle est "refus éthique" (ibid., 175). La poésie n'est pas purement "ludique" (166), elle a des "bases éthiques" (145), mais ces bases ne sont pas des fins (et, de surcroît, elles ne sont pas constituées en système disponible). Le poète reste "celui qui ne se fait pas à l'idée que la littérature puisse n'avoir aucun impact social" (141). L'ennemi est "l'irresponsabilité artiste" (212). La poésie donne une "riposte scandée" (61), elle "résiste" (145), mais non comme "poésie résistante" : comme rythme qui engendre un monde (153-154).

10. "L'aboutissement naturel du geste avant-gardiste, en fait, est le silence." (PEM, 173). Le formalisme n'est pas forcément avant-gardiste. EDN critique l'"artisanat formaliste" (20 et sq., à compléter toutefois par 185). TP travaille sur Khlebnikov, rapproché de Pound (38 et sq.). EDN, qui examine l'"avant-garde", est "pour la poésie", pour son insistance (187), et critique "le verbalisme" d'une certaine avant-garde (166).

11. S'agissant de "littéralité" (du procès intenté à l'image et à la figure, essentiellement pour neutraliser l'écriture automatique, associative, comme le voulait déjà Stein, Williams et les objectivistes), on doit remarquer ce qui distingue "un parti pris des choses" d'un "parti pris de la poésie". Le littéral est un motif récurrent de la RLG (par ex., in I, 11). PEM, 67, livre le poème de la vache à environ

quatre pattes. (L'idée de la variation éidétique plane sur ce poème ; cf le commentaire p. 68.) La thèse à mes yeux la plus forte – avec celle de la relecture immédiate en poésie, 240 – se rencontre à la page où Roubaud critique Mallarmé : "chaque mot en poésie est un nom propre, un singulier de langue" (112, je souligne Ph. B.). De sorte que "la poésie ne tait rien" (79). Les noms propres, abrégés ou "réduits", sont des noms propres neufs. L'usage des initiales, de X ou Y, est aussi légitime que celui de noms complets "inventés" ou référés. Cela n'interdit pas qu'on dise la poésie "privée" (PEM, 103 et sq.), puisqu'elle se définit par son "effet de mémoire" qui varie avec les lecteurs. (EDN s'efforce de faire la part des choses dans l'œuvre de Ponge, au moyen d'une distinction "mallarméenne" entre référent et signifié.)

12. C'est une forte thèse du livre que la poésie n'appartient pas à la littérature (254). Haine de la littérature (d'une certaine littérature), aujourd'hui, haine de la non-poésie, mais dans notre temps. (Il semble que Roubaud vise ce que Prigent appelle "prose industrielle", EDN, 190, autre nom de la "prose huissière", ibid. 47). L'idée selon laquelle la poésie ne doit pas être "considérée simplement comme une région de la littérature" (PEM, 227) peut être tenue pour l'équivalent transposé de l'idée benjaminienne que l'art n'est pas un domaine. A ceci près que l'Oulipo refuse apparemment une telle ouverture du concept d'art. Mais, précisément, Roubaud déborde l'Oulipo, favorise un débordement, une ouverture, "hyper-oulipiens", de l'oulipianisme (205) : "la question de la poésie ne concerne pas que les poètes. La chute de la poésie menace la langue d'aphasie" (144-145). Du reste, il est question d'une littérature oulipienne : "littérature traditionnelle d'après les traditions" (206). La question de l'hétérogénéité des pratiques textuelles est également au centre du "geste" qui signe la RLG (I, 18). On pourrait dire que le titre virtuel de PEM est *Contre un Malherbe* (PEM, 136). L'auteur ne spécifie pas ce qui pourrait être appelé une posture "balzacienne" ou "guézienne". Dans sa perspective, Roche est un poète (186 et sq.) ; il s'ensuit que *Prose au-devant d'une femme* est de la littérature. La littérature, dit Prigent, est littérature qui excède la littérature (EDN, 13). Mais elle demeure "l'art du langage verbal" (ibid., 15).

13. Cette thèse suppose que le roman "tait quelque chose". PEM semble viser l'essence du roman. UED fait des exceptions : ainsi p. 55. AN est le préalable théorique de PDNI : ce préalable inclut le roman (notamment Stendhal, AN, 21 et sq.) dans la littérature et, par conséquent, dans la "prose en prose" qui doit donner son sens à la "poésie", à hauteur d'impossible (AN, 230).

14. Roubaud critique la "posture moderne" comme posture de la mémorisation "à neuf" (138). Le moderne de la mémoire "augustinienne" (120) reste la loi de l'art.

15. Pour une variation sur ce constat, voir J. Roubaud, *128 poèmes*, Gallimard, 1995, "Présentation", p. 9-10 : "La principale difficulté de la poésie, aujourd'hui, c'est qu'elle soit poésie."

16. Si "la poésie redonne un sens oublié aux mots de la tribu" (268), ce sens n'est pas "plus pur". "La poésie a besoin de tout le langage ordinaire (...) Mais elle a aussi droit à toute la langue." (112-113) Vide Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble*, quatrième de couverture. (Dans cette dernière perspective, la prose ne peut du reste s'opposer à la poésie, puisque la poésie est un genre, ce que la prose n'est pas, p. 29.)

17. Auteur notamment d'un livre très singulier, *Ce que je vous dis trois fois est vrai*, Rydan-ji, 1982. Sur l'impair, voir "Action poétique", 1968, n° 82-83, p. 42 et sq..

18. Cf le commentaire du projet de Gertrude Stein par Emmanuel Hocquard dans *Tout le monde se ressemble*, P.O.L., 1995, p. 14 et sq.

19. P.-J. Jouve considérait que "la Musique est une équation de sentiments" (in *En miroir*, Mercure de France, 1954, p. 10). Le pythagorisme (ou l'augustinisme) roubaudien suppose que le sentiment est une équation musicale (puisque l'amour implique le chant, conformément aux leçons de *La fleur inverse*, réédité récemment aux Belles-Lettres).

20. Roubaud et di Manno travaillent explicitement sur des hypothèses (TP, 9 ; PEM, sections B, C, D, E, F).

21. Rédacteur en chef d'une revue qu'on peut dire en un sens de "poésie générale", *Po&sie. Donnant Donnant* "dit tout" si l'on veut (sur la poétique de M.D.) en parlant d'une "hésitation prolongée entre poème et prose" (Gallimard, 1981, p. 115). La naissance continuée de la philosophie peut engendrer... la philosophie.

22. Transédition, trad. M. Dachy, 1987.

23. *Po&sie*, n° 4, p. 57 et sq.

24. EDN peut être lu comme une critique du "parti pris de l'espace" (voir 163, 193, notamment).

25. A la signification. Lire Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, 1995, en particulier p. 76 et sq.. Nancy est une importante référence dans la réflexion de Prigent.

26. Cité dans *Degas parle*, D. Halévy, de Fallois, 1995, p. 56-57.

## Marie Étienne

### L'avenir au passé : quelques questions

Saint-Jean de la Croix  
était-il d'avant-garde  
à son époque, post-moderniste ?  
Et Raymond Lulle  
Saint-Augustin ?

Au cinéma  
les péplums étaient-ils d'avant-garde  
ou ne le sont-ils qu'après coup  
quand le coup du délit est passé  
quand le passé se colorie  
au pastel du naïf ?  
La marquise des Anges  
la Bébée de Vadim  
la Lola de Montès  
Martine Carol par Christian Jacques  
sont-elles des nouveautés  
des nouvelles bibliques  
incandescentes dans  
le ciel labouré par le sexe ?

Et la pensée du grand penseur  
grand remueur  
grand jeteur d'escarbilles  
notre Sartre-sur-France  
est-elle stupéfiante  
autrement que par frénésie  
quand son héros, Garcin  
patauge dans la lâcheté  
d'un huis-clos de conserve  
pour chrétiens judéos  
pour idéaux crétiens ?

Et les joueurs de flûte  
qui entraînent les rats  
puis les enfants  
dans les trous de la terre  
sont-ils de garde  
nous empêcheront-ils  
de tomber, grands ouverts  
au sommeil ?

Et la b.d. de Schulz  
avec son chien et son garçon  
et Sempé et Chaval  
sont-ils de garde  
dans l'avant-garde ?

Et le Musil friendly, freundlich  
si délicatement happé  
par le trou noir de l'érotisme ?

Est-ce que les liaisons de Laclou  
et les dangers de Stephen Frears  
est-ce qu'Ulysse sans Joyce  
et Joyce avec Ulysse  
est-ce que Gandhi sur sa montagne  
et les Tupamaros  
les salons de madame du Deffand  
et ceux de Marie-Blanche de Polignac...?

Et par exemple, est-ce que Marie Noël  
est-ce que Marie Noël du fond  
du fond de sa campagne  
avec sa pauvreté de vie...?

J'ajouterai  
est-ce que Monteverdi  
celui de Nadia Boulanger  
passe avant Monteverdi  
celui du Post-Quattrocento ?

L'idéal ne serait-il pas  
que l'avant soit après  
de sorte que  
on n'ait jamais  
à se poser cette question idiote :  
comment avancer  
un pied devant l'autre ?

## Jude Stéfan

Un *art* du langage, ni plus ni moins.

Quoi fait de la parution, en bout de siècle (95 – et non 1995, car les centennies s'annulent, peu importe alors le millésime) de la *Revue de littérature générale* un événement ? L'évidence que la "poésie" a toujours été idéaliste d'essence, tenue pour platonicienne dans ses mythes d'origine et de présence, avatars encore durables, l'homme se figurant habiter le monde "en poète"(!), alors qu'il ne le hante qu'en animal de langage – et ce aux dépens de la technique et de la matière, l'hypostasiant en "lyrisme" oublieux de sa mécanique. Enfin heureusement, Pound, Ponge – et D. Roche vinrent : rappeler l'appareil d'écriture, la main machine à écrire – d'où l'oxymore gênant pour les inconscients d'éternité de "Mécanique lyrique", exemples à l'appui : mais on n'en démordra pas, on invoquera une "haine de la poésie" condamnée par les catéchismes d'amour, on refusera que ce soit "la technique qui inspire", on voudra confondre "l'âme" avec le souffle corporel, dichotomiquement, on continuera de faire d'êtres anonymes – civiquement nommés – des mythes, ici récusés, même ceux d'Artaud ou de Bataille, héros imitables, sacralisés, malgré eux, leur dégoût, leur refus, canonisés, si l'on a pu exhumer des cadavres en odeur de sainteté, c'est que les autres, à l'évidence, pouaient. Après le mythe de l'inspiration venu de l'*Ion*, celui du "Poète", qui expirent en fin de siècle – avec des sursauts en 80... Un substrat romantique (la scolarisation Hugo-Baudelaire, cliché vite renié par Arthur 1891, il y a un siècle, contemporain de la "mort de dieu" (mort de Quelqu'un qui n'a existé que dans des écrits inventés !)), qui s'est épuisé peu à peu malgré les Hölderlin *le poète* ou Char *le poète* (à qui le tour?) soucieux toujours d'essentialité, victimes de l'esprit séparé de la lettre, on croit ce qu'on lit – bêtement, humainement – "la littérature".

Aussi ne s'agira-t-il point, en ce manifeste (c'en est un non déclaré, exempt de sérieux pompier, il ne prétend rien, il dit) d'"avant-garde" – mot prétexte des conservateurs-traditionalistes-historicistes-messianistes ("on continue" la farce, chronologiquement – "le XXI<sup>e</sup> siècle sera religieux (poétique donc) ou ne sera pas" : le plaisir de la formule permet l'ânerie, car oui Le XXI<sup>e</sup> siècle sera, entre Fanatisme et Américanisme, l'un le "Mal" pour l'autre dans sa pollution géographique –, mais de réflexion *a posteriori* de la part d'une génération nouvelle bien placée pour observer le travail d'écriture aliéné au bénéfice des Idées – les manuels, les colloques, tout le parlé qui s'oppose à elle – et élaborer là-contre une théorie (de détails plutôt). Il y a déjà toute une ancienne Littérature, qui tombe, apte au musée – les "Cahiers Un Tel" –, une autre s'est levée, encore peu lue, mais agissante, clairvoyante au milieu – du gros de la troupe et des tirailleurs d'arrière-garde – pour reprendre leur métaphore éculée qui ne signifiait que "Méfiance, Terrorisme !" La fillette a peur : "Alors tout le monde meurt ? Alors le lyrisme va disparaître ?" Ce serait ignorer la vanité – ou la grandeur sophocléenne – de l'animal humain. À côté de chantonner, imiter, sonnettiser, d'autres *écriront*, obligés à crier ou résister : "le lyrisme est l'imitation d'une voix anonyme, inaudible, qui ne peut que s'écrire", une voix dans la langue dit "Chercher une phrase", art poétique de 91 – comme l'autre de 1674 – quand on fait le bilan didactique, non plus du classicisme, mais de la modernité.

## Paul Louis Rossi

### Les Gémissements de ce siècle

Je ne suis pas certain que la poésie soit souffrante et qu'il faille se courber à son chevet. Chaque espèce doit se défendre elle-même, chaque ramification esthétique se développe, ou meurt. C'est à l'élégance de l'univers, comme à l'énergie de la nature qu'il faudrait se confier. Cependant, j'ai participé à la fin de 1995 à quelques manifestations où je devais donner mon sentiment, à propos de la poésie. Il serait discourtois de m'éloigner à présent sur la pointe des pieds en laissant les lecteurs se débrouiller avec les définitions et les concepts.

Je dois ajouter que j'ai composé, durant ces années, un Vocabulaire de la modernité littéraire, sorte de glossaire (*j'y serre mes gloses*), organisé dans l'ordre des expressions et des techniques. Il commence par algorithme, et se termine par : tropisme, tuilage, Umour noir, vortex, work in progress, xénie, yoknapatawpha, zaoum... J'ai donc une intelligence – relative – des terminologies en cours, et je vais tenter de donner une synthèse de quelques idées.

Dans ce Vocabulaire, j'ai laissé entrevoir mon peu de sympathie pour le terme d'avant-garde. J'avais écrit jadis qu'il me semblait à la fois militaire et trop volontariste. J'ai cité Marcelin Pleyne, qui écrivait dans *Tel Quel*, en 1966 :

Dans un tel climat répétitif, fondamentalement répétitif, et où rien ne peut apparaître (en dehors de la prise de conscience historique) qui ne soit le retour de la nouveauté, l'avant-garde devient une tradition. Ayant de plus en plus de difficulté à recouvrir l'ambiguïté de son message, elle précipite le mouvement, toujours plus "nouvelle", toujours pour moins de temps, toujours débordée par une nouveauté plus encore plus... que la société récupère de plus en plus facilement. Qu'on voit avec quel plaisir la critique réactionnaire découvre le Pop-art, figure bêtifiante de la culture industrielle...

Pour ma part, je me souviens que notre réflexion s'orientait le plus souvent vers Walter Benjamin. Il citait le futuriste italien Marinetti, qui avait écrit durant la guerre d'Éthiopie, en 1935 :

Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes, nous nous élevons contre l'idée que la guerre serait anti-esthétique, (...) nous affirmons ceci : la guerre est belle, parce que, grâce aux masques à gaz, au terrifiant mégaphone, aux lance-flammes et aux petits chars d'assaut, elle fonde la souveraineté de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle réalise pour la première fois le rêve d'un homme au corps métallique.

Et Walter Benjamin répondait de la sorte à Marinetti :

... Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; elle s'est faite maintenant son propre spectacle. Elle est devenue assez étrangère à elle-même pour réussir à vivre se propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. Voilà quelle esthétisation de la politique pratique le fascisme. La réponse du communisme est de politiser l'art.

Ce credo esthétique, hélas, est encore une illusion, car tout laisse entendre que le futurisme russe, par exemple, jusque dans ses formes artistiques, n'est pas sorti indemne de la politisation de l'art, et de sa collaboration avec l'appareil politique des soviets, avec la propagande, avec le régime totalitaire qui se construisait.

Je ne puis développer ici mais, dans mon argumentation, j'ai privilégié le concept de modernité, que Baudelaire avait introduit dans la critique, et qui me semble parfaitement adapté à la crise de notre temps. Car je dois ajouter qu'il existe, à mon sens, une crise de la modernité. C'est pourquoi, il faut tenir à cette idée même de modernité, pour empêcher la création artistique de sombrer dans le kitsch, le post-modernisme, le baroque..., toutes formes visibles de la régression contemporaine.

Je pourrais en rester là, mais j'ai encore un grief qui mérite d'être exprimé. En effet, pour ce Vocabulaire, j'ai dû relire les textes des livres et des revues de cette époque des années 1960 et 1970. Je pense que nous serons pardonnés, pour nos utopies et nos illusions, pour nos dérives esthétiques et politiques. Mais je doute que la postérité pardonne aux avant-gardes des années 60 ce *patois incomparable*. Il faut le dire aujourd'hui, on aura de la peine plus tard, à comprendre cette incroyable langue de bois théorique, cette débauche de concepts absurdes, et cette phraséologie naïve des prosélytes de Barthes, de Lacan, d'Althusser et de Derrida. Je puis prendre en exemple cette idée d'une production littéraire, devenue au fil des années : activité intertextuelle, production textuelle, productivité linguistique..., et je dois en oublier.

Il lui semblera, à la postérité, que les écrivains de ce temps, comme leurs prédécesseurs, se sont précipités vers les mots et les forces qui allaient les broyer : production, productivité... Je pense encore, avec colère, à ce colloque de Cluny, organisé par la *Nouvelle Critique*, auquel j'ai assisté en 1970. Par bonheur, nous n'étions pas sous un régime totalitaire, car certains de nos amis, sans doute, nous auraient envoyés dans un camp de redressement idéologique... Mais il faudra chercher à comprendre comment, à la suite d'une insurrection de la jeunesse, en mai 1968, contre le régime gaulliste et la routine universitaire, se produisit justement cet inégalable patois théorique et critique dont j'ose à peine, aujourd'hui, citer les pires enchaînements.

Je n'y vois que goût du pouvoir, sous toutes ses formes, accompagné d'une misérable volonté de sujétion. Pour me consoler, je relis Lautréamont. Je cherchais dans les *Poésies* la citation concernant le plagiat :

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.

La lucidité du Montévidéen est admirable. Il écrit, lui, Isidore Ducasse :

Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes.

## Robert Davreu

En réponse à tes questions, cher Henri, après tant d'autres en effet, que tu as précédés, sur le rôle exact des soi-disant avant-gardes, j'avancerais pour ma part ceci : pour révolutionnaire qu'ait été, selon la chronologie, l'institution du système décimal, le compte à la mode médiatique, en termes de décennies ("les années 60, 70, 80, etc..."), me semble non seulement relever d'une cécité aussi éminemment symptomatique que dénuée de pertinence à l'égard de l'histoire, quelle que soit la manière dont on considère celle-ci.

Être d'avant-garde, c'est, depuis les débuts de la société industrielle et de l'ère de la technique moderne, la revendication récurrente – car c'est bien d'une auto-désignation qu'il s'agit – de tous ceux qui louchent vers le pouvoir, dans une apologie de l'originalité et de l'innovation qui masque mal la peur de vieillir et de mourir, la négation de l'expérience et, en définitive, le refus de ce qui, indépendamment de l'âge, est authentiquement jeune, nouveau, présent. Ce à quoi s'opposent les apôtres soi-disant audacieux du futur et de la modernité, ce n'est pas, malgré les apparences, à un passé avec lequel ils prétendent rompre ou dont ils affirment vouloir faire table rase, mais à un présent ouvert, qui est projet sans projet, puissance déterminante d'indétermination infinie et de création continuée. Prétendre devancer son temps et se poser soi-même en prophète, en ce sens-là, d'un avenir réputé aussi radieux qu'inéluctable, c'est nier l'instant et engloutir l'événement dans un devenir pensé comme processus. C'est refuser d'avance que, demain, puisse s'élever une parole autre et singulière. C'est, sous couvert d'une contestation légitime de l'ordre établi, se prendre au jeu de la fascination pour ledit ordre et se porter candidat à la fonction de gardien d'un ordre nouveau, fantasmé absolu. Et c'est concevoir l'ordre comme ordre de bataille, réduisant ainsi la splendeur du cosmos à la clinquante quincailleterie militaire de la *taxis* : position infantile, s'il en est, c'est à dire négatrice de l'enfance. On sait comment cela finit : pour ceux qui, indépendamment de leur discours avant-gardiste, furent d'authentiques novateurs, le chemin des camps, de l'asile psychiatrique ou de l'exil ; pour les autres, celui de quelque union des écrivains, prônant le réalisme le plus plat joint à l'esthétisme le plus académique.

Or, ce qui, de ce point de vue, me paraît intéressant dans le plus immédiatement contemporain, c'est, jusque dans le doute sur elle-même, le désespoir, voire la haine de soi qui la travaillent de manière critique, une affirmation de soi de la poésie, selon son sens originel et permanent, c'est à dire en tant qu'elle ne saurait se réduire à une pratique théorisable, ni donc se soumettre à une "vérité" préalable et extérieure, qui déciderait pour elle si elle doit avoir un avenir, ou qui lui dicterait ce qu'elle doit dire et comment. Ceux-là même qui, aujourd'hui, entendent rompre radicalement avec la vieilleries poétique, le font à partir d'une tradition revendiquée et d'une expérience poétique qu'ils ne manquent certes pas de théoriser, mais qui ne leur est imposée par aucune position de principe extérieure à la poésie.

Il ne s'agit donc, en aucune façon, de rejeter la théorie, ni de disqualifier ou de méconnaître la part de pratique théorisable, condition sans doute nécessaire, mais insuffisante dans sa nécessité même, de sa transmissibilité et de sa perpétuation, que comporte toute poésie, ni donc de sombrer dans la commune illusion (lyrique ?) d'une pure spontanéité créatrice, confondue avec l'ignorance: telle est précisément l'image complaisamment reprise et répercutée par les media. Maintenir, contre tout espoir peut-être – contre tout espoir surtout – l'irréductibilité du poétique au théorique (quelle qu'en soit d'ailleurs la modalité particulière), c'est, dans le sens où je ne crois pas être le seul à l'entendre, résister, non à la théorie, mais à l'*hybris*, ou à la pulsion de mort, immanente à presque toute théorisation: je veux dire, sa tendance réductionniste, sa propension à considérer l'objet particulier qu'elle se donne pour la chose même ou le donné dans sa totalité, son goût immodéré, en somme, de la métonymie. Envisagée de ce point de vue, la résistance à la théorie, loin d'être purement négative, constitue au contraire la condition nécessaire, même si elle n'est justement pas suffisante, d'une part, de l'invention théorique elle-même, et d'autre part, dans le même temps, d'un exercice du jugement qui permet de dégager de la rhétorique et de l'idéologie (sans doute inévitablement présentes à des degrés divers dans toute poésie) l'élément proprement poétique, la singularité et l'originalité



(plus encore que l'originalité) d'une parole, cet autre excès qui, même infinitésimal, distingue absolument le dire poétique de l'universel reportage.

Pour le dire en d'autres termes, ce qui me semble intéressant, au sens le plus fort du mot, et, je le répète, nouveau dans sa réitération à la fois opiniâtre et sceptique, c'est qu'il s'est créé aujourd'hui une situation où la reconnaissance réciproque se double de part et d'autre d'un refus de soumission, et inversement.

