

« Je ne comprends pas, toujours pas : je continue. »

La poésie, c'est d'abord, pour nous, *lapoésie*, grand totem historique qui continue, à travers écoles et médias, de s'imposer comme expressivité, harmonie, sincérité, visions. La *repoésie* d'aujourd'hui, qui cherche dans le quotidien les traces d'un chant essentiel, n'est rien d'autre que son avatar nostalgique. Quant à la *néopoésie*, apparemment plus en phase avec le présent, elle vise surtout, sous de nouveaux atours techniques et spectaculaires, à multiplier les « féeries ». Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et Rimbaud, quelques auteurs ont tenté de libérer la poésie d'elle-même, pour la reconcevoir. Ils l'ont pensée avant tout comme une manière de comprendre la réalité, ils ont cherché les outils, conceptuels, verbaux, formels de cette nouvelle entente. Les 53 textes et interventions rassemblés dans *Sorties* supposent donc qu'il y a un *dehors*, et un *après*. Et non une seule façon de sortir ou de s'en sortir, mais une pluralité de gestes, de postures, de dispositions à l'échappée, liée aux différentes façons de concevoir une refonte de l'« industrie logique ». Vastes chantiers postgénériques que ce livre décrit en contexte et dans leurs visées « politiques ». Il s'agit d'insoumission, d'actes et d'actions.

20 €

ISBN : 978-2-917131-00-8



Questions théoriques

Sorties

Jean-Marie Gleize

Jean-Marie Gleize

Sorties

Questions théoriques  
collection *forbidden beach*

« Un dispositif a toujours une fonction stratégique concrète »

Assez vu ! préface <i>par Christophe Hanna</i> .....	I
Ils sortent.....	3
« La nudité comme appareil ».....	7
Nu dénudé.....	13
Costumes.....	17
Intégralement et dans un certain sens.....	24
« Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ? ».....	30
Suite, sorties.....	36
« Sur un terrain sans perspective ».....	45
Questions naïves.....	51
Bords de fleuve.....	60
Le chant des lessiveuses.....	69
En lieu obscène.....	75
Un pied contre mon cœur.....	82
La flache noire et froide.....	96
Tourner ses bras.....	104
Rendu au sol.....	113
Depuis que Mallarmé.....	122
« J'écris, donc je photographie ».....	139
La vrille & la meule.....	146
[j'].....	154
Un tour au cirque.....	164
Les chiens s'approchent, et s'éloignent.....	173
Ce n'est qu'un débat, Mallarmé continue.....	185
Noter, notuler, écrire.....	191

« Rose »-A.....	203
Deadly workers.....	211
Des gestes, en noir.....	216
Ponge ?.....	221
P.-S. : lieux de perdition/lauriers.....	226
« Stupéfiant ! ».....	231
« Je ne sais situer ».....	239
D'un « souvenir obscur ».....	248
Poésie interrompue.....	257
Toujours pas d'image.....	265
En découdre ?.....	273
...à terme de source.....	282
La toupie.....	290
Variante.....	292
Un bleu incohérent.....	294
Commerce des objets de mémoire.....	301
JOIN TO SEE THIS FANTASY.....	307
Sans négatif.....	327
Lacs, écrans, torrents, couloirs.....	332
Matière de lac.....	345
Contribution à la Théorie des Tables.....	357
Poésie poor, réponses (1).....	364
Poésie poor, réponses (2).....	373
Parnasses contemporains.....	382
« Comme une passion ».....	396
Un ciel enfermé dans l'eau.....	412
Screenland.....	424
« Oui, nous habitons vos ruines, mais ».....	428

SORTIES

Jean-Marie Gleize

# Sorties

Questions théoriques  
collection *Forbidden Beach*

## ASSEZ VU !

par Christophe Hanna

L'été, quand je prends les sentiers qui longent le bord des falaises méditerranéennes, je croise des promeneurs à l'arrêt, le regard mi-contemplatif, mi-scrutateur. Tiens, celui-là, je le reconnais pour l'avoir vu à plusieurs reprises, et presque toujours au même endroit, avec ses jumelles en sautoir. Que regarde-t-il ?

– La rade... Et il a ce geste indicatif, vague, plus couvrant que directionnel. Il veut me parler de ce qui a changé dans le paysage, les nouvelles habitations, pourquoi elles ont ces allures inattendues, ce qu'a ravagé l'incendie propagé sur un ancien terrain militaire plein de vieux obus de la dernière guerre laissés là, comme ça. Il me pointe du doigt tels éléments que j'arrive à imaginer (plus qu'à reconnaître) parce qu'il me les décrit : la géométrie particulière d'une piscine qu'il me signale comme typique, en m'en montrant d'autres bien semblables. Il m'explique leur présence par les besoins pratiques nouveaux, la configuration générale du site qui évolue avec le temps. Ses propos, ses gestes, sa posture me font penser à l'attitude qui est la nôtre, souvent, lorsque nous faisons la théorie de notre poésie actuelle. Je veux parler de notre goût d'une vision panoramique des choses, plus encore que de nos efforts à expliquer leur existence ou à la justifier. Je voudrais commencer en évoquant nos moyens panoramiques, c'est-à-dire nos façons diverses de montrer, définir, décrire les objets.