Ce qui me semble nouveau et passionnant, c'est la possibilité ainsi effectivement ouverte d'une écoute et d'une reconnaissance qui ne relève ni de l'alignement (auto-)contraint sur la logique d'une idée (politique, religieuse, esthétique, ou tout ce qu'on voudra), ni, pour autant, d'une sorte d'œcuménisme ou de consensus mou ; ni de la langue de bois-logique de fer des bureaucraties totalitaires, ni de la langue molle-cerveille spongiforme d'un monde qui, faute de météorologie, est simplement mafieux.

On ne manquera certes pas de m'objecter le caractère aujourd'hui discret, à la fois discontinu et confidentiel, d'une telle écoute et d'une telle reconnaissance. Maîtres à penser médiatiques ou gardiens de brebis réellement bêlantes, les anciens de l'avant-garde remâchent leur ressentiment. Ils ne disposent simplement pas à part égale des moyens d'en faire part au troupeau qu'est censé constituer, sans distinction aucune, l'ensemble des êtres vivants et parlants : affinité profonde des bourreaux et des victimes, sous des formes il est vrai plus douces, plus voilées, plus lénifiantes que dans les régimes totalitaires, car entre le paradis supposé et l'enfer réel, la démocratie, même mafieuse, offre quantité de strapontins et de petits purgatoires. Soit. Nonobstant, à moins que ce ne soit pour cette raison précisément, il y a, discrètement, de la résistance à la confusion généralisée, à l'espérance mortifère d'une totalité indifférenciée ; il y a de l'intérêt pour l'autre dans son égalité et son altérité singulière, du souci de l'universalité différenciée, de l'amour de l'étranger dans sa fertile étrangeté.

Ce que je veux dire, sans trop y croire non plus, c'est qu'un certain désespoir contemporain, s'il est certes lourd de danger, offre en même temps, la chance d'une véritable amitié, là où l'espoir avant-gardiste portait en lui l'exclusion et la négation du désir de l'autre. L'audace aujourd'hui n'a plus besoin de l'illusion de lendemains qui chantent. Et ce désenchantement est la chance du chant.

## Christophe Tarkos

Tu vois, dire la vérité, c'est le poème. Tu vois de dire la vérité, le problème que ça pose. La contrainte qui se fixe quand on se dit je vais dire la vérité. Il ne faut pas que ça t'enlève les trois quarts du caisson et pourtant tu dis dire la vérité. On voit bien que pour la dire il est obligé de garder les pieds sur la plus grosse partie du caisson, d'y rester attaché quand la plus grosse partie du caisson s'enlève. Le poème ne veut pas dire la vérité du monde mais il veut dire la vérité, je ne vois pas si la différence est compréhensible, si tu l'entends. C'est une grosse contrainte que de ne pas dire ce qu'on peut sentir n'importe comment. Tu vois le genre de désagréments que ça apporte de n'avoir qu'à la dire. Je veux dire personnellement, tout de suite, par écrit. Par exemple, si tu es con, toute la connerie qui se met à la place de la vérité qui devait s'y mettre. Alors, tout le vrai, puisque tu dis que tu dis vrai, passe dans le ce que tu dis juste à l'endroit où tu mets tes pieds. Je ne sais pas si c'est compréhensible que l'endroit vrai où tu es va disparaître si tu dis vrai. Ou alors, plutôt, tu préfères raconter des histoires. Tu vois le genre de problème que ça pose personnellement. Par exemple, au moment de la vouloir dire, tu préfères tout de suite chatouiller parce que la dire se dit tout de suite et que, tant à rigoler, qu'au moins, autant que les chatouilles soient là. De la dire, pas de le savoir, on le sait bien, ça paraît aussi simple que de la dire mais ça te fait sauter le caisson parce que ça va t'enlever l'endroit vrai où tu avais posé tes pieds puisque c'est exactement ce que tu viens de dire. Tu vois, si tu poses dès le début, je vais dire la vérité et pas n'importe quoi, tu vois bien qu'il va falloir trouver la façon très particulière où elle se retrouvera bien incapable d'en sortir parce qu'elle

aura été bien dite d'une manière ou d'une autre. C'est une contrainte dont on ne peut pas se débarrasser. Si je suis là à dire la vérité, tu vois les problèmes que ça crée. Parce que c'est en parole que ça se fait et que c'est précisément avec rien d'autre. Il n'y a pas à trouver la vérité, c'est plein de parole. La révolution que ça fait. C'est comme l'honneur comme la vérité est l'honneur de l'homme. C'est la révolution.

*Le premier juin 1996, en déplacement de Marseille à Paris.*

## Vannina Maestri

Et

Tu sais, j'aimerais mettre en place une liberté, un nomadisme, un système de pensée autre que la pensée dominante. Où l'invention existe ; avec les ruptures de sens, les couplages déglagés des poncifs et utilisant les poncifs comme entités, comme groupes d'images.

J'aimerais essayer de me dégager de cette histoire de normes. Nous sommes dans cette histoire littéraire et il faut que nous ayons des images justes. C'est à dire quoi ? C'est fou comme on se définit par rapport à. À des modèles : le modèle poésie américaine, le modèle rock, le modèle politique ?

Et pourquoi se définir ? Je prendrais l'envers. Prendre l'envers ou secouer ses lectures, ses codes. Arriver à bégayer sa langue. Ne pas se laisser écraser.

J'aimerais mettre en place une cassure de la langue où elle serait le lieu de l'échange, le lieu du croisement des langues, où elle serait minée par l'étranger, par l'étrangeté des langues autres. Alors il y aurait non appartenance à un groupe, à une norme, mais acceptation du *et* (de l'autre ou du même).

## Jean-Pierre Bobillot

La poésie n'est pas encore ce qu'elle sera

Les chants désespérés sont les chants les plus beaux,  
*disait l'autre connard*  
(Daniel Biga)

Lorsque Gombrowicz<sup>1</sup> – quel que soit l'humour que, paraît-il, il y met (suis-je de si mauvaise foi ?) – entreprend de “critiquer” et... en acte, c'est-à-dire, de “corriger” l'*Inferno* de Dante (excusez du peu !), ça n'est ni drôle, ni spirituellement ou frénétiquement ou poétiquement impertinent, ni théoriquement pertinent ; car si Rimbaud ou Ducasse pouvaient à juste titre et non sans faire mouche s'en prendre à Hugo, à Coppée, à Musset, – si cela avait un sens, si cela, par conséquent, relevait, au sens le plus imparable et le plus impayable du terme, de l'*humour*, – c'est que, loin de s'en prendre à quelque chose qui leur fût totalement étranger, qui était déjà révolu, comme principe, avant même qu'ils y touchent, loin de s'en prendre, donc, à un autre principe, ils s'attaquaient à ce qui, chez les Romantiques, constituait une dangereuse ou ridicule et, dans tous les cas, haïssable hypostase du principe même qu'ils avaient, précisément, en commun avec le Romantisme – celui de la subjectivité, détentrice du *logos* en lieu et place de l'Être, de Dieu, de la Nature ou tout ce qu'on voudra !

Ce que ne voit pas Gombrowicz, c'est l'absurdité – et la surdité –, arrogante et vaine à la fois, qu'il y a à prétendre apporter, *de son point de vue*, des "corrections" au poème de Dante, qui appartient à une pensée religieuse, à une conception ontologique, théologique, du monde, irrémédiablement révolues à nos yeux et, on peut le croire, aux siens : il est grotesque – et c'est le signe d'un manque un peu désespérant de sens historique – de reprocher à un auteur de n'avoir pas écrit selon un point de vue qu'il lui était, historiquement, impossible d'avoir, suivant un principe qui lui était, historiquement, *impensable*.

En revanche, en tant que je suis partie prenante, au même titre que Gombro, du principe moderne de subjectivité, je me sens parfaitement autorisé à critiquer, *de ce point de vue commun*, le subjectivisme un peu court au nom de quoi il prétend amender le poème de Dante. Car s'il se le permet, c'est en vertu de l'erreur que dénonçaient déjà, d'avance en quelque sorte, Rimbaud, Ducasse et quelques autres ; c'est-à-dire, d'un point de vue qu'on est en droit de lui reprocher de s'obstiner à épouser – celui de l'exaltation inconditionnelle de son Moi : "il n'est pas dans le domaine de l'art de problème plus capital que celui-ci : s'exprimer soi-même."

Et ce n'est pas rien. Car, au-delà de cette question, fondamentale s'il en est, s'en profile une autre, plus fondamentale encore, s'il se peut : celle de la *civilisation*, rien de moins. Ainsi, Renaud Camus<sup>2</sup> :

"Tout se résume au fond au combat du médiat contre l'immédiat ; et la civilisation, en tant que valeur, est tout entière du côté du médiat. Médiations sont la courtoisie, la démocratie, la loi, le droit, l'art, le sens de l'État, la syntaxe, la liberté, la morale, l'urbanisme, l'écologie, l'éducation. Or ne sont aimées aujourd'hui, prisées, proclamées même, que les valeurs de l'immédiat, telles que les résume assez bien l'imbécile petit mot-culte de *sympa*, critère universel de l'éthique et du goût contemporains : l'expression, la pulsion, le naturel, les droits, les libertés, la simplicité, la sincérité, la bonne franquette, 'être soi-même'. Les valeurs de l'immédiat se dévorent elles-mêmes, comme fait l'expression pure, qui lorsqu'elle refuse la médiation de la syntaxe devient de plus en plus pauvre, ainsi que nous le voyons tous les jours, et entraîne dans sa paupérisation la sensation même [au nom de laquelle, prétendument, se joue ce sinistre tour de passe-passe, hautement idéologique] ; les valeurs de l'immédiat, semblablement, entraînent dans leur auto-dévoration tout ce qui rendait possible, et même agréable, parfois, la vie dans la cité."

Et au premier chef, l'art, tant dans sa dimension ludique (qui est quelque chose), que critique (qui est plus encore) : la poésie, donc, qui n'est autre – m'en voudra-t-on de risquer (une fois n'est pas coutume) un semblant de définition ? – que cette pratique *de/dans* la langue qui nous enseigne à nous déprendre du *sérieux*, de "l'immédiat" de la langue. Avec, en manière de précaution, ou de corollaire, ceci : qu'*en poésie*, ce qui fait office de "médiation", n'est pas, ne saurait être, comme en d'autres pratiques, "ordinaires", de la langue, ou "en prose" peut-être, la syntaxe ; ou, du moins – me reconnaîtra-t-on (cette fois) une conciliante prudence ? –, ce n'est pas, *prioritairement*, la syntaxe. C'est – qui n'en conviendrait ? – le *travail-de-la-poésie* qui, à de certaines occasions, fulminante rareté, pourrait bien s'en prendre, même – voire, prioritairement –, à la langue et – plus prioritairement encore, s'il se peut – à la syntaxe ! La *forme*, dans l'écriture, est bien cette dimension sans laquelle rien – n'en déplaît aux spontanistes de tout bord (de la Tripe ou du Mot) – ne saurait advenir, sinon la pure et simple, l'immédiate, l'insulaire, l'aliénante "expression".

Dès lors, craignons que l'humanisme moderne – tel que l'ont façonné les "Lumières" et, tant mal que bien, prolongé (et à plusieurs reprises, restauré) les régimes républicains qui, peu ou prou, s'en réclamaient –, confondant Liberté et "libertés", *chacun vaut et tout se vaut*, débat démocratique et tohu-bohu des opinions et des subjectivités débridées, abandonnant (de guerre lasse) l'utopique citoyenneté abstraite au profit d'une empirique marquerie de "communautés" en voie de ghettoisation ou de balkanisation généralisée, ne laisse, sans crier gare, champ libre au retour des antiques démons, à quelque *soft* "anti-humanisme" qui vaudra bien, dans son horreur, son cynisme ou son hypocrisie froide, celui des "dévots" que redoutait Molière, celui des "libertins" que démasquait Laclous, ou celui, plus récent, de maints régimes totalitaires auxquels l'oubli (déjà) redonnerait, aux yeux et au goût de certains, des couleurs de légitimité, ou l'attrait de l'aventure...

Insistons-y, cependant ; puisque l'intérêt que nous sommes quelques-uns à porter, à la "versification", n'a pas bonne presse...

Et en effet : s'il s'agit de ressasser, de manière purement descriptive ou, pis, normative, les contraintes et les interdits qui régirent, durant des siècles, l'écriture poétique, ce n'est pas très défendable. S'il s'agit de légitimer un quelconque retour à cette tradition, ou un maintien de tout ou partie de ces contraintes et interdits, c'est évidemment régressif, ou "réactionnaire". Et illusoire ! Or, il ne manque ni auteurs ni commentateurs pour croire ou feindre qu'au fond, rien n'a vraiment changé...

Mieux comprendre, donc, ce que furent *réellement* ces contraintes et ces interdits, leurs *raisons*, leur *sens* ; leur restituer leur *historicité* ; mieux comprendre, par le menu, ce qui s'est *réellement* passé, lorsqu'ils disparurent, les *raisons*, le sens de cette disparition ; mieux apprécier les formes *réellement* nouvelles auxquelles elle donna lieu ; mieux en apprécier, donc, les *raisons*, le *sens*. Comprendre (pour simplifier) en quoi un vers d'Homère et un vers de Rimbaud ou, pourquoi pas ? de Bobillot, sont porteurs de significations absolument incompatibles – et n'en demeurent pas moins, à part égale, des *vers*. Comment des "formes", à un moment donné, chez tel ou tel auteur, ouvrent la voie, dans la langue, dans le poème, à l'inscription d'une *subjectivité*, d'une certaine part de *vérité*, d'une certaine attitude *critique* – en un mot : sont des *formes vives, productrices de sens, libératrices* –, et comment, à d'autres moments, chez tel ou tel auteur, elles la ferment – en un mot : deviennent des *formes mortes, mensongères, répressives*. Dialectique transmission / innovation (soit : *tradition / modernité*), mais aussi invention / académisme (à l'intérieur de la "modernité", comme de la "tradition")...

Écrire *en vers*, quoi qu'on mette sous ce terme, ce n'est peut-être pas, nécessairement, "aller à la ligne", mais il y a bien, nécessairement, quelque chose de ce genre qui se passe. Si l'on admet que "vers il y a" dès que le *travail de la lettre* suscite, dans l'énoncé verbal, quelque chose comme une *segmentation*, "verticalisée" ou non, on mesure la place de choix qu'il convient d'accorder à la notion, ainsi comprise – et resituée – de *versification*, dans le champ pluralisé des écritures poétiques.

Le vers<sup>3</sup> n'est pas la poésie, ni le poème, ni encore moins, le poétique : on le sait, au moins depuis Baudelaire (*Spleen de Paris*), ou Bertrand (*Gaspard de la nuit*), ou Guérin (*Le Centaure, La Bacchante*). On le présentait, depuis Aristote. En d'autres termes : il y a de la poésie sans le vers, c'est-à-dire, hors du vers. On le sait, etc. On le présentait, sans doute. On le sait, aussi – le sait-on ? –, depuis *Calligrammes*. Donc : hors le vers, ce n'est pas forcément : "en prose". On le sait, non moins – le sait-on ? –, depuis Barzun, Dada, Heidsieck ("Poèmes-partitions").

La "langue des vers"<sup>4</sup> n'est pas le vers (ni a *fortiori*, le poème, etc.) : on le sait, au moins, depuis Rimbaud ("Mémoire", "Marine", "Mouvement"), Laforgue ("L'hiver qui vient"), Kahn (*Les Palais nomades*). On le présentait, depuis Fénelon. En d'autres termes : il y a du vers sans le mètre, sans la rime, sans le syllabisme, c'est-à-dire, hors du mètre, etc. On le sait, etc. On le présentait, sans doute. On le sait, aussi – le sait-on ? –, depuis "La Maison des morts". Donc : il y a mille et une manières de se retrouver (ou de se perdre) hors le mètre, hors la rime, hors le syllabisme. On le sait, non moins – le sait-on ? –, depuis Luca ("Passionnement")<sup>5</sup>.

Le "langage poétique" n'est pas la poésie, ni le poème, ni encore moins, le poétique (ni, non plus, le vers ou la "langue des vers") : on le sait, au moins, depuis Rimbaud ("Vénus Anadyomène", "Ce qu'on dit au Poète...", "Paris"), ou Corbière, ou Apollinaire. On le présentait, depuis Malherbe, Baudelaire, Hugo même et son "bonnet rouge" ! En d'autres termes : il y a de la poésie, du poème, du poétique, en vers ou hors le vers, dans le mètre ou hors du mètre, sans les détours ou les contraintes d'un lexique séparé, d'une syntaxe cultivant l'inversion ou l'ellipse, sans l'euphoric de l'euphonie, hors les splendeurs ou les langueurs de l'Image ou (récent avatar) les fallacieuses candeurs de la Page, etc. On le sait, non moins – le sait-on ? –, depuis Apollinaire ("Poèmes-conversations"), la *Poésie concrète*, la *Poésie sonore*, la *Poésie action* ("Biopsies", "Passe-partout" de Heidsieck : "poèmes-serpillères")<sup>6</sup>.

La poésie, donc, n'est plus ce qu'elle était.

Ce faisant (car, ne plus être ce qu'elle était, c'est par là-même, *faire* quelque chose : à la poésie, au langage, au sujet parlant, au lecteur de poème, à tout un peuple qui se demande où elle a bien pu passer, "sa" poésie, comment elle a bien pu lui fausser compagnie), ce faisant, donc, elle laisse mieux transparaître ce dont elle était faite. Et, ce dont elle peut encore, ou pourrait – ou ne peut plus, décidément –, être faite. Dans l'historique dissocia-tion de ce qu'on pensait qui, consubstantiellement, la constituait. Ainsi, le notait Mallarmé :

"Je ne blâme, ne dédaigne les périodes d'éclipse où l'art, instructif, a ceci que l'usure divulgue les pieuses manies de sa trame."

Car s'il s'agit bien, comme l'énonçait Lyotard, de

"construire un concept de la spécificité du langage poétique qui rende compte et de sa fonction d'intégration dans les sociétés à mythologie, et de sa fonction critique dans les nôtres"

il ne s'ensuit pas – bien au contraire – que l'on doive ou puisse ignorer la différence radicale de statut, tant formel que sémiotique ou pragmatique, qu'implique cette différence, pour le moins radicale, de fonction.

Toute poésie antique est vers, – segment, – mise à distance, – mesure : *metron*. Parole scandée, rituelle, collective, haute : *carmen*. Mais aussi, par là-même, rigoureusement *pré-déterminée* : dans ses formes globales, et à la syllabe près. Mais encore : re-présentation, "imitation", non du monde, des choses, de la "nature", mais : des actions humaines, ou divines. *Poiesis*, c'est mimesis, et mimesis, c'est *diegesis* – c'est-à-dire, *muthos* : Récit, la Parole même – *epos*...

Car Je est en outre. Si le poète s'éveille sujet, il n'y a rien de sa faute. Cela s'appelle l'*enthousiasme* : "dionysiaque" ou "apollinien" – "poète" ou "prophète" –, ce qu'il profère, c'est le Verbe du dieu en lui. La pensée chantée n'a pas à être *comprise* du chanteur : le poème est *oral* pour autant qu'il est *oracle*.

De la Grèce au mouvement romantique, – classicismes, – les peuples, la Chrétienté, fondent et refondent leur Unité dans une *commune mesure*, transcendante, abstraite, idéalement pérenne : l'"alexandrin" de Hugo est le même que celui de Racine, qui est le même que celui de Du Bellay. On l'appelle encore : "hexamètre" ! Du paganisme au christianisme, des foules bariolées de l'Olympe au Dieu unique, sans visage et sans nom, le principe syllabique, la "rime", la domination du "grand vers" se substituent aux antiques "pieds", aux multiples configurations, indéfinies, souples, de temps marqués (*ictus*), non-marqués, de mesures différenciées, diversement enchaînées, échangeables. Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans !

La Commune en poésie, puis la république, c'est, au nom de ce qui, à travers les mailles, est prêt à parler, à *faire faille*, en finir, résolument, avec *tout* ce qui détermine, d'avance, et d'ailleurs, tout énoncé, pour tout sujet – à l'émission, comme à la réception. Au terme de plus d'un siècle de *subjectivisation formelle* et d'ouverture, de plus en plus affirmée, à l'*aléatoire* – Rimbaud, Dada, les "avant-gardes" –, le poème et, singulièrement, le vers, enfin démarré de toute pré-détermination métrico-prosodique, s'émancipe de toute *transcendance* : ontologique, ou subjective.

Une poésie, donc – "en vers", "en prose" –, qui, rompant délibérément, obstinément, l'antique lien qui tenait ensemble les contraintes de la "langue des vers" et l'impératif "mimétique", tranchant à même la "chaîne parlée", donne à "entendre" – par bribes – cette *autre parole*, "non-liée", "dé-chaînée" – débridée : ce trans-chant, ce *texte du sujet* qui – ni intérieur, ni extérieur : *immanent* –, vient "s'inscrire", lettre par lettre, coupe par coupe, en travers de la *trame signifiante*. Gageons qu'il ne ressemble à rien de ce qu'on s'attend toujours, hélas, le plus souvent, à lire, sous le label : "poésie".

Car Je est un autre. Si le sujet s'endort auteur, il y a beaucoup de sa faute. Il ne lui suffit pas, certes, de se poser là. C'est vain de dire : "Je". La prétendue "écriture automatique" ne dit rien du sujet. Il devrait dire : "On". "Je", certes, est au principe mais en ce qu'il s'y dé-fait ; se laisse *oublier*. "Je", le sujet, est tout au bout de la *chaîne de montage / démontage / remontage du sens*, où s'affaïrent, s'affaïssent et crèvent tour à tour, les horribles travailleurs – toujours "autres".

Après Ducasse, Rimbaud, Laforgue et la crise "vers-libriste", Mallarmé et le *Coup de*

Dés..., Apollinaire, les "calligrammes", les "simultanéistes", après Dada, le lettrisme, les "crirythmes" de Dufrené, le rejet heidsieckien, même, de la "poésie écrite", après autant d'accès, plus ou moins radicaux, de *surchauffe poétique*, on pouvait espérer, non, certes, que le programme fût rempli, mais, pour le moins, qu'il parût nécessaire, urgent, à chacun, de s'y coller... Las ! Il faut se rendre à l'évidence : même sous des formes dégradées, le Mythe et le Moi se portent bien. Dans le poème, comme ailleurs, la *modernité* reste, plus que jamais, "un projet inachevé".

C'est en travaillant, jusqu'à l'erreur, jusqu'à l'horreur (au *lapsus généralisé*, à la *monstruosité*, à la *monstre*), la "langue de l'Autre", en la trouant – seule voie, certes, périlleuse, dédaléenne, abrupte –, qu'il, "je", peut espérer – dans la forme ou l'informe – trouver une langue, "sa" langue. Des habiles croient bien tôt avoir satisfait à cette demande : – ce n'est pas cela !