La poésie, nous en parlons comme d'un domaine à la géographie ambiguë, pourtant montrable *grosso modo*, apparemment à portée de

main. Nous avons, par exemple, ces listes ouvertes de noms propres, comme autant de gestes larges couvrant une étendue floue. Du point d'immobilité ou de finalité qui est le nôtre, nous pensons pouvoir désigner plus nettement certaines parties saillantes puis zoomer : on les représente comme si elles étaient schématisables, démontables ; on parle de « cartographie », de « mécano », de « caisse à outils ». Qu'est-ce qui nous assure dans ces gestes de monstration ? nous pousse à continuer dans l'élaboration de telles perspectives ? La force de l'habitude poéticienne, l'idée qu'on prend là une position permettant d'identifier les principes d'un fonctionnement attendu dont on pourra apprécier le modèle et la réalisation. Mais avant tout, peut-être, l'opinion de bon sens que la poésie est d'abord quelque chose qui se voit, qui se rencontre, et qu'il suffit de savoir où regarder.

Voici maintenant cinq formules :

1. « la poésie ne ressemble plus à rien » ;
2. « la poésie n'est pas une solution » ;
3. « je crois la poésie identique à ses circonstances ou coïncidant avec elles » ;
4. « remplacer le mot poésie par le mot poésie » ;
5. « la poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas ».

Elles sont présentes dans ce livre, avec quelques autres, et le lecteur observera même à quel point elles obsèdent son discours. Pourtant, la plupart d'entre elles, chacun le sait, ne viennent pas de Gleize mais d'autres auteurs qui lui sont contemporains, parfois proches. Disons que ce sont des *poétologèmes* : ils circulent, plutôt librement, dans le monde de la poésie, où ils sont assez bien intégrés, quoique bénéficiant d'un crédit variable, et l'on peut dire qu'ils caractérisent, sans le circonscrire ni l'indiquer, un certain espace : leur répétition, réexposition, confrontation donne une idée de l'agitation argumentative qui lui est propre.

Dans les pages qui suivent, on les verra réapparaître, saisis dans des formations discursives variables à l'extrême (cours, interventions de colloques, articles, souvent très loin du format universitaire, réponses, quasi-pamphlets, manifestes, études, comptes rendus, interviews...).

Chaque fois, selon les codes et opportunités propres aux contextes dans lesquels on les mobilise, est réinterrogée leur valeur propositionnelle : ces formules, que nous disent-elles, ou plutôt, que peut-on diversement leur faire dire dans les endroits où se profèrent, s'échangent et se contaminent les discours sur la poésie ? Si le mode poéticien traditionnel visait à nous expliquer ce qu'était la poésie, à en établir les caractéristiques formelles, si un autre, plus récent peut-être, a pu chercher à nous montrer ce à quoi elle ressemble ou pourrait ressembler (utopiquement), *Sorties* fonctionne plutôt comme une installation métadiscursive destinée à reconstituer non pas une définition, une image de la poésie, mais l'ambiance logique qui règne actuellement dans les espaces où elle se pratique et se discute. Je dirai alors que la spécificité de Gleize consiste en ce qu'il ne s'appuie pas sur une méthode, une science et ses principes, mais sur ces quelques formules nodales qu'il récupère comme des échantillons pour les faire travailler entre elles : son activité théorique n'a donc plus rien de comparable à une enquête planifiée, mais se développe en réalisant progressivement leur adoption maximale. Adopter des poétologèmes, comme manière de théoriser, cela signifie produire une écriture réflexive dont la cohérence est réajustée au fur et à mesure, en questionnant ceux-ci jusqu'au bout, en essayant sur eux continuellement diverses recontextualisations ou situations énonciatives nouvelles, en épuisant les possibilités de leurs corrélations. Il me semble que tout lecteur de ce livre sera sensible au caractère tâtonnant, expérimental au sens fort, c'est-à-dire erratique autant que prospectif, de son déroulement.