Catachrèses, catastrophes, cahots de mots, de lettres, de cadences, strophes tronquées, truquées, détraquées, laissées en plan, reprises, *ad lib.*, pierres d'angle, lignes de mire, chaotiques cratères à la farce crachée de Notre-Drame-la-Langue (planète morte) : rots du Verbe aux *impacts de la signifiante* et pan dans l'Idéal Pinéal ! "Je", le sujet, c'est d'où viennent les météorites – étoiles filantes, errantes – ce lieu *tu*, dispersé, "flottant", d'où irradie une impossible, indicible *vérité*.

Brisée la consensuelle linéarité/successivité du *signifiant unidimensionnel*?, il, "je", tire à coups de langue, à langue portante, de langue froide, sur tout ce qui voudrait – hors de lui, en lui – avoir le "dernier mot", parler, réciter, raconter, d'importance, pour occuper le terrain. S'il le faut, il met le feu à toute cette poudre aux yeux, il, "je", se fait *pyromane de la "chaîne parlée"*. Démarrée des multiséculaires contraintes, la *segmentation-vers* y fait boiter la fictive horizontalité-prose ; l'*horizontalité-prose* s'y déboîte et boite d'une virtuelle segmentation-vers : prose à coupes *médites*. Ou "merdRées"...

Le siècle des "avant-gardes" a voulu, et cru, s'en remettant à Baudelaire plutôt qu'à Rimbaud, ou à Ducasse, donner du *nouveau*, – idées et formes. Cela plaide déjà pour sa ferveur. Le poète d'aujourd'hui, l'*écrivain* – si cet homme, ou cette femme, existe – est, d'emblée, *en avant* – au-delà d'un culte du "nouveau", trop pétri de négativité, qui, prenant le moyen pour la fin, n'est après tout qu'une *maladie infantile de la modernité*.

Une poésie, donc, d'après les grandes fractures de ce siècle, où le *réel* du « monde » et la *vérité* du "je" se manifestent, de concert, dans une rugueuse étreinte – précipitant, de concert (*live on page*), la débandade de tout "réalisme" et de toute "psychologie" –, aux mêmes *coupes*, aux mêmes *points sensibles* du "texte" : *bavures du code*, points d'affleurement, d'efflorescences, de proliférations, par quoi s'écrit, s'écrit, dans l'*insu* du discours de l'Autre, l'autre dire autrement *tu*.

Après-Rimbaud d'en deçà de soi, le poète d'aujourd'hui déclare la *Commune dans le poème*. Il est "en grève", il "s'entête à adorer la liberté libre", à "repartir encore bien des fois" tout en sachant que, décidément, "on ne part pas".

Coupant sans regret les branches mortes et, ô combien ! encombrantes, d'un toujours renaissant Romantisme ou d'un "romantisme" de bazar – de l'ontologie façon Heidegger aux narcissismes de best-seller –, il refuse de s'en laisser conter, de se laisser aller à s'en conter, à en conter aux autres. Le plus dangereux des Versaillais est celui de l'intérieur : qui prend prétexte de la littérature pour aligner ses *soft mensonges*. Qui dira les torts de la prétendue "irresponsabilité de l'artiste" ? Qui fera un sort à ce lieu trop commun du "mentir-vrai" ?

Loin de tous les *intégrismes formels* – oh, ces gentils auteurs, pas "rugueux" pour un sou, qui reviennent tous en chœur à la belle "Poésie", ayant jeté leur gourme "dans les calèches étroites" : consolantes métaphores, banales ou somptueuses, religieux silences, frissons, pas un mot plus bas que l'autre –, il va plus loin encore, et scie la branche sur laquelle il pourrait, lui aussi, de guerre lasse, s'asseoir : seul moyen de rester debout.

Est-il pensable, aujourd'hui, d'*écrire* en deçà de telles exigences ?

\*

1. Witold Gombrowicz, *Contre les poètes*, Éd. Complexe, 1988.
2. *L'Esprit des terrasses*, P.O.L., 1994.
3. Cf. Bobillot, "Vers, prose, langue – Quelques propositions", *Poétique* n°89, Seuil, 1992 ; "Le vers la lettre – Des 'rimes grammaticales' au 'poème littéral'", *Ritm* n°3 "L'attente rythmique", Univ. de Paris X-Nanterre, 1992 ; "Le clinamen d'Arthur Rimbaud – Travail du vers et matérialisme dans les 'vers de 1872'", *Rimbaud 1891-1991*, Champion, 1994 ; "De la détermination-Mètre à l'indéterminé-lettreS – Une brève histoire du vers", *Giattù* n°4, Ajaccio 1995 ; "Quelque chose comme 'le poétique' existe-t-il ? – Prolégomènes", *Le Français aujourd'hui* n°114 "Il y a poésie & poésie", 1996 ; etc.
4. J'emprunte cette appellation à Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982 ; *Art poétique*, Presses Univ. de Lyon, 1996.
5. Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980 ; et Bobillot, "Stylistique du bégaiement. Prolégomènes – Où ça bée gaiement, ça ne ment, ça", *Java* (à paraître).
6. Cf. Bobillot, *Bernard Heidsieck / Poésie action*, Jean-Michel Place, 1996.
7. *Discours, figure*, Klincksieck, 1971.
8. L'allitération ne relève plus d'une naïve et réductrice "harmonie imitative"...
9. Je me réfère ici au célèbre article de Habermas : "La modernité : un projet inachevé", *Critique* n°413, Minuit, 1981.
10. Fantasma saussurien, converti en orthodoxie...

## Éric Clémens

### D'une nature de l'erreur dans la culture

La poésie ne se préoccupe pas de la signification et de la narration, de ce qui fait lien : d'où le mépris, sinon l'exaspération qu'elle peut et qu'elle veut susciter.

Christian Prigent nous le rappelle, "La poésie est un iconoclasme". Elle rompt la communication faussement naturelle, ergo imaginaire-culturelle : elle apparaît *comme* fausse erreur de la nature, autrement dit *fiction*. Mais du même coup destructeur elle agit, elle force au réengendrement des mots et des grammaires (de la culture) : ce pourquoi, autant que désespérante par son illisibilité en regard de la langue dite commune, elle porte l'espoir d'une impossible naturalisation (ou renaissance ou régénérescence) : juste nature de l'erreur, autrement dit *fiction poétique*, avant tout rythmique, ce dont témoignent métrique, prosodie et tous autres jeux phoniques.

Reste une question : d'où lui vient cette affection actuelle pour le présent, cette "passion de l'in-signifiante du présent" qu'avance Prigent à propos d'Olivier Cadiot et de quelques autres ? La réponse qu'il amorce depuis Céline – "du réel : du présent, de la guerre comme présent ou du présent comme guerre" – suffit-elle ? À condition de rejeter l'instantané (les clichés auxquels Denis Roche a très logiquement abouti depuis sa fascination mimétique d'un automatisme post-surréaliste) hors du présent. La poésie met en tension (métonymique) et en condensation (métaphorique), écho du *dicht/dense/dichter* que rappelle encore Prigent. Et dès lors, comment ne pas ressentir ce présent comme incision qui ouvre le temps et commence par échapper à lui-même, à l'illusion de l'indicatif (du) présent ? Car comment porter la guerre sans contentieux accumulés et conquête projetée ? La disjonction du réel (l'*out of joint* d'Hamlet qui donna un fil conducteur à la dérive derridienne du temps, de la revenance autant que de l'intempestif) n'opère que dans et contre la conjonction de l'imaginaire.

Mais alors, si la fiction n'existe que poétique, la poésie n'existerait que *fiction* : narrative ("actions" des temps) et significative (ouverture des sens en tous les sens de "sens") autant que rythmique ?

# Claude Minière

## Le peut être

Sans trait d'union, une possibilité. Ou avec :

Un des points que me semble organiser le dernier essai de Christian Prigent est la fréquence de cette instance du *peut-être* comme moment d'extériorité à la démonstration, moment de pause, de desserrement. Le scripteur alors un temps menace son ouvrage, un "ange passe" sur la concaténation ajustée. Nul point de suture. Dans la béance pourrait, par exemple, se glisser cette réflexion d'Ovide : "Qu'on appelle sottise ou folie ma passion, son souci a dissipé mon souci."

Ou avec : les avant-gardes ont-elles soutenu les totalitarismes ? La question appellerait une longue étude. Dès qu'il soutient quelque idéologie le trait d'union s'épaissit. Deux attitudes ont certainement marqué l'entre-deux-guerres : celle aimantée, disons, par le pôle nihiliste et celle engagée vers le pôle "positivant". D'un côté, le nihilisme est l'abri d'un abandon à "ce qui marche", une forme de protection quant à l'obscur loi du marché. De l'autre côté, la décision positivante exacerbe et aveugle le désir de "clairière", de clarification (cercle des mérites réclamé par Pound ou "tranchant" valorisé par Heidegger dans son Discours de Rectorat). Cependant le *t* ne peut être retranché du peut.

Aujourd'hui, sans plus d'avant-garde, se fait jour un autre écueil, celui du régionalisme<sup>1</sup>. Le cocon ou le confinement de l'être, le régionalisme comme identité enfin (contre l'angoisse), comme fixation sur l'identité (là où l'arborescence programmatique prend racines). Une valeur-refuge, une preuve d'authenticité, un peuple... Il est à contre-courant celui qui essaie de penser le monde sans les huis-clos de la morale (la famille) et de la métaphysique (l'objet). Ici, plus que jamais peut-être, la poésie est une *trajectoire*. Une trajectoire qui n'exalte aucune théorie globale mais qui écrit de manière continue les expériences fragmentaires.

De tous les arts, la poésie est probablement aujourd'hui celui qui dit le mieux, qui dit toujours, ce qui seulement *accompagne* la traversée qu'elle trace<sup>2</sup>. Car les arts plastiques, eux, dans une espèce de "lâchez tout" culturel semblent vouloir désormais prendre *la place* du politique, lequel apparaît de plus en plus défaillant quant à son rôle propre d'aménagement des conditions du dialogue social. Les arts plastiques, encore sous la pression révolutionnaire, s'engagent dans la croyance naïve en ce que leur fonction serait d'investir la "sphère relationnelle" et de provoquer le dialogue<sup>3</sup>. C'est alors sa violence singulière que l'art se trouve dans l'impossibilité de mettre en jeu. Selon le nouveau courant, l'artiste (se) fait des relations, régionales, indifférentes, qui ne durent pas très longtemps, où s'accrochent pourtant un obsédant désir de radicalité et une immense confiance en la socialité.

Il y a certainement un contexte d'époque mais la poésie ne répond ni à une essence ni aux contingences (la guerre et le jeu qu'elle mène viennent de plus loin). Elle n'a besoin ni de prescription ni de commissaire pour ouvrir le champ de l'impossible qui accompagne les possibles. Aujourd'hui, ni prophétique ni racontant comment je me suis disputé elle est un présent, le présent, *peut-être et résolument* de la question "Comment ce qui m'arrive m'arrive en langue ?".

\*

1. C'est peut-être à cet écueil que pense J. Roubaud quand il évoque la démagogie de "la poésie" et des "poètes".

2. Matisse disait, parlant d'un tableau (*Baigneuses*) de Cézanne : "Il m'a accompagné très longtemps".

3. Cf. l'exposition *Traffic* aux Entrepôts Lainé de Bordeaux et l'argumentaire de son commissaire, Nicolas Bourriaud, sous le titre de "L'Esthétique relationnelle".



## Jean-Paul Auxéméry

À propos de *La Tribu perdue*

*What counts is the cultural level,  
thank Benin for this table ex patching box  
- Canto LXXXI -*

Les langues meurent. L'usage consacré, c'est le sceau de l'usure, et on le ratifie dans les dictionnaires par défaut : on spéculé sur la pérennité du sens, mais tout nous dit que celui-ci est soumis au temps, comme nous-mêmes. Les lexiques sont pleins de la nostalgie des origines ; les canons, syntaxiques et logiques, dès qu'ils ont trouvé leur formule, sont à l'instant lettre morte: devenus contraignants, ils gommèrent en nous notre désir de nous survivre à l'état natif. Ainsi notre corps mortel fuit-il vers sa fin, qui est de faire œuvre dans une langue qui va mourir: l'usage accompli, l'usure achève.

Opération charmante, celle qui consiste à revenir au rebours de l'usage vers l'incantation primitive. La communauté trouvait jadis à satisfaire ainsi son désir de sens pérenne; le cercle des saisons d'hommes coïncidait avec l'ordonnance circulaire des gestes de la survie. On inventa les dieux pour signifier la résurgence symbolique du *même* dans le cours des choses changeantes; la bouche des poètes proférait la vérité (toute symbolique) dont ces images étaient porteuses.

Notre poésie s'est longtemps voulue *formulaire*. Avec Mallarmé, le *vates* antique est devenu le gardien du tombeau où la langue, de créatrice de dieux devenue l'objet même du culte, s'adore elle-même dans un Livre rêvé, au fond d'une crypte.

Yves di Manno trouve deux raisons à la sclérose que cela a pu engendrer: l'effort de Mallarmé "de retrouver la secrète nécessité et l'ordre inaboli du vers, une fois admis le caractère irréversible de son effondrement sur des bases anciennes" a vu dans son œuvre son accomplissement, mais c'est au prix d'un isolement souverain. Mallarmé devenu prince de ses chimères, sa postérité ne pouvait que s'aveugler sur ses propres fins : on s'est livré aux jeux du langage plus qu'on n'a fait vivre la langue, on a escompté (*usure* volontaire et forcenée) sur le fonds de pureté magique légué par le spectre de la rue de Rome". D'autre part, la poésie de notre pays a toujours été affaire de lettrés plus que d'aventuriers, et Mallarmé lui-même a sans doute été "le digne rejeton de cette lignée rhétoricienne". Yves di Manno désigne ici un point essentiel de notre histoire : Mallarmé a décrit avec une conscience aiguë la "crise du vers", et, au lieu de chercher des voies véritablement nouvelles dans le corps de la langue *vivante*, a consacré son existence à parfaire un joyau tout abstrait: ce Livre, le réel absent du bouquet de vocables enchantés. La descendance du maître a reproduit son échec.

Si sa formule insiste sur l'"impact communautaire" de la parole poétique, elle a cependant donné le "la" de la dérive *incantatoire* : sa voix dirige le chapitre; mais le chapitre est impur ! Le vaticinateur ne manifeste pas la présence effective du corps de la langue dans le corps des êtres, il se charge de rédimmer la communauté, des scories que transporte l'usage. La parole mallarméenne, se voulant *essentielle*, s'est en fait constituée contre la langue de la tribu.

Ezra Pound, sur l'autre versant du tertre, a conçu ses Cantos comme l'histoire même de la tribu : *the tale*, le conte, où l'histoire événementielle, *history*, entre pour une large part. Di Manno note à juste titre que ce chant-là, aussi hermétique, à première vue, que l'incantation mallarméenne, "ouvre (cependant) les vannes aux multiples voix de la horde". De fait, les Cantos n'exploitent pas une formule, ils mettent en œuvre une méthode. Celle-ci résulte sans aucun doute d'un contresens de Pound sur le processus de formation de la langue (en l'occurrence, le chinois, vu, plus que lu, par Fenollosa). Mais elle se veut *opératoire* ; et elle l'est, dans la mesure où Pound ne se laisse pas déborder par ses obsessions idéologiques; en tout cas, elle donne au poème sa tonalité. Pound ne vise pas la pureté (improbable) d'un état de la langue chargé de dire l'être du monde, une *réduction de l'être au mot* - condensation du sens et concentration des moyens formels -, mais l'expression d'une multiplicité vivante à l'œuvre dans la langue elle-même, une *ouverture du mot à l'être* -

l'être tel qu'à la surface diverse du monde il recherche en permanence sa propre épaisseur de sens dans la profusion des formes...

Yves di Manno analyse la nécessité dont nous sommes à présent le lieu: celle de nous rendre maîtres du corps vivant de notre langue, en convoquant la diversité des voix qui habitent le réel. Il s'agit de trouver les mots qui, plus que tourmentés de pureté, soient les témoins des forces qui agissent les actions humaines et en façonnent les acteurs.

Pourquoi Pound, en porte-bannière de cette nécessité ? La réponse est simple. Parce que Pound est un *asseur*, plus qu'un *maître*.

Pound peut nous servir, à nous Français, pour sortir des impasses où nous sommes enfermés, dans la répétition obstinée de nostalgies hantées de hoquets rythmiques et de syntaxes chantournées, ou d'"exaspérations" de libertés acquises et devenues aussi contraignantes dans la surenchère que les artifices du vers ancien. La pièce qui se joue sent le rance ou le réchauffé, voilà tout. Et Di Manno n'a peut-être pas assez insisté sur un point: à ses yeux il semble que le champ formel soit devenu pour beaucoup le seul lieu du combat, contre des adversaires phantasmés comme tels. J'ajouterais volontiers que ce combat, vide de sens autre que la volonté de faire école, de constituer un catalogue de ficelles et de chevilles, est le lieu même de la mort. C'est un fait, notre langue est en train de mourir, comme toutes les langues. Je ne parle plus là du phénomène (l'objet de l'étude linguistique) d'usage par l'usage, qui conduit à la naissance d'autres langues vivantes. Tout le langage, de nos jours, est miné: la culture (dans l'acception dynamique du terme, pas celle du délire hallucinatoire échafaudé par les médiocres) n'est pas le fort de cette fin de siècle. Chacun a tendance à parler de sa culture comme d'un bien acquis: du syndicaliste au patron, du niais régionaliste au fanatique religieux, tous argumentent à partir de ce mur où ils affichent leurs slogans. Et donc, *idem*, pour les recettes poétiques, jusqu'au *rejet du poétisme au nom d'une poésie à naître*, et qui ne naît pas. Et pour cause: la création reproduit les schémas scolaires ou médiatiques débilissants – les ficelles du métier, et non la trame véridique.

Di Manno justifie son opposition entre Mallarmé et Pound par deux arguments qui me paraissent être émis clairement pour la première fois. On peut dénombrer les défauts d'exécution dans l'emploi de la méthode de Pound, et on n'insistera jamais assez, par exemple, sur le ridicule du bras levé, sur le pont du *Cristoforo Colombo*, à son retour en Italie: une telle raideur théâtrale, obstinée dans la pose, grève évidemment largement le poème poundien lui-même. Cependant, nous dit Yves di Manno, l'agitateur de l'esprit doit compter plus que le pantin fêré de théories politiques et économiques brumeuses: il s'est trompé de route, mais il a indiqué une voie. Pound est de ceux dont on peut dire, réserves donc faites sur ses insuffisances, qu'il fut le partisan sincère d'un humanisme vrai où s'intègrent toutes les composantes réelles du phénomène humain: le *temps* de l'œuvre s'en trouve élargi, et l'œuvre elle-même en devient autre chose que le rêve d'un Livre: un acte, dont les tenants (dans tous les domaines de l'activité humaine) concourent à l'élaboration de l'œuvre commune. Bref, les dieux de Pound sont, vivent et agissent parmi les hommes – sur toute la surface de l'histoire humaine, et en profondeur. Ils ne résident plus sur le Parnasse, ni au royaume d'Idumée. Ils viennent en foule des confins du temps historique et de l'espace vivant du monde.

La méthode poundienne a pour conséquence ce qu'Yves di Manno appelle le "refus du moi – ou sa dissolution dans la communauté des paroles et l'imtemporalité du chant". Cette expression me paraît un peu malvenue: plus que d'imtemporalité, il conviendrait de parler, en créant un néologisme, de *pluri-temporalité*. Mais l'idée première reste juste: le projet poundien, s'il était mené au terme où désigné par la méthode, impliquerait une disparition effective du moi en tant que *sujet faisant le poème*: celui-ci ne serait plus qu'un acteur du drame parmi tous les acteurs qui entrent en jeu dans le cours de l'écriture; il est en effet l'*ego scriptor des Cantos pisans*: témoin de l'histoire, transcritteur du travail qui enfante le monde, appareil sensible de notation...).

*La Tribu perdue* ne peut se réduire à une comparaison simpliste entre deux têtes d'affiche: l'auteur prend soin d'indiquer d'autres références (en particulier, celle du russe Khlebnikov...), de dire que la voie poundienne n'est pas l'unique, son essai n'est pas un pur constat (absurdement et gratuitement polémique ?!) de faillite, ni l'expression d'un simple désir de changement, mais, à mon avis, un texte fondateur, à partir duquel des

œuvres-actes prendront sens.

Mais je voudrais revenir sur le point où toute l'affaire est engagée. Pound possédait cette vertu cardinale, d'avoir été un *passer*. On connaît sa maxime selon laquelle il n'y a pas de création efficiente sans une intense et concomitante activité traductrice. Qu'est-ce que traduire, sinon *faire passer*, établir des ponts et des routes entre les langues? La leçon de Pound (en un moment où l'histoire des hommes devient universelle, et non plus seulement le raboutage et le bricolage de multiples histoires parallèles, incompatibles) est ici : la vie des langues est d'au-delà de leur mort. Il faut qu'une langue meure d'abord à soi-même, non dans l'usage (le laisser-aller du tout venant poétique, qui rêve son destin, au lieu d'*être*), mais dans la pratique, en se frottant aux autres, en se regardant dans le miroir (parfois très flou, parfois brisé) de l'*autre* douloureux qui l'habite et veut lui parler : ainsi toute langue devient-elle à nouveau vivante en vérité. En d'autres mots, la matière du réel est accessible à l'extrémité de cette traversée des langues, à partir de l'autre rive d'où des paroles *autres*, diverses et multiples, viennent résonner de ce côté-ci de notre langue. Di Manno donne l'exemple de Pound traduisant Sophocle, Properce, ou l'*Anthologie confucéenne*, en s'impliquant dans le drame ou le poème, au point de donner une version qui fait fi de l'exactitude des scolastes arrimés au respect des données d'un temps définitivement mort, pour privilégier l'expressivité des textes dans notre présent.

L'essai d'Yves di Manno est un plaidoyer nécessaire pour une ouverture de la langue poétique française à d'autres références que sa seule histoire. Il s'agit en fin de compte du rapport qu'entretient la langue avec le réel, tout le réel – englobant les données de la langue elle-même comme celle de l'histoire et des cultures, dans un esprit d'universalité qui dépasse les considérations nationales, et donne voix aux multiples *moi* qu'une œuvre peut accueillir.

Je voudrais compléter cette perspective par quelques considérations plus... personnelles. Je songe à Olson, le disciple le moins conventionnel de Pound sans doute, car ayant réussi en grande partie ce que Pound a raté. D'abord, Olson a apporté, sur le plan formel, avec son "vers projectif", une solution dynamique qui transforme la "méthode idéogrammatique" de Pound en un véritable champ opératoire où les métamorphoses du réel trouvent, avec constance et cohérence, à inscrire leur développement. Second point : une réflexion fondée en substance critique sur la démocratie, et qui constitue un des cœurs de l'*epos* olsonien, apporte à l'idéologie poundienne un correctif non négligeable. Tertio enfin : Olson crée, avec son *Maximus*, un idéogramme personnel qui dépasse l'*ego scriptor* poundien, pour atteindre à une figure herméneutique, tournée autant vers le dedans de soi que vers le dehors des autres, c'est-à-dire qui s'attache à faire la part de ce qui des mythes sous-tend et constitue la matière de l'histoire, et de ce qui de l'histoire abreuve les mythes.

## Laurent Jaffré

Dans le numéro 138-139 d'Action Poétique, l'embarras manifesté à la question d'une animatrice d'émission télévisée : "êtes-vous un poète" ? est l'occasion pour H. Deluy de formuler, d'une manière rarement aussi claire et nette, la conception qui anime les participants actifs de la revue : *pas de poésie, pas d'état affectif, de façon de vivre, de matière singulière qui soit antérieure au poème*, l'écriture du poème étant la totalité de ce qui est tenu pour poésie. Les implications de ce parti pris avec la place tenue par le poète dans la société y apparaissent également : il est affirmé en contradiction avec l'acception habituelle du mot poésie ce qui ne peut manquer de retentir sur les rapports réciproques du public et des poètes. Comme souvent dans Action Poétique transparaît la préoccupation de se démarquer des pratiques et des conceptions poétiques supposées être les plus répandues, pour ne pas dire vulgaires.

Je veux développer ici un parti pris différent en empruntant des considérations que P. Ricœur développe sur le récit dans *Temps et Récit*, et en les transposant à la poésie :

La poésie est un processus divisé en trois moments dont le deuxième seulement est le poème :

- Poésie 1 : le rapport poétique au monde,
- Poésie 2 : le poème lui-même,
- Poésie 3 : la lecture du poème.

**Poésie 1** : Il s'agit d'une expérience, qui pourrait être qualifiée de prépoétique si l'on réduisait la poésie au poème. Entre cet état poétique devant le monde, avec lequel H. Deluy veut se démarquer (notre poésie à nous n'est pas cette vague disposition, que vous appelez poésie), et le poème lui-même, il existe une relation génétique.

Cet état (d'âme) consiste en une prise de distance, au point de s'en abstraire, avec l'ordre rationnel des choses, ordre construit dans le fonctionnement social dirigé vers des finalités pratiques et dans lequel chacun s'inscrit par les fonctions qu'il y exerce, profession, positions dans la famille et dans tout autre type d'organisation, brisant ainsi l'unité de soi et du monde.

Voilà pourquoi mélancolie ou nostalgie sont des sentiments très souvent associés à la poésie, bien que certains semblent se les interdire dans le poème comme sentimentalisme, pathos, complaisance, épanchement, et lui sont même consubstantiels, car ils découlent de cette perte d'unité. Et c'est au fond cette perte d'unité que ravive ou résout dans la poésie, toute mélancolie ou nostalgie produite par toute perte ou absence, toute joie ou exaltation produite par toute réconciliation ou fusion.

Alors, ce tout de soi et de l'autre étant dissout, les horizons rejetés en dehors de sa sphère réapparaissent : le début et la fin, la naissance et la mort, l'interrogation du sens, le temps, etc.

**Poésie 2** : Le poème est une tentative de reconstruire cette unité perdue. Il est une reconfiguration des éléments de la réalité, une "synthèse de l'hétérogène", analogue à la mise en intrigue pour le récit.

Le poème est un ordre : l'ordre est une aspiration fondamentale de tout être humain. C'est une manière d'immobiliser le réel, et de s'immobiliser soi-même, face à la mort que d'assigner à chaque chose sa place, d'arrêter ainsi le cours irrépressible de la vie qui nous dirige vers la mort. Comme le dit Paul Ricœur "nous adhérons désespérément à l'idée que l'ordre est notre patrie en dépit de tout" mais il est moins dangereux de le construire symboliquement dans le poème que de prétendre l'imposer dans la société. Ce n'est pas un ordre rationalisé par la soumission aux nécessités de la reproduction sociale. Rythme, rimes, répétition à l'identique de formes soit classiques soit inventées y concourent essentiellement et non par ornement. Ce qui différencie le poème des autres types de discours c'est ce rapport construit de la parole au temps de la diction, à l'espace de la page par lequel se constitue cet ordre qui lui est propre et par lequel se résout symboliquement le conflit de l'individu et de la société.

Dans cet ordre numérique, s'inscrivent des éléments produits indissolublement de la création langagière, de la relation émotionnelle de l'individu avec la société et avec l'univers, donc un désordre apparent, mais reliés entre eux dans les couches profondes de la personnalité, dans la mémoire des expériences individuelles et sociales. Les associations dans le poème ne sont donc pas arbitraires, non plus que le rythme, et c'est dans la mise à jour et la création de relations pertinentes que le poème est producteur de vérité. Le poème reconstruit ainsi poétiquement l'unité qui est perdue à cause de poésie 1.

D'autre part l'ordre du poème à forme fixe, à vers comptés, figure l'infini, car ce qui se répète à l'identique, n'a ni début ni fin, comme la colonne torsadée de Brancusi, et il figure le cycle et, à ce double titre, le temps mesuré par les cycles infinis, quotidiens et annuels. Au contraire la langue à laquelle il s'impose est continue à la manière du courant des expériences singulières indissolublement concrètes, émotionnelles, linguistiques, qui sont les matériaux du poème. Ainsi se trouve aussi figurée par le poème l'opposition ou l'articulation entre le temps cyclique astronomique qui régit nos existences et le temps vécu individuel.

Mais il est aussi un carcan ; la fin du vers est un butoir, qui ramène le texte à un nouveau début : le poème matérialise la contradiction entre, d'une part la puissance sans limite de notre imagination, l'infini de la création, et d'autre part les limites imposées par notre inscription dans la réalité ainsi que cette expérience douloureuse de l'humanité : vivre dans

la perspective de la mort, créer dans la perspective de la disparition totale.

Ainsi dans le poème, ce qu'on a eu l'habitude d'appeler forme est un contenu : tout y contribue au sens.

Par poétique 1, les objets des perceptions, sensations, pensées sur le monde, sont libérées de leur assignation à une place dans l'ordre rationnel, et livrés au désordre apparent des émotions, au questionnement auquel le poème satisfera sans répondre, renvoyant sans cesse à de nouvelles configurations.

Dans poétique 2 ils sont reconfigurés et réunifiés selon la personne du poète, et selon l'ordre du poème.

Le passage de l'un à l'autre n'est pas automatique mais le produit d'un travail, sur soi-même, sur le sens, dans la langue. Le langage n'est pas transparent, il n'est pas un simple contenant de l'émotion communicable. L'accent mis sur le travail dans la langue a eu pour motivation la désacralisation du poète, situé au-dessus du commun par une qualité mystérieuse donc inaccessible : l'inspiration. Mais la négation d'une relation de filiation entre poétique 2 et poétique 1 aboutit à un résultat similaire par un chemin inverse, en coupant le travail d'écriture de son amont, l'expérience prépoétique et situant d'un côté les poètes reconnus ou se reconnaissant comme tels, de l'autre les amateurs pratiquants, de part et d'autre d'un fossé dont on ne sait pas ce qui le fait franchir. Des hauteurs où les hissait l'inspiration les poètes étant redescendus sur terre ils continueraient ainsi cependant à être des gens spéciaux. La lettre de Maïakovski publiée dans le numéro 132 d'Action Poétique est l'exemple d'un autre mode de relations entre poètes accomplis et poètes apprentis.

Poésie 3 : C'est le moment de la refiguration par le lecteur de sa conception du monde. D'abord la reconfiguration dans le poème, par les vérités hypothétiques qu'il présente, lui en fait découvrir l'incomplétude. Ensuite il s'approprie celles-ci, se les applique. À la surprise succède l'exaltation d'une nouvelle unité de soi à l'infini du monde. Mais ceci n'est possible que si s'entrecoupe le monde du texte et celui du lecteur. Certes cette préoccupation peut tourner à l'utilisation d'objets poétiques conventionnels, au clin d'œil. Mais sans références communes, sans cette intersection, le poème ne s'applique pas au monde du lecteur, qui n'en tirera aucune émotion, sa lecture n'atteindra pas son objet qui est l'unité perdue et recherchée de soi et du monde.

De tout cela il ressort que le poème ne peut pas avoir le monopole de la poésie mais qu'il est par nature voué à elle, surtout dans ses formes reconnues par tous comme poèmes, et c'est pourquoi il a le privilège par rapport aux autres activités artistiques de s'identifier à elle, ce dont la parenté des mots poésie et poème rend compte.

## Joseph Guglielmi

### Encore la poésie !?

*Jeudi 28 mars 1996.*

Une heure pm. rue Barbès... J'aime bien le mot encore dans son ambiguïté. À la fois, encouragement et reproche... Encore, vous ! J'en veux encore ! Encore des questions sur la poésie ! Vous me direz, on peut toujours ne pas répondre, mais ce serait pas sérieux !

*Le Lundi 1<sup>er</sup> avril...* Poésie, notion de poésie, concept de poésie ? Poisson d'avril... Et toutes ces questions... Êre du soupçon ! J'ai l'impression que la masse des écrits sur la poésie est bien plus massive que la poésie elle-même ! Comme s'il fallait la justifier.

*Vendredi 10 mai.*

citations :

"... le lumineux flambeau de la divine poésie"  
(Jean Le Sauvage)

"La poésie est-elle au point mort ?"  
(Pierre Seghers, in *Poésie* 46)

Quelques années seulement séparent ces deux jugements...  
C'est dire que l'inquiétude ne date pas d'hier ! Après les affirmations enthousiastes...

*Mardi 14 mai.*

Résumons-nous. Pléthore d'écrits sur la poésie.

Ce qui fait que les chroniqueurs évoquent plus souvent ces derniers et leurs auteurs que les poètes eux-mêmes... Et leurs livres, bien sûr ! Pour ma modeste part, j'ai déjà donné, comme on dit. Et j'avoue que ce débordement de mises au point, en définitive, m'indigeste. D'autant plus que j'y sens comme une hypocrisie à plusieurs têtes... La quête travestie d'un consensus mou et intéressé... La volonté de régenter les écritures, d'encourager une poésie standard honteuse d'elle même. De moraliser et rationaliser.

Comme je disais, il y a quelques années, oui, il y a divorce entre la poésie et le public, les médias, voire l'école en général... Et alors ? N'en va-t-il pas de même pour tous. les arts autres ?

*Vendredi 24 mai.*

*Retour à la théorie ?*

Je ne sais pas. La théorie ne s'est-elle pas toujours manifestée ? Surtout ces trente dernières années. En réaction contre la poésie dite engagée et le réalisme dit "socialiste", le surréalisme agonisant qui d'ailleurs, n' étaient rien d'autre que des théories... À leur manière, avec tabous et interdits...

Mais, une théorie n'est-elle pas toujours décelable dans le moindre poème ? Personne ne s'y trompe.

*Mercredi 29 mai.*

Un simple j'aime pas ou j'aime déjà un propos théorique...

Par exemple, mon monostiche

DANS LA COUR            PLATANES CINQ

Emmanuel Hocquard y voit, pardonnez, un bon exemple de sincérité, de conviction... J'ajouterai, et d'humour... *Sic* dans *Le Commanditaire*, par exemple, avec Juliette Valéry... et de courage... C'est le mot. Courage d'innover, d'écrire contre tout ce qui a été déjà fait, au risque d'entendre les pires choses !

Je crois que la théorie doit venir après coup...

*Avant-garde, une manière de totalitarisme à l'œuvre ?*

Oui, si on prétend dicter la façon d'écrire, à la lettre...

Quant à la question du rapport des avant-gardes avec les régimes totalitaires, c'est-à-dire fasciste, nazi, soviétique, je crois qu'il faut se garder de généraliser. C'est vrai pour l'Italie avec Marinetti et consorts, mais plus difficile à prouver pour l'URSS si on excepte la flambee futuriste vite soufflée. Quant au nazisme, inutile d'insister...

*Vendredi 31 mai.*

La seule chose dont je me souviens du livre *Théorie de la littérature*, Seuil, par ailleurs remarquable est une devinette arménienne rapportée par Roman Jakobson : qu'est-ce qui est vert et pendu dans le salon ?

- un hareng !

- pourquoi dans le salon ?

- il n'y avait plus de place dans la cuisine.

- pourquoi vert ?

- on l'a peint.

- mais pourquoi ?

- pour que ce soit plus difficile à deviner !

Baudrillard : "Puisque le monde prend un tour délirant, nous devons prendre sur lui un point de vue délirant" ???

*Samedi 1<sup>er</sup> juin.*

Pas de psychologie, c'est toujours le pire. (Le même).

Samedi suite.

Il y a un sectarisme français né peut-être avec le surréalisme et qui n'a fait que s'aggraver à la fin des années 60... Je sais de quoi je parle ! Sectarisme et son corollaire le puritanisme... Les pièges, par exemple, de la libération sexuelle et politique de la femme, des homosexuels, de l'antipsychiatrie... Voire. Sans pour autant mêler toutes ces choses ! Et, pendant que je regarde deux blondes qui s'étripent à Roland Garros à la télé...

Fin de la parenthèse...

Je note aussi, le côté, les côtés prudes, bien élevés de la majorité de la poésie française actuelle et pardon si je me répète... J'y souhaiterais plus de cul et d'humour ! J'ai reçu *Une erreur de la nature* de Christian Prigent (POL)... Pourquoi de la nature ? C'est peut être comme pour le hareng,

pour qu'on ne trouve pas !

Noté le côté-petit-futé-grand-bucheur-à-moi-on-me-la-fait-pas du camarade Prigent... Dont on pourrait dire qu'il utilise une certaine prose pour régler son compte à une certaine poésie... À parts inégales. On aura compris de quel côté, faisant donner les ultralourds, Sade, Artaud, Beckett, Jarry, Joyce, Céline, Stein, Burroughs...

Pourquoi pas ?

"De la poésie on attend surtout qu'elle se détourne des expériences où l'avaient jetée la haine anti-lyrique et les interrogations arides de l'avant-gardisme."

Rapporte-t-il. Mais, y-a-t-il là vraiment danger ?

La poésie c'est aussi la poussée extrême des contradictions !

*Dimanche 2 juin*

Piège du monde. Piège de la poésie. Des poésies... Comme dégagements multiples...

*Lundi 3 juin.*

Poésie, simulacre, illusion, mimésis, mais aussi, autant, fragment, grammaire, comme dirait Hocquard...

## Gil Jouanard

### Bis repetita

Ce serait probablement une erreur, et un abus, de tenter d'assimiler la notion d'"avant-garde" au concept fourre-tout de "théorie". Ce serait probablement erroné, sinon tendancieux, de qualifier de "théoriques" certains des ouvrages de réflexion approximative, ou d'humeur, récemment publiés en France (quel que fût par ailleurs leur intérêt, ou leur pertinence)

La théorie suppose un regard globalisateur et analytique (Non-passionnel, non passionné) porté sur tout ou partie d'un sujet ou d'un domaine, ainsi que l'expression raisonnée d'une thèse.

L'assemblage de quelques points de vue épars ne suffit pas à constituer une théorie. L'idée de théorie n'a, d'autre part, quelque chose à voir avec le concept d'avant-garde que si elle s'applique à la mise en valeur, ou à la simple affirmation, d'une thèse avant-gardiste – c'est-à-dire, d'abord, inusitée et tournée vers l'avenir –. Le retour à des thèmes, et à des opinions, récurrents, voire lancinants, ne saurait aucunement s'afficher comme avant-gardiste.

C'est ainsi que nulle conception, naguère novatrice, de la littérature ne saurait continuer à être désignée comme étant d'avant-garde.

Les régiments de chasseurs à cheval constituaient habituellement des détachements d'avant-garde, tandis que, *a contrario*, Roland-le-Preux commanda en son temps l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne. Mais, aujourd'hui, ni le dadaïsme, ni le surréalisme, ni l'existentialisme, ni le Nouveau Roman, ni Tel Quel, ni le néo-réalisme, ni le post-modernisme ne sont plus, et ne seront plus jamais des avant-gardes. Ce sont des mouvements littéraires et artistiques avalisés par le temps, entérinés, passés à l'Histoire. Passés.

Quelle est l'avant-garde littéraire d'aujourd'hui ? Quelle théorie s'affirme, dont nous aurions à faire l'éloge ou la critique, qui nous surprendrait et, le cas échéant, nous *tirerait en avant* ?

Le monde va son train, je dirais volontiers : son train-train. Qu'il puisse y avoir lieu, qu'il soit opportun, voire même urgent, de le secouer, cela ne semble guère faire de doute. Que la littérature en soit capable, elle qui passe le plus clair de son temps à se contempler dans son propre miroir, rien n'est moins sûr. Où se situe-t-elle, aujourd'hui, en avant-garde de quoi ?

Poussons plus loin le raisonnement. Le Romantisme littéraire était-il un signe précurseur d'une mentalité d'époque à venir, ou ne faisait-il que refléter le désarroi à retardement d'une société soudain privée d'assises vieilles de plusieurs siècles (celles de l'Ancien Régime) et confusément magnifiées ? Rimbaud lui-même était-il, ainsi qu'il le préconisait pour le poète, "*en avant*", ou bien se contentait-il de personnifier présomptueusement l'esprit pré-romantique qu'avaient, mieux ou plus que lui, incarné Novalis ou Nerval ? Le Surréalisme pratiquait-il le "pas en avant", ou n'était-il que la version posthume, hétéroclite, brocanteuse passablement bourgeoise, de ce mouvement éruptif d'irraison qui avait saisi la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à travers l'onirisme prolix de Hoffmann ou de Villiers-de-L'Isle-Adam ?

L'"avant-garde" des années 60, elle-même, n'était-elle pas d'abord un mode de réaction aux excès et laxismes intellectuels produits par ce lyrisme "tripal", de nature semi-clinique, dont nous avaient fait hériter Dada et le Surréalisme ?

Ce retour à la langue – et, simultanément, à sa mise en question, voire en réponses péremptoires – était-il un signe avant-coureur, au delà de la ligne de front, ou, tout au contraire, l'une des formes d'un retour de fond aux virtualités constantes, sous-jacentes, de notre idiome national, aux Rhétoriciens, aux baroques, aux Classiques, voire aux Précieux et, d'une certaine façon, aux Parnassiens, à "*L'Art pour l'Art*" même ?

Dire que ces velléités avant-gardistes, auto-consommées en vase-clos, se firent les complices des totalitarismes, ce serait dire beaucoup. Ce serait dire en premier lieu que le poète ou l'écrivain traite d'égal à égal avec le politique, et peut se prétendre son allié !

Or si, de mémoire d'homme, on se rappelle le nom de maint général, de maint ecclésiastique, de maint chevalier d'industrie et de maint financier complices du politique, nul ne saurait désigner un seul poète "complice" d'un régime. Car, à l'aune de la société, le poète compte pour du beurre. Céline n'est pas le complice ou l'allié des Nazis, ni même Heidegger. Pour en être les complices, il aurait fallu que l'écrivain fou et le philologue confus disposent d'une part suffisante d'audience utile. Krup disposait des moyens nécessaires pour s'instaurer complice. Il le fut. Il fut peut-être même à l'avant-garde de la complicité, précurseur-manipulateur. Céline par impatience, Drieu par désabusement furent à l'arrière-garde de la complicité ; ils subirent les effets réactifs de leur inadéquation sociale et affective. Ni plus ni moins que, en leurs temps respectifs, Villon et Rimbaud, ou Kleist.

La littérature n'est jamais en avant. Elle est presque constamment en arrière, à la traîne de l'air du temps, à la remorque de la mémoire de la langue dont elle née. Et, lorsqu'elle sort



de cet état passif, c'est pour se tenir sur les côtés (dans les plates-bandes ou parmi les flaques mal éponnées de réalité usée).

Très sincèrement, je crois que tout ce qui prétend, de façon consciente et volontariste, changer la littérature, la tirer en avant derrière un concept global, tout cela est à la littérature ce que le yaourt est au beurre. Le lait entre dans la composition de l'un et de l'autre ; ce sont pourtant des aliments inassemblables (ou, tout au moins, l'un ne dépendra jamais de l'autre !

Montaigne, Chateaubriand, Baudelaire, Proust ne résultent pas de la mise en pratique d'une quelconque théorie de la littérature. Tout au contraire : c'est à l'aveuglette, qu'ils se lancent à tête perdue dans le *corpus* rétif et constamment surprenant de la langue. S'ils en ramènent de l'inconnu, c'est sans se l'être imposé comme tâche ou comme objectif. C'est tout simplement parce que l'inconnu constitue le fondement le plus stable et le plus remuant de la langue. Ce n'est pas de l'inconnu sémantique, psychologique, historique, culturel. C'est de l'inconnu inconnu, à peine discernable ; mais qui nous dit quelque chose.

Et ce quelque chose n'est pas plus en avant qu'il n'est en arrière. ou plutôt il est devant, derrière, au-dessus, au-dessous. Comme le laisse prévoir la fameuse scie en vogue depuis toujours au sein des mouvements de jeunesse :

P'tit lapin plein d'poils  
P'tit lapin plein d'poils  
P'tit lapin plein d'poils partout

Par-devant, par derrière'  
Par-dessus, par-dessous  
P'tit lapin plein d'poils partout

Le lapin court toujours devant les chasseurs, et, finalement, devant tout ce qui bouge. Il est constamment *en avant*, comme Arthur Rimbaud. Une volée de chevrotine suffit pourtant à le clouer au sol. C'est que ses pattes de géant l'empêchent de se tenir tranquille. Or il a tort, ce nain, car moins il bouge, moins il court le risque de finir en civet.

## Jean-Michel Espitalier

### Inutile beauté

« Bien sûr, il n'y a pas d'explications, il n'y a que des buts à atteindre. » Denis Roche

Comme tout monde humain, mais plus qu'aucun autre peut-être, notre monde est un monde en manque d'inutilité. Or, seule aujourd'hui la poésie est inutile. Inutile aux logiques médiatique, cybernétique, communicationnelle. Inutile au paradis marchand, consumériste, capitalistique, libéral. Inutile à la vie des nations, à la survie des peuples. C'est ainsi qu'elle est forte, belle, dangereusement subversive. À contre-sens de la nullité généralisée, des thérapies millénaristes ou politiques, elle (se) refuse, résiste et, se plaçant hors-champ, elle *fait défaut*. Son scandale est dans le non-respect des règles qui régissent désormais le monde et singulièrement le monde de la création. Ces règles sont connues : chiffre d'affaires, gloire facile, séduction immédiate, décryptage pépère ou branché du réel. Pour autant, cette résistance – on pourrait dire cette gaffe – ne doit pas être considérée comme un réflexe réactionnaire : la poésie n'est pas le camp retranché d'une supposée supériorité esthétique ou morale, ni le tabernacle sympathique et convivial d'une certaine

(mauvaise) idée de la pureté outragée par la modernité. Elle n'est pas même cela puisqu'elle ne sert à rien. Strictement à rien !

L'inutilité avérée de la poésie, son échec récent dans sa volonté de servir (un dogme, une cause, une théorie, une idée, etc.), ses prétentions politiques, socio-cathartiques, révolutionnaires (qui ne sont que la version moderne du rêve romantique), tout ceci nous invite à une certaine méfiance vis-à-vis de la langue, méfiance qui se traduit par une mise à distance cynique ou rigolarde des pratiques d'écriture. La langue n'est pas sacrée, le poète n'est ni le porte-parole des dieux (des démons) ni le chargé de mission de l'Histoire. La poésie ne changera pas le monde, elle ne nous sera d'aucun secours à l'échelle collective \*.

Autre chose : autant les avant-gardes ont globalement fonctionné sur un projet, donc du futur (« groupons-nous, et demain... »), désarticulant le présent – le réel – pour articuler la guérison future du monde, de la langue, de leur opacité, etc., autant ce qui s'écrit aujourd'hui de plus nouveau et peut-être de plus déstabilisant désarticule la langue pour articuler le temps mort, arrêté qui est celui de toute fin de siècle. Ce « présent même qu'un dieu nous presse de déchiffrer » (Claudel, *Art Poétique*). Point de sauvetage du monde pas plus que de subversion programmée. L'existence même de la poésie aux marges de l'espace social suffit à mettre celui-ci en danger. C'est ce qui se fait de mieux actuellement, avec le sous-commandant Marcos.

De cette volonté de dénier à la poésie une quelconque mission se dégagent de nouvelles pratiques d'écritures et une manière très neuve de penser, de concevoir le poème. Sans prétendre tracer déjà des catégories, on peut relever comme des signes relativement pertinents de ces nouvelles pratiques : trivialité, recherche d'une folie qui ne soit ni violangue ni exubérance glossolalique ou jaculatoire, retour de la parodie, récupération, collage, excès dans le ressassement, l'affadissement, la rigolade, incantation non plus chamanique mais vidée de sens, régressive, stylistiquement bête, mise à plat de la langue tirée vers le bas et plus prompte à singer, à grimacer le monde, à dire ce qu'elle ne dit pas qu'à dénoncer, corriger et prendre en charge le destin des hommes.

Mais il faudrait, pour conclure, citer de nouveau le marchand du Harar qui, ayant abandonné la poésie aux poètes, projetait dès lors de partir « trafiquer dans l'inconnu ». Tel est sans doute le seul programme qui vaille d'être entrepris.

\* Faisant écho à l'interrogation d'Adorno sur la possibilité d'écrire des vers après Auschwitz, on pourrait surtout se demander : « Pourquoi et comment Auschwitz après la poésie ? Après (et malgré) toute cette poésie. »

## Michel Ronchin

Les discussions, "diatribes", sur (contre) le lyrisme, l'incommunicabilité entre la poésie, le roman, les autres formes d'expressions esthétiques, scientifiques, philosophiques – tout ceci me paraît ubuesque, genre confrontation sur le sexe des anges.

Je trouve certaines pages des "Spectres de Marx" de Jacques Derrida "poétiques" par la force de l'expression vraie ; je préfère une page de Wittgenstein, un aphorisme de Lacan, un épigramme moqueur de Martial sur la peine des écrivains, à tous les récits sur ce que devrait être la poésie, ce qui est, n'est pas du domaine réservé à la poésie.

Le lyrisme, l'intrusion de la prose dans la poésie, vice et versa, suintent dans tous les écrits, même chez ceux qui s'en défendent le plus, qui les combattent – est-ce un bien, est-ce un mal ? On biaise, on triche, cassant les phrases, (il n'est pas question de vers, même irréguliers) on suspend, halète le rythme, dans une tentative désespérée au bannissement du sentiment.

On veut donner à la langue un statut exceptionnel., hors toute contingence, une sorte de métaphysique du verbe.

Dans la confrontation entre le poète et le verbe, on veut faire croire à un combat tellurique

dans la négation de toutes racines. Une conception *in-vitro*, est-ce possible, puisque dans la réalité il y a un donneur.

Une déviance de la science, son avorton, par une démarche scientifique, par toutes sortes de théories sauvagement digérées.

Ou bien, est-ce pour répondre au substrat du monde petit-bourgeois, dans lequel nous sommes plongés jusqu'aux yeux, qui porte exigence que tout lui ressemble.

La poésie doit ressembler au poète, est-il pour autant cet être désincarné qu'on veut ériger en statue d'airain dont, non pas le cœur, mais seule la langue verbeuse marcherait.

Je constate que de plus en plus de poètes "échouent" dans la prose, c'est peut-être plus honnête, non par un choix délibéré, tout au moins pour certains – serait-ce parce que les impératifs qui ont prévalu ces dernières décades sont arrivés à bout de souffle.

Est-ce volonté, expression, d'une sorte d'épuisement dans la démarche – la révélation d'une impasse à vouloir dissocier la forme et le fond.

Le fond étant laissé aux autres arts, la poésie se fixant, (retrouvant – a-t-elle jamais existé ?) sa pureté originelle. Encore faudrait-il faire la démonstration stricto sensu de l'existence de cette pureté.

Tous les laboratoires des langues ont apporté des commentaires, sans jamais préparer, diligenter, cadrer les évolutions. Il serait intéressant, mais là ce serait un jeu de massacre, textes en mains, de mettre bout à bout ce qui est sensé présenter la texture d'un poème, pour s'apercevoir que cette disposition formerait un chapitre d'un ensemble qu'on appelle la prose – tout au plus y trouverait-on un style plus rigoureux, plus incisif. Le surréalisme avait un pape, en la personne d'André Breton, ce qui est typiquement français, peuple qui a pourtant érigé un système républicain et laïque le plus radical, on y aime les rois, on appelle régulièrement des sauveurs suprêmes.

Dans l'attente d'une parousie du verbe, faut-il une nouvelle intronisation – que je ne souhaite pas à l'intéressé – dans la situation actuelle – on cherche sans trouver – ce qui rendrait sa position rapidement intenable, dangereuse pour sa postérité.

La virtualité est dans le texte, dans celui qui écrit, le seul critère est le résultat.

## Christophe Marchand Kiss

### Limite de la prose, poésie limitée

Le fameux débat sur la fin de la dichotomie prose / poésie est un malentendu. Parce qu'il n'y a pas de dichotomie : si la poésie est un genre littéraire, la prose n'en est pas un. Certains ont voulu y voir la fin de la poésie. Malentendu encore. Il s'agit simplement d'admettre que les limites entre vers et prose ne sont pas si tranchées aujourd'hui, qu'il appartient aux écrivains de les faire sauter, de les travailler pour faire du sens, de l'indétermination de sens, *ce qu'il veut*, pour reprendre le monde avec sa propre langue, intégrante et désintégrante, babil compris. Pourquoi ces limites ne sont pas si tranchées ? J'y vois d'abord une conséquence, peut-être lointaine, de la structure – pauvre – du vers libre surréaliste, qui établit, sans le vouloir, en lieu et place du vers – mais on l'appelle vers quand même – la phrase. Chaque vers est une phrase – de la prose. Il y a déjà là confusion puisque l'intérêt de cette poésie – comparée à son manque d'intérêt quant au vers et au mètre – tient plus à des contingences – la prépondérance de l'inconscient dans le *faire* et dans le résultat. Ensuite, se pose la question du rejet. Pourquoi aller à la ligne ? Il ne s'agit pas d'écrire des vers longs, très longs pour faire croire, qu'un jour ou l'autre, on n'ira plus à la ligne. Il s'agit de savoir quelle est la pertinence du vers aujourd'hui et ce que signifie concrètement le *fait d'aller à la ligne*. Plusieurs attitudes s'opposent. Une certaine poésie – subjectiviste, sentimentaliste, naturaliste – aura tendance à conserver des états antérieurs du vers et du mètre – ainsi que des thèmes, jugés "élevés" – au nom de la tradition. Malheureusement, on ne s'extirpe pas artificiellement du monde – singeries d'esthètes. Une autre – aux techniques et aux résultats très divers, voire parfois opposés – aura ten-

dance à reproduire le monde *tel qu'il est*, en effleurant sa banalité – ce qui paraît insuffisant –, les mille et une choses du quotidien qui, accumulées, font sens *a priori*. Cette littérature est nommée poésie parce qu'elle contient des vers. Mais le vers, dans ce cas, est plus un moyen qu'une fin. C'est un vers en trompe-l'œil, dépourvu la plupart du temps de rythme. Et sans rythme, les vers mis bout à bout, on obtient seulement une prose – très – moyenne. De plus, faire cause commune avec le monde – en ne faisant que gratter la surface du banal – est révélateur de – presque – autant de conservatisme et de subjectivisme que chez les adeptes de la première attitude. Et de renoncement, en fait, à avoir un rapport critique au monde. La troisième attitude est rigoureusement inverse. On ne fait pas cause commune avec le monde, on *fait part* du monde, dans les deux sens de l'expression. On rend compte du monde en le reprenant (1), et on agit, élément unique et dérisoire, dans ce monde par l'entremise d'une écriture – une langue, et plutôt en *autre langue*, langue particulière et *en particulier* qui ne s'occupe pas de débrouiller artificiellement l'écheveau du monde pour le rendre clair et plat, mais qui le travaille, lui fiche des trempe, le bosselle, le creuse, le dissèque sans l'évacuer – ce sont d'autres, dont j'ai un peu parlé, qui l'évacuent en le rendant justement plat, conforme aux discours volontairement lénifiants, avec ce soupçon de catastrophisme qui fait que *la réalité est la réalité* – faut en chier ! C'est un travail en indirect, biaisé / biaisant, à la frontière du sens et de l'insens, donnant du sens par recompositions, reconstruction, recoupements, déblaiements – et non pas : reconstitution – là où ça manque, et de l'insens là où ça fourmille de significations établies, codées, prétendues vraies et invulnérables-cache-sexe, masques, écrans de fumée, lieux communs de l'espace public. Des trous, des comblements, des trous.

Mais alors, pourquoi le vers ? Pourquoi le vers, dans un monde, si on le reprend, qui n'est que fractures, mais fractures dans une entreprise de globalisation – phénomènes de mondialisation des échanges, réalisme de la "pensée unique", extension des communications à l'échelle de la planète via le satellite ou Internet etc. Le poème en vers n'est que fractures en *globalité*. Le monde est en voie de globalisation, entraînant de plus en plus de fractures – économiques, politiques, sociales ou culturelles. C'est donc à l'intérieur d'une globalité – un continuum – que doivent s'organiser les fractures – par le rythme, car sans rythme, tout cela n'est rien. C'est le rythme qui, en reprenant les fractures et en les révélant, parasite la structure "globale" jusqu'à la démembrer ou la disséquer. Dans ce cas, le vers est opérant - on pourra toujours m'objecter que ce n'en est pas. Bon. Non plus *extérieur* et visible, mais travaillant à l'*intérieur* d'un processus narratif, le vers, dans un continuum dont il organise les fractures, est plus à même de reprendre un monde qui s'autodétruit par glissements successifs pour se construire. Le poème n'est, parfois, qu'un jeu de construction – et il ne s'agit pas de rejeter en bloc le vers, mais de tenter de le déplacer, *ailleurs*, d'en mesurer et d'en critiquer les effets, en fonction d'un rapport au monde.

(1) Reprendre le monde (et non le refaire) : expression que j'emprunte à Hubert Lucot.

## Jacques Sivan

### Des mots d'ordre aux mots *en liberté*

Ce qui fait qu'en règle générale, bon nombre d'avant-gardes glissent vers le totalitarisme, c'est qu'elles sont par essence **radicales** et **totalisantes**. Leur objectif consiste avant tout à refuser un ordre ancien qu'elles estiment caduc au profit d'un ordre nouveau. Ce renouvellement touche à tous les aspects de notre vie. Il est ouvertement politique et culturel. Il n'existe pas, à ma connaissance, d'avant-garde exclusivement littéraire, architecturale, picturale, politique, etc.

Ce sont ces caractéristiques qui font que ces mouvements ne peuvent s'inscrire que dans des moments de fractures historiques où un monde ancien doit brutalement disparaître

pour faire place à un monde dans lequel toutes les règles sont non seulement à créer de toutes pièces, mais aussi à conquérir en dépit de l'ordre établi.

Ce coup de force amène les avant-gardes à forger des modèles dont elles veulent prouver la validité en les appliquant à tous les champs de l'action humaine. Par appliquer j'entends imposer coûte que coûte les données théoriques qu'elles ont préalablement établies. Ainsi, qu'il soit esthétique, économique, politique, ou culturel, chacun de ces champs se transforme, non pas en espace de création ou d'expression, mais en espace d'expérimentation.

Prises dans leur ensemble, les avant-gardes sont ces poussées conjointes ou successives par lesquelles s'édifie un monde à naître. C'est pourquoi ces mouvements devraient être envisagés dans leur ensemble et non plus séparément, comme cela est encore malheureusement le cas.

Si les oppositions, les guerres intestines, ou les amitiés ont été les ferments qui les ont vu naître, nous sommes amenés aujourd'hui à laisser ces considérations à l'histoire de la littérature, et nous attachons à faire fructifier au mieux les héritages légués. Ce pour quoi elles combattait et qui leur apparaissait comme des finalités, des buts à atteindre, je le considère pour ma part comme de simples moyens. Rien n'est plus affligeant que de voir encore sévir ici ou là des néo-néo surréalistes, dadaïstes, objectivistes, etc.

C'est que le contexte actuel n'a plus rien à voir avec celui de l'entre-deux guerre et de l'après-guerre. Nous ne sommes plus dans une conjoncture favorable à l'émergence d'avant-gardes, puisque nous avons définitivement basculé dans une ère nouvelle. Le glas des utopies a sonné. Nous sommes concrètement acculés à gérer les très fragiles et explosifs rapports de forces qui se font jour un peu partout dans le monde. L'écriture reflète cette profonde mutation.

Le systématique, le radicalisme, l'expérience limite, ont d'une certaine façon disparu. Ou s'ils sont présents c'est sous forme parodique. Célérité, fluidité, humour, déséquilibre, dissonance, légèreté, voilà les mots qui caractérisent l'écriture qui actuellement me paraît la plus novatrice, et que nous nous efforçons de promouvoir dans JAVA.

Cette écriture qui joue et se déjoue de tout – notamment d'elle-même – peut sembler à certains d'un formalisme vain, ennuyeux, ou mondain dans le pire des cas. Il est vrai que, contrairement à celle de ses aînés, elle ne délivre pas de message, n'échafaude pas de théorie, ni ne désigne des limites à franchir. Les préoccupations actuelles sont à des années-lumière de celles d'un Blanchot, d'un Bataille, ou d'un Genet<sup>1</sup>. C'est que les limites sont partout et nulle part. Sont-elles naturelles, artificielles, réelles, ou factices ? Est-ce nous qui les franchissons, ou est-ce leur mobilité qui fait que malgré nous, et peut-être à notre insu, nous les avons franchies.

Nous baignons plus que jamais dans l'univers merveilleux – donc inquiétant – d'Alice. Comme l'héroïne de Carroll, l'écriture doit faire face aux situations les plus arbitraires et les plus invraisemblables que génère malgré elle sa propre fantaisie. D'où l'impérative nécessité de mots autonomes, mobiles, et capables de toutes les déformations imaginables. C'est la raison pour laquelle je n'hésite pas à piocher dans tel ou tel héritage, sans regarder l'étiquette du bocal. Quand j'écris, j'effectue au sens mathématique et chirurgical du terme, une *opération*. Dans l'urgence je ne regarde pas la main qui me tend l'instrument, ni ne m'interroge sur l'histoire de la fabrication de ce même instrument.

J'ignore les clivages, car je suis persuadé que l'écriture utilise à ses propres fins les modèles qu'elle se forge au cours de son histoire, et dont elle ne cesse de se dépendre. Les véritables engagements ne sont donc plus à chercher dans les théories, ni dans le signifié superficiel d'un texte, encore moins dans les prises de position personnelles de son auteur, mais dans la secrète alchimie qui s'opère entre ce qu'il était naguère convenu d'appeler le fonds et la forme.

Le cas de Pound est à ce titre exemplaire. Tout le monde s'accorde à voir en lui une sorte de *Docteur Jekyll et mister Hyde* de la poésie. Pourtant, il suffit de dépasser les effets de surface pour voir à l'œuvre dans les *Cantos* une véritable économie politique de l'écriture aux antipodes des opinions personnelles de Pound.

Mon propos n'est pas d'exposer le fonctionnement généré par l'écriture même de Pound<sup>1</sup>, mais de montrer que ce fonctionnement s'est constitué contre et en dépit du modèle que voulut imposer le citoyen-artiste-et-avant-gardiste Pound.

Les *Cantos* nous apprennent avant toute chose que la poésie est capable, non seulement de générer des modèles valables pour son propre fonctionnement, mais éventuellement aussi pour des savoirs, comme la politique ou l'économie, qui lui sont apparemment étrangers.

Qu'une telle chose soit possible et existe de fait, c'est ce que la jeune génération, consciente ou non de ce phénomène, cherche à mettre en évidence. À ce propos il serait bon de réactualiser la célèbre formule, "les mots en liberté" de Marinetti. Car reconnaître simplement aux mots le droit à la liberté est insuffisant. Nous devons aller plus loin dans l'interprétation de cette formule et affirmer que la liberté est la matière même des mots. Les mots sont *en* liberté, comme la table est *en* bois. Et c'est parce que *les mots sont de la liberté*, que la façon dont ils s'agencent doit nécessairement nous servir de modèle.

Ce modèle n'a bien sûr rien à voir avec celui, rigide et contraignant, des manifestes et mots d'ordre. Ce n'est pas un *a priori* théorique qui imprime de l'extérieur une forme particulière au texte. C'est au contraire un modèle libre produit par des mots libres, dans leur matière comme dans leur fonctionnement. Modèle libre de ne pas s'élaborer, ni s'imposer comme tel. Libre parce que toujours en mouvement, toujours insaisissable – du fait de sa perpétuelle remise en question – et cependant toujours reconnaissable. Modèle par inadvertance, puisque la poésie n'a d'autre finalité qu'elle-même. C'est d'ailleurs quand la poésie oublie qu'elle est exemplaire qu'elle a valeur d'exemple.

\*

1. Dans *Mon éducation, un livre des rêves*, qui vient d'être édité aux éditions Bourgois, W. Burroughs révèle en quelques mots les nouveaux enjeux lorsqu'il dit, parlant de ce qui le différencie de Genet, "Moi, je n'ai rien ni personne à trahir". Et il termine son livre par ces mots, "tout change... Puis-je tout remettre en ordre ?".

2. J'ai consacré une courte étude inédite à ce problème. Disons pour faire bref, que l'économie des *Cantos* est distributiste. Dans ce type d'économie le profit passe par la perte, laquelle permet la circulation des richesses (des mots), évitant par là-même toute forme de capitalisation, de blocage générateur de déséquilibre, d'injustice, et de pauvreté. La loi qui régit cette économie est celle de la réciprocité : "Qu'est le droit sinon réciprocité ?" Cette loi repose sur la notion de perte, axe intangible permettant une circulation perpétuelle. me est incarnée par l'artiste ou l'homme d'état, lesquels jouent en quelque sorte le rôle d'*agent de la circulation*. Tous deux ont pour mission de veiller au bon fonctionnement de la loi sans rien n'y ajouter ni soustraire, car seul le juste équilibre ordonne naturellement les choses : "Inspecteurs des teintures, inspecteurs des couleurs et des brocarts, / *veillez* à l'ordre des blancs, des noirs, des verts". L'artiste et le responsable politique sont de simples régulateurs, qui plus est éphémères. De leur disparition dépendent bonheur et prospérité ("Que l'herbe croisse sur mon corps").

Voilà ce que nous révèle une lecture quelque peu attentive des *Cantos*. Bien malin celui qui y voit une apologie du fascisme.

# Dominique Buisset

## Lettre familière

Avant-coureuse du matin, l'aurore aux doigts de rose  
Chasse à peine la brume aux talons de la nuit,  
Que moi, sautant à bas du lit, je m'installe, nez au levant ;  
Et, tandis qu'insensiblement mes yeux  
Et les étoiles s'éblouissent de la crue de la lumière,  
Soucieux de répondre à tes questions, Henri,  
Je penche sur l'écran mon front barré de plis.

La fuite de la nuit inciterait plutôt  
À plonger après l'illusion d'une origine,  
Mais si ton désir est si grand de nous faire oublier l'été,  
Allons... Ma page absente peu à peu s'ombre de lignes,  
Comme le paysage, ci-devant plein de ténèbres,  
Se marque à nouveau d'ombre à l'opposé du jour naissant.

Tu n'as pas l'impression qu'il en manque aux poèmes,  
De l'ombre, ces temps-ci ? – de l'ombre portée du vivant ?  
Que, sous couleur des *désastres du sens*,  
Son absence, à lui, a mangé sournoisement nos pages,  
Comme s'il était vain, délibérément, d'en produire,  
Comme s'il valait mieux, de loin, écrire à *blanc* ?

Mais qu'est-ce donc qu'il nous faudrait ?  
Les étoiles du sens à tout jamais clouées au ciel des fixes ?  
Que la matière cesse d'être en mouvement ?  
Parbleu ! Le sens croule et se ruine à peine il est construit !  
Et toute page écrite est une course tant bien que mal  
Maîtrisée dans la pente d'un pierrier :  
Le monde y roule sous les pas qu'on lui arrache, et fuit.  
Au bout, il y a bien des chances, on tombera...  
Et pour payer l'effort, il n'y a que cet équilibre intenable.  
Et le sujet, l'auteur ?... Mieux vaudrait proclamer très fort  
Sa mort, sa déchéance – au fait, de quoi ? –  
Que de consentir à le voir sous les espèces d'un pantin  
Qui court en gesticulant vers l'abîme ?

Ah ! Que l'idéalisme est lent à digérer !...  
L'ancienne icône, qui était censée  
Présenter le sujet à l'image de Dieu,  
Avait besoin, c'est vrai, d'un sérieux décapage  
Des fumées des cierges et de l'encens...  
Faut-il la brûler pour autant ?  
Et surtout renoncer à en produire une autre  
À notre usage provisoire et sans rien d'absolu ?  
Mieux vaudrait donc le *grand refus*,  
Plutôt que d'accepter un destin révocable,  
Et de vivre dans l'ordre du mortel ?  
C'est dans l'*Enfer* que Dante a placé celui qui refuse...

Tu trouves que l'aurore aux doigts d'encre violette  
Me fait mettre un peu trop de verbe dans mes phrases ?  
Mais rien ne se prétend, ici, parole d'évangile :

Tu ne m'en voudras pas, Henri,  
Qu'en cachette, ainsi, mon épître rie ?...  
Il le faut, car tu sais les surprises  
Fâcheuses que la poésie ménage  
À qui s'ébahit devant les soleils...  
Pourtant, pendant que je t'écris,  
Se levant de la mer pour rendre relief aux collines,  
Et, sous l'opalescence de son voile,  
Au monde sa vraie nudité,  
L'aurore au sari de safran  
S'applique à le répandre sur la plaine.

Ce n'est pas qu'ici même, plus qu'au bout du monde  
Dont tu reviens, réside l'improbable pays du poème,  
Non... mais c'est un pays du matin calme,  
Où l'impalpable mue, depuis l'indigo de la nuit  
Jusqu'au vert éclatant dont s'allume la terre,  
Se fait une résurrection de menthe et de fenouil  
Sous la montée en force du soleil.  
Celui-là, quand il va darder son regard fou sur moi,  
Canonner comme à tir tendu ma vieille peau,  
Pour éclatants que soient les leurres de l'éveil,  
Alors il faudra bien rentrer dans la maison,  
– Avec moins de vivacité  
Que la chauve-souris zélée  
Qui vient y chasser chaque nuit –  
Mais pour des heures de paresse et de fraîcheur  
Cherchée, où je ne pourrai plus aligner deux idées.

Alors, vite... *Les avant-gardes z'et les totalitarismes...*

A-t-on idée de mots pareils dans un poème ?  
Tant pis... Brisés par une guerre qui ne disait qu'à moitié  
Son nom, d'aucune façon nous n'avons  
Été rebutés par les destins, pas plus que nos raisons  
Les meilleures n'étaient mises en défaut  
– Et ce n'est pas ici qu'il faut examiner  
Pourquoi l'adversaire a gagné.

S'il y a urgence pour nous – et comment ! – d'y songer,  
Il vaut mieux se garder de jeter derrière la cognée le manche  
De nos concepts à nous pour adopter ceux du vainqueur !  
Si la langue et les mots – tout le monde le sait –  
Sont à la fois des armes et l'un des champs de la bataille,  
Rappelons-nous que « totalitarismes »  
– Au pluriel – est, de fait, aux mains de l'ennemi.  
Et, quant au singulier, je ne peux l'employer ici  
Qu'avec des pincettes quasi métaphoriques.

Une avant-garde, une artistique, une vraie,  
Au service d'un totalitarisme, un politique, un vrai ?  
Qui va croire ces calembredaines ?  
La propagande n'est pas poésie,  
Goebbels n'est pas Maïakovski,  
Et la soupe se fait aux légumes  
– Tu sais bien, toi qui la mijotes et la humes –  
Mieux qu'avec des mots impropres qu'on touille  
Pour en faire fumer ce chaudron de gribouille  
Qu'est trop souvent la presse – d'onde ou de papier.



Interdire au poète de s'interroger  
Sur la portée sociale et politique de son œuvre,  
Quel démocrate va l'envisager ?  
Si, dans les avant-gardes, certains veulent exercer  
Dans leur art même leurs droits politiques,  
Au nom de quoi va-t-on leur dénier,  
Comme à tout citoyen, le droit de se tromper ?  
Une prise de position, pour être légitime,  
Doit-elle fuir comme la peste la forme artistique ?  
Mais, à l'inverse, le poète est-il irresponsable ?  
Ou bien, comme un chacun, a-t-il le droit d'être coupable,  
Et fusillé ? On ne s'en est jamais privé.  
Or, voilà qui est ennuyeux, et je ne le dis pas pour rire :  
Si le poète est libre – pour la forme, ça va sans dire –  
Et, le cas échéant, coupable quant au fond,  
C'est donc qu'il faut les distinguer ? Comme font, font, font,  
En bonne littérature, et depuis belle lurette,  
Les vieilles barbes et les petites qui tu sais...  
Car, sinon, le reproche est peut-être fondé  
Que l'on ferait à un poète de contribuer,  
Par la forme et par la nature mêmes de son œuvre,  
À changer le gouvernement des hommes  
En gestion terroriste des masses ?  
Mais plus tout va, plus les choses s'embrument  
Et bien malin qui peut séparer forme et fond  
Dans *Suicide*, d'Aragon.

Henri ! Vraiment, tu m'assassines,  
En me faisant écrire à l'heure de la nage !  
L'aurore aux doigts de vif argent, là-bas,  
Ourle de son scintillement la mer,  
Moi je suis là, qui ratiocine,  
Au lieu de me jeter, tête première, dans l'image...  
Mais la question qu'on touche ici me trouble  
Assez pour me donner l'envie de retenir  
Un court moment, avant qu'ils se dissolvent,  
Quelques-uns des froissements de l'obscur  
Sporadiquement qui déchirent  
La marée de clarté qui monte du matin  
– Toi, retiens bien que dans ce pays-ci  
L'oiseau criard de Minerve  
Est un des monstres de la nuit.

Nullie avant-garde en tant que telle,  
En corps, et de ferme propos, ne s'est mise  
Au service d'un « totalitarisme » ;  
Si quelques-uns ont été pris au goût de corruption  
De l'aventure – et qu'ils y aient laissé ou non leur plume –  
Ce n'est pas la question la plus grave.  
Au delà d'un soutien politique affirmé,  
Resterait celle – plus inquiétante à mes yeux –  
De la responsabilité « technique » du poète :  
Briser le sens communément reçu,  
Et faire la critique – juste – des notions d'auteur et de sujet,  
Peut-on jurer que cela n'aide pas  
À déconstruire l'individu même ?

À réduire la personne en élément de la masse,  
En rouage des bienheureux mécanismes du marché ?  
Car, pour le coup, ôtons les guillemets, c'est bien  
Un totalitarisme nouveau qui est arrivé,  
Où la démocratie n'est plus qu'un carnaval  
Sous la louche grimace grotesque du masque.  
Faut-il se demander, alors, s'il y a des façons  
De produire ou de traiter, voire de critiquer le sens  
Qui seraient légitimes, et d'autres non ?

Bien malin – mais pas moi – qui peut répondre à la question  
Et, d'ailleurs, pour de bon, cette fois, c'est assez !  
J'éteins l'ordinateur, roue libre vers la mer !  
Je vais faire le cachalot...  
Le soleil est juste assez haut,  
L'angle de ses rayons m'a déjà l'air  
Suffisant pour allumer des transparences dans l'eau,  
Là-bas dedans, au moins, j'y verrai clair un peu...

Pourtant... – mais ne publie pas ça, au moins, sur tous les toits –  
Malgré les heurts de l'histoire,  
Son chaos, ses malheurs, enfin quoi qu'il en soit,  
Il faudrait qu'il se lève de bonne heure,  
Celui qui voudrait me faire oublier  
Qu'à l'avant garde du matin  
L'*Aurore* aux doigts de rose rouge  
A pointé ses canons sur le Palais d'Hiver.

*Corse, côte orientale, juillet 1996*

*Actualités*

Michel Plon

---

Joseph Guglielmi

---

Serge Gavronsky

---

Sarah Jane W.

MICHEL PLON

LIBRES ASSOCIATIONS



Lilly Marcou, *Staline vie privée*, Calmann-Lévy  
*Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, Correspondance  
1914-1919*, Calmann-Lévy

*Révisions déchirantes et révisionnisme consternant*

Deux ouvrages que le hasard rassemble chez le même éditeur, deux ouvrages parmi bien d'autres qui attestent de ce retour de

l'histoire comme dimension constitutive de la réflexion théorique.

Durant ces décennies qui virent les idées structuralistes briller au firmament de la pensée, il était de bon ton d'ignorer l'histoire, silencieusement considérée comme porteuse de ces abominations dignes des romans de gare, l'événementiel, l'anecdotique et le biographique. Les archives, correspondances, mémoires et autres documents n'étaient pas encore devenus la référence obligée de tout travail sérieux. Depuis quelques années, l'histoire a donc retrouvé droit de cité. Les armoires et les placards se sont ouverts – pas tous, et pas à la même vitesse, les serrures freudiennes témoignant d'une *résistance* plus coriace que leurs homologues ex-soviétiques – les secrets ont été levés et les légendes mises à mal.

Les nostalgiques de l'ordre ancien, les hagiographes et les dévots, les gardiens zélés des temples sacrés se sont révoltés avec plus ou moins de succès, attribuant aux historiens, à leur curiosité excessive et à leurs révélations spectaculaires, la responsabilité d'une soit-disant perte des valeurs, cause d'une situation qualifiée d'anarchique. Rien jusque-là de très inquiétant, chacun pouvant reconnaître dans cette agitation, l'habituelle opposition entre les conservateurs qui ont en horreur les révisions déchirantes et les progressistes qui ne détestent pas briser les dogmes.

Les choses se compliquent lorsque certains, prompts à se réclamer des droits absolus et trop longtemps bafoués de l'historien, s'en vont, non pas reconstituer le passé, avec la patience et la minutie que cela suppose, mais le réviser en manipulant, dans la hâte et dans l'approximation, les interrogations perverses, les affirmations sibyllines et les rapprochements trompeurs, en transformant les anciennes idoles aliénantes en figures sataniques.

Depuis quelques années, la psychanalyse est le lieu d'une opération de cet ordre. Prenant prétexte des rectifications parfois radicales que les historiens du freudisme ont été amenés à faire au regard de l'histoire orthodoxe de la psychanalyse, certains auteurs, dont les rapports avec l'œuvre freudienne n'avaient jamais été idylliques, ont déclenché une campagne de dénigrement systématique tant de la psychanalyse, assimilée à un charlatanisme, que de son inventeur, traité d'obsédé sexuel, de criminel, de plagiaire et de falsificateur. La violence de cette campagne, ponctuée d'ouvrages signés de noms prestigieux, est allée jusqu'à provoquer l'annulation, puis le report par la *Library of Congress de Washington* de l'exposition qui devait se tenir pour célébrer le centenaire de la psychanalyse. Que le report ait succédé à l'annulation primitivement décidée, que la pétition pour la défense de la psychanalyse mais aussi pour l'ouverture sans conditions et sans délais de toutes les Archives Freud, lancée en France à l'initiative d'Élisabeth Roudinesco et de Philippe Garnier (cf. le dossier du journal *Le Monde* du 14/6/1996) ait recueilli des signatures

célèbres mais aussi celles, nombreuses, de travailleurs sociaux concernés par le devenir de la psychanalyse, ce sont là des choses importantes qui ne dispensent pas de se demander si le retour évoqué de l'intérêt pour l'histoire n'a pas constitué l'occasion propice à la manifestation de ces réactions d'hostilité.

Au delà ou en deçà de quelques rares exemples de révélations aussi inattendues que stupéfiantes, l'essentiel de l'apport des travaux des historiens concerne la reconstitution, non de la vérité mais, dimension autrement plus complexe et moins séduisante, du vraisemblable. Le vraisemblable se soutient, entre autres choses, de la reconstruction du quotidien dans sa réalité contradictoire qui ne relève ni du glorieux ni de l'infamant mais tout simplement de la faiblesse et des limites de l'humain. La lecture de cette correspondance entre Freud et son disciple hongrois Ferenczi en témoigne : pour géniaux qu'aient pu être ces deux hommes, ces lettres, qui parlent de leur quotidien, de leurs soucis théoriques aussi bien que de leurs maux d'intestins, de leurs illusions et de leurs convictions, de leur malice et de leur naïveté, les montrent tels qu'ils furent au jour le jour, en proie à leurs passions et à leurs obsessions, à leurs phobies et à leurs manies, capables d'exigences extrêmes vis à vis d'eux mêmes mais aussi bien de sévérité excessive vis à vis des autres. Dans un tout autre domaine, l'enquête minutieuse à laquelle s'est livrée Lilly Marcou pour reconstituer certains aspects de la vie privée de Staline constitue un exemple comparable. Ce livre a d'abord le mérite de briser un consensus tacite qui relève d'un "révisionnisme" terroriste proche du précédent et qui consiste à laisser croire que, le communisme, l'URSS et Staline ayant été définitivement jetés dans les poubelles de l'histoire, quiconque s'intéresserait encore à de tels objets ne pourrait être qu'un nostalgique de cette tyrannie, engagé dans une entreprise suspecte de réhabilitation. En manifestant son indifférence à l'égard de ce genre d'interdit auquel, c'est l'évidence, les anti-freudiens rêvent de parvenir, Lilly Marcou nous fait notamment comprendre de l'intérieur ce qu'il en fut de la peur sous le régime stalinien, de cette peur au quotidien qui était susceptible de gagner tout citoyen soviétique quel que fut son rang ou sa fonction. Or la peur, cette peur qui imprègne par ailleurs toutes les pages de *La Saga moscovite* de Vassili Axionov, loin d'être une entité abstraite est un phénomène psychique dont on sait, Freud s'en explique amplement, qu'à l'instar de la panique, elle sécrète l'angoisse, laquelle à son tour peut conduire tout individu, quel qu'il soit, à des passages à l'acte parfaitement contradictoires avec le reste de sa conduite habituelle. À ne pas prendre cette donnée en considération, et cela vaut pour bien d'autres exemples, on s'expose à ne rien comprendre de ce que fut le vécu d'une période historique ou d'une entreprise intellectuelle, mais à en juger depuis d'autres rivages.

Un dernier mot. Le terme de "révisionnisme" semble prêter à ambiguïté au point que l'on a inventé celui de "négationniste" pour qualifier les disciples de Faurisson qui nient l'existence des chambres à gaz dans les camps d'extermination nazis. Il n'empêche, cette semaine, un hebdomadaire qui n'est pas spécialement de droite fait sa "une" sur une photo de l'abbé Pierre avec ce titre "la victoire des révisionnistes". Redoutable titre qui accrédite le bien fondé de la démarche suspicieuse et interprétative qui est à la base du révisionnisme. Mais lequel ? C'est bien le problème, qui conduit à se demander si, par-delà leurs objets bien distincts, il n'y aurait pas quelque lien de parenté entre les deux approches.



*Parenthèse du 27 05 96.*

Quand meurt un roshi zen, ses parents, ses amis ont le dois, non, le droit de piocher chacun un os parmi ce qui reste de la crémation.

À utiliser dans un. poème en cours au studio Barbès:

Je ne suis pas jardin  
votre encornet  
chiant, chiante  
"bechlinar ink clitravic"  
ha tragado  
gourou de poche

*Mercredi 25 octobre 1995. (suite)*

France Mu. Qd l'emphase s'appelle Nyssen (privé)...

Photos prises à la regrettée librairie Biffures, rue Vieille-du-Temple : Simone Gallimard, Graziella Borghesi, Per Aage Brandt, Philippe Mikriammos... Vers 1992 ? Mort de Franco Beltrametti, sa voix douce et précise...

"Ted Berrigan scrisse  
una poesia-elenco intitolata  
gente che è morta  
ora è morto anche lui  
There is no way around it  
fuori piove"

in *La metà dopotutto*

Le voyage continue, m'écrivait-il en dédicace en 1990...

Beltrametti, sans doute un bodishattva...

Gaude mihi ! Julien Gracq compare les strophes de Saint John Perse à du chewing gum : comme lui, elles perdent aussitôt leur

saveur...

*Jeudi 26 octobre.*

Enfo, Enfin, piove !

*Vendredi 27 octobre.*

onze heures après douche et téléph rue Simonet...

Un peu de Fce Mu...

Rêverie, le garden est encore touffu.

Pans de vert non couronnés...

Érection sèche...

Vertes couleurs et cuivre, image d'une bi...

Midi...

Regardez, Echenoz, ça fait :

Écho zen

Zone Che

Hier Nathalie Sarraute à la télé

Lecture de poésie dans le Marais...

Je rentre par la rue de Turenne, Saint Paul, le quai jusqu'à Henri IV...

Je croise une blonde pressée dans l'escalier du métro. On esquisse un contre-pied au portillon. Sourires. Bouffée de parfum...

Nuit chaude pensées floues...

J'en trouve une autre, pas terrible !

caleçon et sale con...

*Parenthèse du 31 mai 1996.*

Ah que je suis heureux. Nous sommes quelques-uns abrités par le silence de Christian Prigent qui n'aime en somme que ceux qui n'ont pas vraiment "réussi"... ceux. qui. n'ont pas réussi leur "œuvre"... Ouf ! (voir, *Une erreur de la nature*, P.O.L.)

26/10/96. Suite.

Méto, vent chaud sur Ivry. Musiques dans la rue...

*Monkey Business* à la télé...

Fabuleux la sape de Gary Grant en 52 !

C'est dans ce film qu'a été inventé le happening et la coiffure punk. Voir l'arrosage hard du cul de Marylin Monroe et le scalp avec l'aide d'un Gary Grant sublime en blue jeans...

*Dimanche 29 octobre.*

5 heures, Pressigny. Nous retrouvons la ferme des Olyn. Colzas.

Coups de fusils de chasse. Berger afghan, bagages...

Nouveau titre, *Festina suite*... Machine à écrire Remington, mod. 1950. Lourde...

*Lundi 30 octobre.*

Chatillon-Coligny. Route.

*Parenthèse du 1<sup>er</sup> juin 1996.*

L'homme est le seul animal qui ne sait d'où il vient ni où il va...

Rolland Garros. Les frenchies tombent comme des mouches...

Fête à l'école de Gabrielito...

Tentative de purification artistique à Châteauvallon...

*30 octobre 95.*

Champ de colzas en fleurs... Brume...

Froid au bord de "l'étang escondido"...

Chien Igor. Éléphant velu. Sympa pour moi qui n'aime pas (horreur) des clebs !

Je m'étrangle avec un bouchée de kugelhof... Siesta...

Cinq heures. Nuit tombe...

*Jacob's ladder* de Denise Levertov... UN

OURS BLANC pisse dans la neige... couleur safran... Éclairage faible ou alors ma vue baisse ? Jh... J'hésite entre un scotch et la déprime...

5 h 30. Je ferme ce cahier...

*Mardi 31 octobre.*

Gris. Sans pluie. Dix heures. Je regarde le gris métallisé de la Remington. Silence. Je ne peux taper (j'ai peur) Sans risquer de réveiller la maisonnée (voir ce mot)...

Plus tard. Film, *La captive du désert* (The searchers), pas vu jq à la fin. Parait que je me suis endormi...

"Lyrisme modéré", expression de Manuel Bandeira...

## SERGE GAVRONSKY

### LETTRE D'AMÉRIQUE III

Y a-t-il aux États-Unis un espace quelconque où le débat poétique ait lieu ? L'espace, me semble-t-il, est multiple car dans l'univers du pragmatique, l'idéologique n'est que soupçon en vadrouille, je veux dire simultanément errance et "tampon composé de déchets..." (*Larousse*). Errance quand, paradoxalement, l'"ideologically correct" prend le devant sur la réalité complexe de l'Écriture. Sur les rayons des librairies le nombrilisme-identité règne en maître. Voir les *Catholic Girls* (Penguin, 1992) ; ou *In Another Part of the Forest, An Anthology of Gay Short Fiction* (Crown, 1994) ; ou *New Chicana / Chicano Writing* (Arizon, 1994) ; ou encore *Motherlands, Black Women's Writing* (Rutgers, 1994), enfin *Nuestro New York, An Anthology of Puerto Rican Plays* (Mentor, 1994). Je n'ai rien

contre ces anthologies faites pour l'enseignement universitaire et pour l'édification des jeunes. Pour ceux et celles qui considèrent la poésie comme un canevas sur lequel on peut chier ses émotions / convictions, rien de plus à propos. "Ça" fait gagner de l'argent aux maisons d'édition et parfois aux poètes eux-mêmes.

Mais où sont les autres espaces pour le débat ? On doit signaler une double publication importante émanant du groupe *o,blék*. La première, *Writing From the New Coast : Presentation* (Box 1242, Stockbridge, MA 01262), édité par Peter Gizzi et Connell MacGrath. Dans ce panorama américain figurent 119 poètes sous le signe de Zukofsky. Quand on lui posa la question suivante : "Quel est le rôle du poète ?" Zuk répondit : "Survivre" C'est ici, je veux dire entre les pages 1-334 que l'efficacité de la réponse se lit dans la multitude des pensées, des opinions, des mots, des formes, des ponctuations, des cadences, des poétiques, des oralités partant de la recherche (voir les écrits de Peter Gizzi ou de Melanie Neilson) ou de la (re)-découverte d'une poétique parlée (voir les textes de Lisa Jarnot ou de Tessicore), La parole de Damon Krukowski rappelle étrangement le parti pris de Ponge (sa morale) quand le poète américain écrit :

*"It would be well if we saw ourselves as in perspective always, impressed with distinct outline on the sky, side by side with the shrubs on the river's brim"*

Ce volume voisine avec *Writing From the New Coast : Technique*, édité par Peter Gizzi et Juliana Spahr. Ici figurent 103 analyses brèves, succinctes, poétiques : voir le texte de Charles Borkhuis, "Code of Desire" sous-titré "Toward a Post surrealist-Textual Theory." Ou celui de la sensible et érudite Susan Smith Nash, "An Alien Double in Poetics."

La survivance est assurée surtout si l'on tient compte de la réception de ces écrits dans la presse "off" et, par exemple, *Taproot Reviews* (Burning Press, P.O. Box 585, Lakewood, Ohio, 44107) dont le numéro 7-8 est intitulé *Poetry, Prose & Art for the Electronic Age*. Ici des critiques snapshots de revues littéraires, de petites presses, de bouquins de poésie.

Plus modeste mais peut-être plus incisif *Poetic Briefs* (UB Foundation, 31 Parkwood Street, Number 3, Albany, NY 12280). En 16 pages, cette publication est entièrement dédiée à la critique de Clark Coolidge où s'éclaire la sévère vérité de ce poète que Chris Stroffolino caractérise ainsi : un poète qui "relenlessly explodes the capitalist assumptions of a poetry market that requires poetry be an 'epiphany' or that poets be 'exceptional individuals' ... (p. 15)." De cette fabrique de mots un autre Mallarmé ressort (ou est-ce le ressort Mallarmé qui continue à fasciner les poètes américains ?) – un Mallarmé avec des oreilles, une bouche, libéré de l'encadrement universitaire (en France autant qu'en Amérique) qui aurait tant voulu sacraliser l'Œuvre en méprisant les billets postaux, les objets somptueux, les conversations animées des Mardis, le projet théâtral, l'attention à Wagner, à Loïe Fuller, sans parler des *Lettres à Méry Laurent* (Gallimard, 1996). Ce Mallarmé est à jour : il inspire Charles Bernstein, *for example* ! Cette union de la bouche et de l'oreille rappelle également ces *Mélanges adultes* (de Liliane Giraudon publiés en France dans les années 80).

J'avais terminé la deuxième lettre d'Amérique avec trois traductions de *l'Enfer* de Dante car la traduction est un autre espace où implicitement / explicitement les paroles s'inscrivent dans le carcan de la poétique. Je pense à un travail inspiré des pages de *l'enfer* traduites par Armand Schwerner où – puis-je le dire ? – l'original enfin trouve son "original". Comment l'a-t-il fait ? Tout simplement par le biais d'une traduction véridique de l'italien inédit à l'époque de Dante en un anglais qui reconnaît ses racines ancestrales dans



l'Anglo-saxon, où les vertus de cette antériorité brillent dans un langage direct, énergique, tendre et immédiat ; idiomatique sans être vulgaire avec des élancées vers l'hieratique, afin de mettre en évidence le monologue théâtral, ainsi que le dialogue. En marge, à gauche, Schwerner inscrit l'autobiographique : douleurs et souffrances, conflits rencontrés lors d'un voyage extraordinaire.

En guise de conclusion voici, après les trois exemples cités dans *Action poétique 141*, la traduction d'Armand Schwerner de la fin du cinquième Canto de l'enfer :

*As one spirit was saying this  
the other moaned, and I afflicted  
by pity fainted as if I'd died,  
dropping like a corpse.*

## La Lettre

Sarah Jane W.

Emmanuel Hocquard  
/Juliette Valéry :  
– *Allo, Freddy ?*  
CIPM / Spectres Familiars



16 juillet 1996

Olive my dear

Depuis 8 jours je suis à Naples avec Jeff.

Il attend la caisse d'objets Ming pour trier et livrer à la boutique de la rue Volta. J'ai suivi tes conseils et relu le texte de Schwitters sur la typographie (celui daté de 1925). Pour lui, tout, absolument tout dans la page a une valeur typographique (caractère, lettre, mot, partie de texte, chiffres, signes, lignes, espacements, ensemble de l'espace de la page) tout, ajouté au vocabulaire a beaucoup à voir avec la poésie comme avec la prose. Car comme disait l'autre, dans ce qui nous intéresse *tout a beaucoup à voir avec la poésie, tout a beaucoup à voir avec la prose...*

Il est clair désormais que dans le bac à sable "poésie", beaucoup de joueurs fatigués par les chichis et le trop de gel dans la coiffure généralement assignés à leurs tenues de scène ont mis un peu d'air frais dans la boutique. Après tout, désaffubler un art est inséparable de la survie même de cet art. Postures et accessoires en témoignent puisqu'*un écrivain n'écrit pas avec ses oreilles ou sa bouche, il écrit avec ses yeux.*

C'est ce que nous rappelle – *Allo, Freddy ?* d'Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry. Depuis que le poète archéologue détective privé spécialiste en élégies travaille en étroite relation avec une "vidéaste", les objets qui nous sont livrés opèrent, face au "milieu", un véritable dégageant.

L'entreprise ne se limite ni a un processus logique d'élucidation où le réel énigmatique verrait comme le sol, le sens sans cesse se dérober, ni au travail rythmique sur des fragments textuels de discours ordinaires.

N'importe quel filon en vaut un autre. Il n'y a pas plus de vrai que de faux, de réel que d'imaginaire. On est loin d'une écriture volontaire à partir d'éléments sélectionnés par cut-up et réajustés selon une prose continue trouée ça et là par des césures ou des coupes.

Pour le texte, 256 cartons de formats différents (avec ou sans énoncé, c'est à dire formule exprimant quelque chose, la plupart du temps une communication faite par un sujet parlant et constituant une unité qui se suffit à elle-même) distribués sur 31 pages (chiffres arabes). – Pour l'image, 64 séquences (vues ou visions) réparties sur 22 pages (chiffres romains) si les termes texte et image peuvent ici trouver un sens.

Toute chose une fois terminée possède une existence propre, les livres comme les coquillages.

– *Allo, Freddy ?* avec son titre faussement interrogatif est un petit livre qui a une vitalité surprenante, ambiguë et inclassable.

Sous-titré "Élégie 9" en page intérieure, il introduit ce que j'appellerai une *fiction par poésie*, renvoyant dos à dos les partisans de la prose / prose et ceux du "vieux beau" poème de prose, montrant, par la subite fraîcheur dégagee, les limites du ressassement et la naïveté prétentieuse de certaines pauses. En poésie hélas le "nu intégral" ne donne souvent qu'une version de vieille folle en string, spectacle qui semble échapper – et pour cause – aux spécialistes.

Cette fiction par poésie utilise le livre comme une véritable installation à la fois visuelle, théâtrale et sonore où chaque lecteur est libre de rejouer toutes les cartes d'un impossible synopsis policier et cela dans un ordre ou un désordre infini. J'en ai fait suivre un exemplaire à Mohamed qui poursuit sa résidence à Berlin, exemplaire auquel j'ai joint le texte de Gertrude Stein sur le roman policier.

Elle y précise :

"J'ai essayé d'en écrire un enfin pas exactement essayé parce qu'essayer c'est désespérer mais j'ai essayé d'en écrire un.

J'ai trouvé un bon titre : "Du sang sur le plancher de la salle à manger" et c'était cela le sujet mais il n'y avait pas de cadavre et l'enquête était vague, c'était très clair dans mon esprit mais cela ne faisait pas très naturel, l'ennui c'était que si cela se passait et tout cela s'était passé alors il fallait mélanger avec d'autres choses qui s'étaient passées et après tout un roman même si ça n'est pas un roman policier ne doit pas mélanger ce qui s'est passé avec ce qui se passe, tout ce qui s'est passé est passionnant, très passionnant et on n'a pas besoin de l'écrire, pas en temps que récit.

Et pourtant j'en ai écrit un c'était un excellent roman policier mais personne n'y menait d'enquête, il n'y avait que de la conversation..."

"*Il n'y avait que de la conversation ?*" Merveilleuse Gertrude (qui est une Gertrude qui est une Gertrude) et qui finira par ajouter à propos de son roman policier, en guise de conclusion "*et il n'y avait pas de fin*" rejoignant par là Flaubert (l'imbécillité consiste à conclure)...

Sur ces mots je t'embrasse my dear Olive, tout en me versant un petit Vermouth dont la couleur dans mon verre s'accorde parfaitement avec celle du jour qui se lève, de l'autre côté de la rue...

Sarah Jane W.

*Chroniques, notes*

Serge Martin

---

Dominique Buisset

---

Laurent Fourcaut

---

Isabelle Garo

## Serge Martin

### Quand la poésie est (re)faite par l'action

Jean-Pierre Bobillot : *Bernard Heidsieck, La poésie/action*, J.-M. Place

"Avec Bernard Heidsieck, la Poésie sonore est un humanisme" (359)<sup>1</sup>. L'auteur de *La Momie de Roland Barthes – éloge de la modernité*<sup>2</sup> a un sacré culot, une pointe d'humour en plus, certainement, pour clore, par une telle déclaration, son essai sur l'œuvre de B. Heidsieck, au moment même où les "retours à" et les "fins de" occupent la fin... du siècle. Il ne manquait plus que l'"humanisme"! Certes, l'absence de majuscule et l'article indéfini atténuent la "substantification"; on entend bien aussi la ducassienne et dervichienne manière de Jean-Pierre Bobillot<sup>3</sup> pour (re-dé-con-)tourner une de ces formules stéréotypées ! Mais enfin! L'"humanisme"? Après... Parions qu'il s'agit d'un "surgissement de l'incongru"<sup>4</sup> cher à Bernard Heidsieck. Parions que Bobillot, en excellent lecteur d'Heidsieck, non moins poète & performeur & "non-métricien tendance pro-Dada", veuille laisser le lecteur sur sa fin et non pas sur *la fin*.

"Surgissement de l'incongru" ? Si l'humanisme comprend les utopies de la pensée occidentale & leurs revers, errements et crimes successifs ; les gestes de rupture des Lautréamont-Rimbaud-Mallarmé & les impasses de certains "formélismes" ; les voix des "radicaux prédécesseurs" (55), les Ball, Tzara, Hausmann, Schwitters, Bryen... & les voix souvent inaudibles des contemporains que B. Heidsieck écoute toujours attentivement quand ils lisent à voix haute. S'il faut aujourd'hui concevoir tout geste avant-gardiste comme une prise en compte de tout le passé, tout en évitant de se joindre "aux cohortes revanchardes, aux hordes anti-modernes et post-modernistes conjurées" (131). Si la poésie sonore, et la poésie-action, alors au cœur de toute la littérature, la transforment ainsi que Bernard Heidsieck l'a toujours déclaré en proposant qu'à travers la littérature, "passe ou doit passer (...) la vie, charriée, intense, bourbeuse ou planante" (65) et que dans le cas contraire elle ne mériterait pas l'intérêt qu'on lui voue et que beaucoup ne lui voue pas, ou plus. Si l'on tient compte des volutes de l'écriture même de Bobillot, ce trop-plein de trouées, de percées, de déliés, de départs, comme dans le phrasé heidsieckien pour indiquer une "voix-de-l'écrit" qui est une voie-de-l'essai : propositions pour une lecture de la poésie aujourd'hui. Puisque de lecture il n'y en a plus comme avant, après une telle poésie. Qu'il ne s'agit plus du "lecteur de poésie" tel qu'on l'entend encore communément. Bobillot, pour autant, ne cherche pas à simplifier une poésie qui stipule à son principe même qu'elle concerne tout un chacun. Il (dé)montre que la poésie de Bernard Heidsieck a la prétention de concerner tout le monde pour refuser ces séparations trop faciles (de publics, de genres...) que d'aucuns maintiennent dans l'évidence. Prétention heidsieckienne qui est intention, certes, mais surtout attention délibérée, soutenue et continue. Bobillot en fait la démonstration, non sans lire, et en retour amender et reformuler, les travaux savants. Sans qu'à aucun moment le savoir ne vienne surplomber l'expérience, la participation de chacun au poème heidsieckien. Car, il s'agit bien pour Bobillot de considérer dans toutes ses implications le geste réitéré de B. Heidsieck "arrach(ant) le poème au linceul de la Page, au mausolée de l'Image, aux triomphantes sirènes de la "passivité", pour le remettre "debout", "actif" et à vif, sur la vaste scène du monde, en renouvelant, de fond en comble, les modes de production, de divulgation, et de circulation" (131). Bobillot repense, avec d'innombrables subtilités, et tout autant de fermes jalons, après et avec Heidsieck, les (més)usages poétiques (et du même coup linguistiques, politiques, éthiques voire anthropologiques) de la formule mallarméenne concernant "l'universel reportage" :

“redonner un sens plus pur aux mots de la tribu”. C’est justement parce que la “geste” heidsieckienne mit bel et bien à mal les us et coutumes dominants en ce domaine dans le milieu poétique, qu’il y eut un “cas Heidsieck”. Qu’il y aurait encore, malgré le Grand Prix national de poésie en 1991, la présidence de la commission “poésie” du C.N.L. de 1992 à 1995, un cas Heidsieck ? Faciles ces “territorialisations” dans et hors le domaine des poésies ! Si le pluriel semble dorénavant requis pour rendre compte non seulement de parcours singuliers, actes & textes qui dessinent très différemment des “formes-sens” (pour emprunter à Henri Meschonnic), les séparations ne doivent pas occulter le fait que tel parcours et tels textes reconfigurent, et l’histoire de la poésie, et le champ contemporain de la poésie, et la lecture/l’écoute poétiques ; bref que tel parcours, celui de B. Heidsieck en l’occurrence, demande à être reconnu dans sa spécificité et non seulement dans son unicité. La poésie dite “sonore” n’aurait pas été, n’est peut-être pas encore, entendue, pour ce qu’elle est : ni une mise en voix (haute) de la poésie, ni une poétisation de la voix (haute) mais bien une voie autre pour la poésie, une autre voix de la poésie, à entendre (et à voir) et à agir. Pour quelques excellentes raisons que Bobillot donne en s’attachant à un parcours poétique singulier participant à ce qui n’a “jamais été une école et bien plus qu’un mouvement” (138).

Cinq parties pour quatre ensembles de poèmes qui sont diachroniquement recensés, observés, analysés : *Poèmes-Partitions* (en deux parties : les années cinquante puis soixante), *Canal-Street* (les années soixante-dix), *Derviche/Le Robert* (les années quatre-vingts) et *Brèves rencontres* (les années quatre-vingt-dix). 129 entrées à l’index des “poèmes de Bernard Heidsieck commentés ou analysés” où l’étude rompt avec les habitudes de l’à peu près, de l’impressionnisme pseudo-critique, du discours métaphysique modernisé phéno-ménologie vaseuse ou ontologie de bénetier. Bobillot observe les poèmes, dans un va-et-vient permanent, des phonèmes, lettres, syllabes aux cycles et ensembles, en passant par les syntagmes, ponctuations, annotations, cadrages et montages, citant précisément les textes, en regard des photographies toujours significatives des mises en situations des poèmes lancés aux oreilles et aux yeux du public. Lexique, syntaxe, prosodie, sémantisme, thématique, modes de mise en voix, en scène... pour, d’un niveau de l’analyse à l’autre, d’une coupe détaillée à un plan d’ensemble, relever des spécificités et non une unicité essentialisée et ahistorique. Car, avec Heidsieck, *primo*, le texte n’est pas le “texte” : “le Poème sonore a ceci de remarquable qu’il abolit la traditionnelle dichotomie énoncé/diction, soit : texte établi/interprétation hasardée, texte immuable/interprétation éphémère, objectivité du texte/subjectivité de l’interprétation, etc.” (40). *Secundo*, “onomatopéisation de la langue” (43), “musication atomisée du texte” (51), mille aposiopèses font du poème un “discours haché”, tenant du monologue intérieur autant que d’un dialogue, plus qu’à l’ordinaire empêtré, (...) trop conscient de ce qui, d’inconscient, le sous-tend, de ce qu’il peut charrier de violence faite à l’autre, de dévoiement dans le dévoilement” (350). Et *tertio*, l’oralité rendue visible et audible de l’écriture poétique n’est pas, loin s’en faut le refus de l’écriture (forme sauvage, primitive, d’une poésie blanche ?!) mais le “geste fondateur” qui déplace (“en avant”) la poésie hors du “bourbier” où elle était, pour B. Heidsieck, dans les années cinquante : “l’Image, le Mot”. Parcours qui a su intégrer les aléas de la vie et les embûches de la diffusion, pour, à ce jour du moins, constituer une configuration plus que remarquable d’actes poétiques décisifs. Bobillot dessine une “geste fondatrice” en cinq étapes qui, de filiations en continuités critiques, font une histoire : d’abord, une décisive inscription dans “l’arrachement à la page” et “le basculement dans l’oralité” parce que, des Hydropathes à Dada, l’attention va vers les poètes qui pensent la “diction”, pas seulement oralisation, du poème ; puis, “le stade électro-acoustique”, “celui du bain de bruits”, “autre manière pour le poème de faire sa rentrée dans le monde. Ou

dans la foule" (203), et le magnétophone avec lequel la *musiture* et l'*auditure* (94) sont travaillées pour dessiner une "poétique des ciseaux sans maître"(98) ; avec des "simultanités" comme les expérimentations de quelques-uns (Dufrené, Chopin, Gysin et bien sûr Heidsieck) et aussi dans le droit fil des déclarations, datées de 1913 environ, d'un Henri-Martin Barzun ! Enfin, puisque "La poésie doit être faite par tous. Non par un", la démonstration que "la Poésie sonore, c'est bien, en premier lieu, la Poésie action" (213) parce que le poème "*est, à proprement parler, action*" (213) car "le destinataire, au même titre que le contexte, est un des constituants du *texte*" heidsieckien (212). Se superposent à ces continuités critiques trois approches des fonctions (de connaissance, commotion, communication) du "sonore" où spirale et découpe figurent le mouvement de la parole heidsieckienne ; et deux tentatives successives de redéfinition des "genres" : "poésie sonore, "poésie orale", "poésie".

Vers la fin de l'essai, Bobillot n'oublie pas "Cet obscur objet de l'humour" qui met un point d'orgue aux développements concernant *Derviche/Le Robert*, il montre que "le poème, en tant que lieu où s'élabore du sens, ne rejette ni le chaos ni la non-cohérence ; au contraire, il les intègre comme éléments pragmatiquement et sémiotiquement pertinents. Et, par là-même, il les "exorcise"..." (287). La dernière partie de l'ouvrage consacrée au cycle *Brèves rencontres* inscrit ces poèmes sous le double signe du méta-poétique ("inestimable *dépôt de savoirs et de techniques*, 327) et du "souci (effusif et inquiet, spontané et lucide, enthousiaste et critique) du "réel" et de "l'homme réel", envisagés – à même le chaos de "la langue réelle" – sous tous les aspects (les plus humbles comme les plus gratifiants, les plus attachants comme les plus menaçants, les plus singuliers comme les plus communs) de leurs *interactions*" (333) jusqu'à ce que "le subjectif ne se confond(e) plus avec une "intériorité" (...), "que" le lyrisme se (fasse) "objectif" (...)" (352).

Alors, si "la poésie sonore est un humanisme", c'est bien qu'elle rend "humaine" la poésie et refait l'"humanisme" le rendant réel. Ce n'est pas rien, nous dit B. Heidsieck, "juste, en somme, une petite réinsertion compensatoire dans le quotidien de chacun ! Rien d'autre ! Je le jure !" (312). Des "réinsertions" comme celle-là, on en redemande. Et puis, si "la poésie sonore est un humanisme", "c'est, d'abord, une silhouette. Dans la pénombre d'une salle, d'une scène. sous d'impitoyables projecteurs. Debout. Ce qu'elle a de frêle et de fort, de proche et de distingué, d'élégant et de décalé. Un peu tremblante, toutefois : les mains, les feuillets qu'elles tiennent – les pages de la partition. Une silhouette, donc : ce qu'elle a d'ordinaire et de spectaculaire. De confiance et de conscience du risque. D'habitude et d'incertitude. Une écharpe, longue. Une silhouette" (179). Portrait à l'écoute de Bernard Heidsieck, mais aussi portrait vif et optimiste d'une poésie debout pour aujourd'hui.

1. J'indique ainsi la numérotation des pages pour l'ouvrage de Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, la poésie-action* (Jean-Michel Place, 1996) comprenant un disque compact de dix-sept morceaux choisis et de nombreuses photographies de Françoise Janicot (392 pages, 235 F.).

2. Cadex, 1990. On attend *La Momie de Roland Barthes II – Supplément au rêve de d'Alembert* annoncé chez Cadex également.

3. Jean-Pierre Bobillot excelle dans ces "réécritures". Virtuosité mais également justesse d'une lecture contemporaine d'œuvres du passé : Mallarmé, Barthes, Sartre, Aragon, et d'autres, qui se voient mesurés, évalués, à l'aune des enjeux actuels, mais sans qu'aucun manichéisme ne laisse place à l'anachronisme, la fascination ou le rejet facile, toute attitude qui déshistoriciserait et le texte du passé et la position à prendre.

4. "*Le poème, lieu de surgissement de l'incongru dans les tranchées de la grande logomachie ordinaire et spectaculaire*" (345) : voilà le poème heidsieckien pour Bobillot. La métaphore est, évidemment, on ne peut plus justifiée par le contexte de la *Brève rencontre avec Giuseppe Ungaretti* dans une tranchée de la guerre 14-18 !

## Dominique Buisset

### À propos de poésie grecque et latine

Pascal Quignard : *Le sexe et l'effroi* Gallimard, folio, 1996

Les textes numérotés ici en chapitres ont paru d'abord dans un livre d'art, où ils accompagnaient de très belles reproductions de vases grecs, de sculptures, mais surtout de peintures étrusques et romaines. Chacun d'entre eux y jouissait d'une autonomie plus grande, y trouvant le statut d'une méditation liée directement à son voisinage pictural. En poche, malgré la présence – méritoire – d'un cahier de reproductions hors texte, l'ensemble prend le caractère d'un essai plus général.

Pascal Quignard pratique un jeu très personnel. Il annonce (p. 11) : « Je cherche à comprendre quelque chose d'incompréhensible : le transport de l'érotisme des Grecs dans la Rome impériale(.) (...) la métamorphose de l'érotisme joyeux et précis des Grecs en mélancolie effrayée. » C'est faire attendre au lecteur une réflexion sur un point d'histoire des mentalités, fondée, pour la première édition, sur la réalité de ce qui nous reste de la peinture et de la littérature anciennes, de la littérature seule pour celle-ci.

On pourrait se demander si les postulats de départ sont acceptables... Mais il s'agit d'un jeu. Le lecteur est lancé sur une piste fausse, à la poursuite d'une ombre. Ceux qui en douteraient feront bien de relire (p. 334) le passage où l'auteur écrit, imperturbable : « Érudits acharnés, les acteurs américains de Hollywood étudièrent avec soin les livres de Varron, de Quintilien et de Vitruve. » Sans rire, il compte bien que le pinçon marquera dans les chairs tendres, et c'est à quoi il s'emploie – même jeu – depuis le début du livre. C'est dire que le lecteur, s'il aime son quant-à-soi, fera bien de ne pas prendre pour argent comptant les affirmations incessantes et péremptoires dont tout l'ouvrage est cousu, au fil d'un parcours de citations et de références piégées – ou fausses.

Le jeu s'inspire des compilateurs (Plutarque, Aulu-Gelle, Athénée, Diogène Laërce, Macrobe, etc.) de qui nous tenons une bonne part de nos connaissances – ou de nos ignorances, et c'est là que gîte Quignard – en fait de civilisations et d'auteurs anciens. Certaines pensées ne nous sont connues que par les bribes qu'ils ont choisi d'en retenir, tout comme si les auteurs auxquels Montaigne se réfère dans les *Essais*, ne nous étaient connus que par les citations qu'il en fait. Encore Montaigne est-il un homme grave, qui disposait d'éditions d'une qualité acceptable, ce qui n'était pas toujours le cas des compilateurs anciens. Notre savoir en est bien incertain... Voilà précisément ce qui retient l'attention de Pascal Quignard (p. 353) : *Nous commettons toujours l'erreur irrésistible de croire que ce qui a survécu à la disparition est un échantillon fidèle de tout ce qui a disparu* – et autorise le jeu.

Indifférent à toute préoccupation positive de science, il joue à faire le compilateur. Comme disaient les enfants – quand ils jouaient –, il serait Athénée, Macrobe, avec un zeste, aussi, de Jacques de Voragine racontant la vie des saints dans sa *Légende Dorée*. Il peut dès lors – il ne s'en prive pas – faire dire à des auteurs ainsi domestiqués ce qui l'arrange, et produire, sous le masque d'un essai – *fictif* – un livre – « en vrai » – qui relève bien plus réellement de la fiction, voire de la science-fiction. Mais, pour corser le jeu, il n'en dira rien, laissant à son lecteur la « liberté » de se tromper sur son objet et de prendre au sérieux l'avalanche des références.

Le plaisir – indéniable – de la lecture tient à des qualités de style, à l'originalité et à la vigueur de certaines vues, mais il est suspendu à la confiance qu'on voudra bien accorder

à l'auteur. Certes, il est seul maître à bord de son livre, mais on ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine *gêne technique* à l'égard de l'usage qu'il fait des œuvres.

On en retiendra ici quelques exemples :

– p. 135-136, le passage « cité » en continu de l'élégie II, 15 de Propertius est un montage bout à bout des vers 11-12, 1-4, 40, 5-6, 17-18, 21-24.

– p. 244, on lit : *Lucrèce brosse ainsi le portrait du mélancolique* pour introduire deux vers de Lucrèce (VI, 1183-1184). Il s'agit en fait de la description d'un mourant pendant la peste d'Athènes.

– p. 123, le dernier vers de l'Épode VIII d'Horace *ore adlaborandum est tibi* (il faut que tu travailles de la bouche) est réduit à : *suce !* C'est un peu court, pour rendre un vers entier, et c'est réduire le poème à son pur contenu informatif, implicitement défini par là comme indépendant de la forme.

– p. 166, on lit : *Épicure dit que le plaisir érotique demeure comme l'étalon en nous de tous les bonheurs*. Nulle part, dans les textes dont nous disposons ou d'après les témoignages anciens, il ne dit *stricto sensu* pareille chose. Dans la *Lettre à Ménécée* (§ 128, cité ici dans l'édition et la traduction de Jean Bollack, dans *La pensée du plaisir*, Éditions de Minuit, 1975, p. 71) Épicure écrit :

(...) *à cause de cela nous disons que le plaisir est le commencement et la fin de la vie bienheureuse*.

Si, comme il est vraisemblable, c'est à ce passage que se réfère Pascal Quignard, on voit que l'adjectif *érotique* constitue purement et simplement un ajout. Rien ne le justifie, puisqu'Épicure écrit un peu plus loin, dans la même lettre (Bollack, p. 77) :

*Ainsi quand nous disons que le plaisir est la fin, ce ne sont pas les plaisirs des libertins et de ceux qui vivent dans la jouissance dont nous disons qu'ils sont le fondement, comme certains le croient parce qu'ils ne savent pas et n'en conviennent pas, ou bien parce qu'ils l'acceptent mal, mais l'absence de douleur et de désordre dans l'âme*.

D'une manière très surprenante, la lecture de Pascal Quignard, malgré la pose et le jeu, fait donc ressurgir, une fois de plus, la vieille réduction de la philosophie d'Épicure à ce qu'il est convenu d'appeler un *épicurisme vulgaire*, la vieille réduction de la notion épicurienne de plaisir à une acception non seulement restrictive mais fautive, suivant la déformation systématiquement adoptée par les adversaires les plus farouches de cette philosophie.

– p. 89, à propos d'une piquante scène d'amour des *Métamorphoses* d'Apulée (2, 17), où une jeune esclave incite le héros à la vaillance, on notera que *feminal* (et non *femina*, comme le portent les deux éditions, ce qui ne fait pas sens), *toison pubienne de la femme, n'est pas vulva*.

Mais, surtout, *Occide moriturus* ne peut en aucun cas signifier : *Frappe à mort qui doit mourir !* (dans les deux éditions). La traduction de Paul Vallette (C.U.F./Budé) porte : *Frappe à mort comme qui doit mourir*. Et le sens, en effet, ne peut être que : *Frappe à mort, (virgule) toi qui dois (avec -s) mourir*. Apulée joue évidemment avec la salutation bien connue des gladiateurs à l'empereur (*Ave César, ceux qui vont mourir te saluent !*). Mais, ici, le *comme* de Vallette a malencontreusement sauté pour faire place à une lecture qui constitue un échantillon parfait de contresens *idéologique*. Le texte latin compare le sexe masculin voué à la détumescence au gladiateur destiné à mourir, et le montre saluant son empereur : le sexe féminin ; le contresens, dans une répartition sado / masochiste ordonnée selon la « loi » immémoriale des sexes, réduit le féminin à *ce qui doit mourir*, victime « naturelle » du masculin.

Tout cela gêne un peu le jeu, d'autant que le lecteur peut avoir, à bon droit, le sentiment d'être l'objet de pratiques d'intimidation. Car c'est à lui, bel et bien, qu'il s'agit en fait



d'imposer, bon gré mal gré, le schéma d'effroi et de fascination dont l'auteur affecte d'exposer – fictivement – la prégnance dans la sexualité romaine. Grand jeu... qui n'est pas sans danger pour qui le pratique : on risque, à force de pincer sans rire, de ne plus rire que quand on se pince... et d'y perdre un peu son latin.

#### Autres parutions récentes :

– Nonnos de Panopolis (v<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), *Les Dionysiaques*, tome 5 ; chants XI-XIII, Les Belles Lettres, C.U.F. /Budé, édition critique, bilingue ; texte établi, présenté et traduit par Francis Vian. Poète grec d'Égypte, admirateur et imitateur d'Homère, Nonnos est l'auteur d'une épopée d'environ vingt-et-un mille vers (l'*Iliade* et l'*Odyssée* en ont respectivement quinze et douze mille environ) contant les aventures mythiques de Dionysos : dans ce volume, l'apparition de la vigne sur la terre et les préparatifs de l'expédition contre les Indiens.

– Nicole Loraux, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes* (Seuil, La librairie du xx<sup>e</sup> siècle, 1996). Ce livre très intéressant est un recueil d'articles parus de 1981 à 1994 dans diverses revues savantes. Il traite de l'idée que les anciens Athéniens se faisaient de leurs origines et du rôle qu'ils y attribuaient – ou y refusaient – aux femmes. Il suscite la réflexion, l'interrogation, la contradiction... À lire !

## Laurent Fourcaut

Esther Tellermann : *Pangéia*, Flammarion, coll. "Poésie", 1996

Le titre du quatrième recueil d'Esther Tellermann, *Pangéia*, réfère à cet âge d'or de la Totalité d'avant le morcellement de la Terre en continents séparés, en "choses divisées", mythe de l'unicité primordiale du Tout perdu et de l'ère tragique de l'après que l'auteur retravaille dans ce livre à la fois incandescent (motif de la "brûlure") et aride comme l'aspect même de la Terre après que le langage nous a sévrés d'elle. Preuve est donc une nouvelle fois faite que "poésie" est fabrication, travail sensuel et savant d'un langage ravagé, pour qu'il renaisse au plus près justement de la Terre, au niveau d'une matière *première* travaillée de telle façon que puisse s'y revivre, à des fins cathartiques, le drame originaire de la perte de l'unité fusionnelle avec la "Terre toute", unité dans laquelle, dira pour finir l'émetteur, "Je me dissous".

Le poète traite le langage comme matière, c'est-à-dire comme sa Mère : *materia, mater*. "De la matière / dépendait la force." Il rejoue alors cette perte à blanc, noir sur blanc, pour la maîtriser dans le symbolique, lequel du coup s'enchanté d'être ainsi rebranché à sa source : "Le noir et blanc / le noir et blanc / sauf le rouge de la mutilation". À son tour, E. Tellermann fait de nécessité vertu : "J'ai saisi la langue / je suis entrée."

La page du poème, au sens le plus matériel de surface blanche rayée de lignes noires, devient théâtre sacré découpé sur l'illimité préalable, microcosme où bat la dialectique des

formes (mots, lignes, strophes) et de l'informe, où s'approche le rêve d'une forme informée, que rien ne bornerait faute de quoi elle redeviendrait "limite", "barrière", "frontière", "cassure", "fracture", "faille". Dialectique du flux et du dessin : "Quoi s'épanche ? / Fond forme ? / Quoi fige la coulée ?" Mais que l'individuation l'emporte, compromettant le libre cours du désir, c'est à l'écriture de *rouvrir une plaie* dans la chair pétrifiée des mots-choses et les lignes se font "failles" : "Chacun. / La lave était reprise. / Je devinais un champ de failles / et vous". L'accès rouvert au *feu central* ("Centre et ce / non / bleu") conditionne aussi le *rapport* amoureux ("et vous") aux antipodes de toute *fleur bleue* : "Je vous osais / résorbant l'ordre. / Vous. / Plus loin."

Théâtre en réduction où le désir s'embrase de se frotter à la mort comme à son véritable objet, flirt capital mimé par cette façon qu'ont les menues "traces" de texte de s'exposer au "blanc" diluvial, radicalisation jusqu'à l'informe de "l'absence de forme fixe", dévora-teur des trop anthropomorphes "images" : "Le blanc envahissait l'image." "Trop d'images / nous retira : / mouvement frappé en blancheur." Blancheur fatale à la "photo-graphie", métaphore d'une reproduction du réel illusoire, impuissante à capter les flux débordant le visible : "Il supprimait le ciel / de la photographie. / - L'illusion venait de la lumière." L'écriture poétique, elle, "retrace" dans la pâte analogue des mots dûment mode-lée les rapports aveugles qui meuvent la pâte indémêlable du monde : "Sachez : / ma lumière est noire." Dans l'ondoisement de cette lumière-là palpitent ces *plis* provisoires, les formes, les vers : "Dernière fracture. / Dernier pli. / Je quitte le point visible."

Théâtre à trois personnes : je ; vous/tu ; il(s). "Il a clos / bien au-delà / vers lui./ J'impliquais / un train plus loin. / Or / vous releviez / d'un temps simple." Or en vérité est l'impersonnel. L'avènement des sujets est un accident tragique. E. Tellermann les met en scène pour qu'entre eux s'opère une distribution des flux, se répartissent des rôles. Le poète se découvre en posture de démiurge, il s'effare d'entrer dans la peau du montreur de marionnettes : "Qui gère le lieu d'ombres ? / Qui montre ?" Pareille *distribution* est dénombrement de ces individualités qui se dégagent de la boue ou de la "buée" : "Je compte : / d'autres villes / d'autres herbes. / La route défait la buée / oliviers nus / sarments." Elle vise moins à assurer des prises au *sein* de l'innommable, à en fixer le cours terrifiant et divin par ces "point[s] d'appui" ou "points fixes" que sont *a priori* les noms (mais les pronoms, dans leur indétermination, restent en deçà) : "Rectitude. / Il pleut sur un point fixe. / Il nommait / il nomme : / manguiers / nuit." Qu'à jouer à perdre son identité, à refluer vers l'indéfini, quand "Rien n'était encore exact : docks / matins blancs".

L'amour n'entre en poésie qu'en se pliant à la différenciation-disparition de ses *têtes*, qu'en rentrant dans la circulation forcenée qui voue ses acteurs à toutes les *positions* d'énonciation, sort auquel est appelé tout ce qui procède des "contours" trop dessinés du visible : il en faut de "plus dociles" pour qu'on puisse, se déprenant de l'identité, renon-cer à la "Tentation : / je l'avais suivi / dans la ressemblance. / Je l'ai perdu / dans la couleur.", entendons "la première couleur". Le "bleu" décidément est de trop puisque le vrai ciel est noir. Vient la solitude à quoi est promis quiconque renonce à la ronde des formes. Avec cet espoir paradoxal que, les rapports massacrés, leur absence même constitue une forme de rapport capable de ressouder les fragments du grand corps démembré. De là cet art poétique :

Seule à la fin  
délivrée du bleu.  
L'image viendra peut-être.

## Isabelle Garo

Christian Viguié : *Fables, L'Arrière-Pays*, 1996

Même pour qui ignore l'itinéraire poétique de Christian Viguié, ce dernier livre manifeste l'entrée dans une sereine et forte maturité, et fait entendre une voix dont on pourrait dire qu'elle s'est posée, pour parvenir ici à formuler, avec une grande vigueur et en peu de mots, le monde tel qu'il est et tel qu'il pourrait être. Ce monde est fait d'objets ordinaires et de mots simples, chaise, oiseaux, ombre, fenêtre, armoire et chemins. Pourtant, d'un poème à l'autre, il se modifie et se recompose sans cesse, selon une combinatoire merveilleuse qui donne enfin à comprendre ce que la si vague notion philosophique de "concret" signifie au juste. En effet, la vibration des images de pages en pages, se fait peu à peu pour le lecteur, non plus le vacillement impressionniste d'une lumière qui fait varier et multiplie des apparences, mais l'énergie intime et sombre d'une transformation continue, qui habite les choses elles-mêmes et qui fait vibrer tous les possibles qu'elles recèlent : *Dehors un enfant / étudie le temps / à cause d'un insecte écrasé*. La parcimonie du vocabulaire même fait apparaître que la véritable richesse est du côté d'une attention minutieuse à ce qui semble au premier abord le dénuement d'un paysage vu au ras de l'herbe et à hauteur de moineau. Cette minutie, qu'on aurait par endroits envie d'attribuer à un Épicure japonais, instaure la bonne distance d'un regard qui reconstitue l'ordonnement dynamique d'une totalité, sans briser la parenté de ce qui affine le lilas et les insectes à l'encre des mots inscrits sur la page : *Il reste des graines / des mots / que la mort n'a pas pu prendre*. Des visages et des silhouettes apparaissent, qui sont les interlocuteurs de ce monde et de cette voix, leurs compagnons interrogatifs aussi. C'est pourquoi les questions vont en se multipliant au fil des pages et ouvrent au beau milieu de ces choses simples et de cette parole ténue, le chemin d'une décision, d'une histoire, personnelle et collective. Il est surprenant que ces fables si éloignées de toute rumeur et de tout fracas en viennent à parler si nettement du monde présent, en évitant pourtant soigneusement les marques d'une quelconque contemporanéité. Comme s'il s'agissait finalement, et dans un esprit de provocation discrète qui n'ignore rien de la poésie d'aujourd'hui, de proposer les emblèmes toujours retravaillés d'un engagement difficile, qui cherche sa source la plus limpide pour s'assurer de ses conséquences lointaines. Le titre de "Fables" semble trouver là sa justification la plus pleine. Et la question de ce que l'on peut dire, de ce qu'il faut parvenir à dire, se lit dans ces poèmes, qui reconduisent une confiance limitée dans les pouvoirs du langage, mais attestent une fidélité intacte dans l'effort continu pour déloger doucement les choses de leur place habituelle, pour les arracher à l'indifférence d'un regard qui ne s'arrête que sur le spectaculaire et finit ainsi par s'absenter de lui-même : *Le jour nous prend / pour un acacia / presque nu*. Il est bien difficile, finalement, de dire ce que sont au juste ces petits textes jamais clos sur eux-mêmes et cherchant leur équilibre dans l'œil d'un lecteur qui reconnaît là une proximité et une parenté essentielles, sans être jamais saisi par aucune évidence ni sidéré par les poses d'une prétendue sagesse. La force de ce livre est dans sa fragilité têtue, dans le dessin à peine appuyé d'une sorte de vertu généreuse qui se défie de toute morale et ne s'abandonne à l'enchantement des choses qu'au prix d'un labeur sur soi-même et d'une lutte sans répit avec toutes les puissances de la soumission et du découragement.

## Dominique Buisset

Au milieu du chemin...

Dante Alighieri (1265-1321), *La Comédie, Enfer*,  
édition bilingue, traduction de Jean-Charles Vegliante,  
Imprimerie nationale, 1996

Reprenant le titre original (l'adjectif « divine » n'est entré dans la tradition éditoriale qu'à partir de 1555), Jean-Charles Vegliante, pour donner à lire le poème sans surcharge d'érudition, ne propose pas de préface. Une note brève indique l'édition de référence, et renvoie au besoin le lecteur à l'édition française d'André Pézard (Dante, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1965), en attendant une postface dont Jean-Charles Vegliante couronnera, lui, son ouvrage, à l'issue du *Paradis*.

*La Divine Comédie* est composée en vers hendécasyllabes (italiens), c'est à dire, à compter à la française, en vers de onze ou dix syllabes, avec une prédominance nette des premiers. Ils sont rimés en rimes tierces (*terza rima*), suivant le schéma aba, bcb, cdc, etc. André Pézard, tout en éliminant la rime, avait choisi le décasyllabe français en s'autorisant les césures épique et lyrique. Jacqueline Risset (Dante, *La Divine Comédie*, Flammarion, 1985 et GF-Flammarion, 1992) se dit soucieuse de rendre par le vers libre la *vitesse* (c'est elle qui souligne) de l'original. Le premier déclarait (o. c., *Avertissement*, p. XXVI) avoir fait le choix d'une langue en partie archaïque et d'une forme métrique aux règles périmées.

À l'opposé, la seconde affirmait la nécessité d'être *absolument moderne*. On mesure bien qu'il y a là un enjeu réel, quant au rapport de la traduction à la poésie en train de s'écrire. Jean-Charles Vegliante se montre donc soucieux de trouver une forme qui ne soit ni retour en arrière, ni réduction de l'œuvre traduite aux habitudes contemporaines. Il traduit en tercets rythmés par une alternance régulière de vers de dix et onze syllabes, comptées à la française. Chaque tercet comprend deux hendécasyllabes et un décasyllabe. Le premier de chaque chant suit l'ordre hhd, le suivant dhh, le troisième reprend hhd, et ainsi de suite... Le double effet d'embrassement et d'enchaînement produit par la *terza rima* est ainsi transposé sur deux tercets, hh / dd / hh si bien qu'ils se trouvent liés par une procédure similaire, mais plus discrète.

Pourtant, jointe à la préoccupation légitime de serrer l'original au plus près, la contrainte paraît lourde à porter ; elle donne au texte une raideur qui n'en facilite pas la lecture suivie ; trop souvent, une syntaxe irrégulière ou vieillie, des mots hors d'usage, font du poème un parcours raboteux où l'attention trébuche, imposant le souvenir de la traduction de Pézard. Or, si l'ouvrage de celui-ci est un précieux instrument de travail, sa traduction, il faut le dire, est purement illisible, à force d'archaïsme.

Avec le texte de J.-C. Vegliante, on en est loin, mais on est tenté de se dire que son enfer de traducteur pourrait être – de même que Dante est bien obligé de suivre Virgile – de ne pas avoir, lui, tout à fait réussi, malgré sa belle ruse formelle, à éviter de mettre ses pas dans ceux d'un redoutable prédécesseur.

3<sup>e</sup>  
novembre 1995

BIENNALE  
INTERNATIONALE  
DES POÈTES  
EN VAL-DE-MARNE



4<sup>e</sup>  
novembre 1997

Département  
du Val-de-Marne  
Conseil général



**BIENNALE INTERNATIONALE  
DES POÈTES EN VAL-DE-MARNE**

11, RUE FERDINAND ROUSSEL, 94200 IVRY-SUR-SEINE  
TÉLÉPHONE : (1) 49 59 88 00, TÉLÉCOPIEUR : (1) 46 72 72 71

PRÉSIDENT : BERNARD NOËL / DIRECTEUR : HENRI DELUY

## Des mots à ne pas oublier

*Pérégrine* : adj., voyageur, étranger ; du latin *peregrinus* ; en français dès 1361. Seul, de la famille, demeure "pérégrination".

"Ne pas oublier le goût des langues pérégrines"...

Jacques Peletier du Mans, préface à la traduction de *L'Art poétique* d'Horace.



### Bulletin d'abonnement ou de réabonnement

Nom .....Prénom.....  
Adresse .....  
.....

Je m'abonne pour.....an(s) à la revue

France :       1 an (4 n° 200 F) –  2 ans (8 n° 340 F)

Étranger :     1 an (4 n° 300 F) –  2 ans (8 n° 560 F)

Pour l'étranger, la revue ne peut accepter les chèques libellés en devises étrangères.

Je désire également recevoir les numéros suivants :

(voir la liste des numéros disponibles) :.....

Je vous adresse la somme totale de :.....

Action poétique, C.C.P. 4294 55E Paris.

3, rue Pierre Guignois – 94200 Ivry-sur-Seine

# LIRE

Michael Palmer : *Sun*, P.O.L

André Breton : *Poisson soluble*, Poésie/Gallimard

Antonio Franco Alexandre : *Les Objets principaux*, Créaphis

Jean-Pierre Bobillot : *Bernard Heidsieck*, J.-M.Placé

Jacques Dupin : *Le Grésil*, P.O.L

Bernard Vargaftig : *Dans les soulèvements*, André Dimanche

Esther Tellermann : *Pangéia*, Flammarion

Erick Audouard : *Fragments de Trébizonde*, Gallimard

Keith Waldrop : *Aimer par description*, Créaphis

Katalin Molnár : *Quant à je (kantaje)*, P.O.L

Gérard Cartier : *Introduction au désert*, Obsidiane

Charles Dobzynski : *Fable Chine*, Rougerie

Gil Jouanard : *L'Envergure du Monde*, Deyrolles

Philippe Clerc : *Tuer etc.*, Flammarion

Hubert Lucot : *Absolument*, La Sétéérée

Guillevic : *Possibles futurs*, Gallimard

Marie Borel : *Fin de citation*, CIPM/Spectres familiaires

Franck Venaille : *L'homme en guerre*, Paroles d'Aube

Emmanuel Hocquard/Juliette Valéry : – *Allo, Freddy ?*, CIPM/Spectres Familiers

Dominique Grandmont : *L'Air est cette foule*, Dumerchez

Claude Ollier : *Cité de mémoire*, P.O.L

Patrick Beurard-Valdoye : *Les Noms propres des couleurs*, Tarabuste

Jude Stéfan : *Chroniques catoniques*, La Table Ronde

Christian Prigent : *Une phrase pour ma mère*, P.O.L

Rachel Blau Du Plessis : *Essais*, Créaphis

D.H.Lawrence : *Poèmes*, Poésie/Gallimard

*Les Poètes du Chat Noir*, Poésie/Gallimard

André du Bouchet : *Where heat looms*, Sun & Moon Press

Jean-Pierre Bobillot : *Le Réel*, Cadex

Claude Chambard : *Élégie de Pentlevoy*, À passage

Jacques Sivan : *Album photos*, Atelier de l'agneau

Alain Chevrier : *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres

Jean-Marie Soreau/Pierre Rottenberg : *Qu'en est-il de tous ces livres fermés ?*,

Le Bel Aujourd'hui

# LA QUICHE H.

H.D.

Nous sommes chez Maya Andersson et Alexandre Delay, sur les hauts de Bordeaux. La beauté dans la douceur. Sous les arbres, dans un enclos, non loin de la maison et des ateliers, les chèvres, quelques chèvres, et quelques poules – dont une poule blanche qu'Emmanuel Hocquard a mise là, chez ses amis, en pension. Et sur la table, bientôt, la quiche, la quiche H., à la confection de laquelle j'ai assisté, dans l'après-midi.



La quiche, l'une des grandes vic-times, avec la pizza, des repas à la sauvette, des mangeailles debout, des bouffes véloces sur le trottoir près du caniveau ; cette chose racornie, desséchée, ratatinée, durcie et ramollie, abrupte et indigeste ; cette "petite quiche" prête depuis des heures, cette "tartelette" insipide, ennuyeuse, obstinée sur la langue, digne concurrente des sandwiches à la Mac-Donald...

La quiche, un nom féminin attesté en français dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans le "Dictionnaire des expressions vicieuses de Lorraine" (mais toujours absent dans le "Dictionnaire de l'Académie française", 7<sup>e</sup> édition, en 1878) ; il nous viendrait de l'alsacien *küchen* (gâteau), lui-même tiré de l'allemand *Kuchen*. Pour Littré, pas de doute : "La chose et le mot sont lorrains" ; et le "Manuel du restaurateur", en 1927, précise : "la quiche de Lorraine est fort goûtée par les baigneurs qui fréquentent les nombreuses stations estivales des Vosges."

Incontestablement lorraine, donc, bien que les frères Troisgros aient servi une quiche au sandre de la Loire et que l'on puisse goûter une quiche tourangelle (à la rilette) ou même une quiche alsacienne à l'oignon, sans parler de la quiche au pavot.

Les recettes sont diverses, localisées, mais absentes de nombreux livres de cuisine ; elles

sont souvent familiales, et le secret en est âprement défendu.

E.H. a fait la quiche et en voici la recette :

## La pâte :

Malaxer (comme le couscous) 125 grammes de beurre mou, 250 grammes de farine blanche ; ajouter de l'eau salée très chaude ; mélanger sans pétrir ; laisser reposer une heure au moins.

## L'appareil (la sauce) :

2 œufs battus en omelette, 50 centilitres de fromage blanc égoutté (pas de faisselle, qui serait trop acide), 25 centilitres de crème fraîche normale, 2 cuillers à soupe de farine (façon djebel), 2 petites cuillers rases de sucre, 1 petite cuiller rase de sel (se méfier du sel) ; mélanger le tout au fond.

## Finition :

Abaisser la pâte sur le moule, verser l'appareil sur la pâte ; parsemer de lardons fumés (au préalable très rapidement blanchis) et de petits morceaux de beurre.

## Cuisson :

Porter au four, en bas, préchauffé à 6/7, durant 30 minutes, puis 10 minutes en haut.

Servir chaud mais pas brûlant. Avec un Bordeaux blanc, capiteux mais sec.

\*

La quiche à découvrir, à surprendre, à apprendre, à déguster, à savourer, à estimer.

Amours, délices et orgues.

\*

Puis la nuit vient et nous partons à la recherche de la poule blanche d'Emmanuel ; elle a disparu. Elle reviendra.