Adopter une formule comme « la poésie est inadmissible », c'est assumer *a priori* que la poésie ne saurait être candidate à aucune espèce d'appréciation ou d'élection particulière, qu'elle n'est censée répondre à aucune attente prélégitimée, exigible ou simplement formulable. Son existence institutionnelle est, du coup, envisagée comme très secondaire, pour ne pas dire totalement insignifiante. Au bout du compte, on comprend que « poésie » n'est plus pensé comme une *notion observationnelle* (et, *a posteriori*, comme une réalité observable : « elle n'existe pas »). La question ontologique est évacuée, en même temps que celle de son mode d'être sociétal : la poésie n'est pas

une question de situation, elle est d'abord objet de reconception. En théorie (méta-poétique), important avant toute chose la logique des interrogations continuelles qu'on lui porte, le mouvement continu des notions qu'on invoque ou réinvoque, transforme, pour en parler. Aux notions statiques qui permettaient au poéticien d'isoler et de décrire des artefacts syntaxiques (poème, parallélismes, formes fixes, image...), voire des effets pragmatiques présentés comme spécifiques (*catharsis*, désautomatisation du langage...), Gleize substitue un ensemble de notions dynamiques et relatives : itinéraire, objectivation, montage, élucidation, simplification, désaffublement, etc. Deux traits les distinguent nettement des concepts catégoriels issus des poétiques courantes. D'abord, dans leur modalité d'usage : ces notions ne réclament aucunement le respect de conditions nécessaires et/ou suffisantes (aspectuelles, pragmatiques) pour s'appliquer avec validité à leur objet ; montage, désaffublement, élucidation, par exemple, valent pour des formes aussi disparates que le CD *Vie et mort d'un poète de merde* de Sylvain Courtoux, l'essai *Sorties* de Jean-Marie Gleize, le fichier de Stéphane Bérard, les fiches de Wittgenstein, son *Traité*, voire pour n'importe quel autre texte. Dans chaque cas, ces termes ne désignent pas un ensemble fixe de propriétés prédéfinies comme essentielles et que posséderait *chaque œuvre*, mais engagent plutôt le lecteur à la recherche, dans un *groupe d'œuvres* déterminé par les circonstances de réflexion et de prise de parole, de similarités fonctionnelles, de quelques points communs dans les tactiques d'implémentation ou d'intégration à la vie politique. Il ne faut donc pas prendre ces notions comme des *classes* (aspectuelles, historiques, etc.), mais bien plutôt comme des invitations à *concevoir-comme* : concevoir comme « objectivation », par exemple, *Ladies in the dark* de Christophe Fiat ou *Les objets contiennent l'infini* de Claude Royet-Journoud, les fiches de Wittgenstein ou celles de Barthes. Dès lors, la question n'est plus celle de savoir pourquoi ces textes sont ainsi rangés et pourquoi ils ne *sont pas plutôt* autre chose (une série de biographies, une fiction policière) ; au contraire, des questions divergentes se multiplient en se ramifiant : qu'est-ce qu'ils objectivent ? dans quelle mesure le font-ils comme un montage ? réalisant une simplification ? Les notions dynamiques ne sont pas exclusives



les unes des autres (comme ont pu l'être tragédie et comédie, écriture fictionnelle vs factuelle, voire poésie vs prose), elles sont cumulables à l'analyse, permutable comme le sont des calques de réglage Photoshop.

Leur seconde caractéristique réside dans leur absence de spécificité disciplinaire. Les notions dynamiques n'appartiennent en propre à aucune science traditionnelle, encore moins à la poésie, à la littérature : elles ont à peine une histoire. Elles sont délibérément choisies parmi celles qui flottent dans le langage courant. De là leur vient ce caractère vague et ambigu : elles ne sauraient jamais référer à une essentialité clairement comprise. De là, aussi, leur relative incapacité à permettre la saisie d'une fonction précise et des formes qui l'incarnent : elles ne possèdent que peu cette faculté, partagée par les poétiques formalistes (et les portraits-robots), de permettre (idéalement) la reconnaissance d'un objet *a priori* inconnu. Cela n'est pas à considérer comme une défaillance théorique, mais comme la condition propre à l'enclenchement et au déroulement du « concevoir-comme », puisque ce processus cognitif implique le renouvellement des corrélations que nous pouvons établir entre les objets auxquels nous appliquons les notions, et qu'il ne limite pas *a priori* le domaine d'applicabilité de celles-ci. « La poésie ne ressemble plus à rien », elle est « partout », nos poétiques doivent donc pouvoir accepter l'indifférence formelle et fonctionnelle comme condition première de leur ouverture.

Il arrive cependant, dans *Sorties* (assez rarement), que Gleize décrive les aspects d'une œuvre ou indique quelques-uns de ses traits génériques. Lorsqu'il le fait, il présente ceux-ci comme la forme matérielle d'un arrêt dans un cheminement, ou encore comme une synthèse momentanée de signes résumant (retraçant) l'ensemble des actes et des positions logiques qui l'ont occasionnée, lui ont permis de s'actualiser : la poésie n'est pas « une solution », autrement dit, elle n'est pas le résultat d'une visée, d'une activité qui aurait surmonté l'épreuve de ses propres défis (esthétiques ou artistiques) en produisant un objet considérable en soi (un bibelot de mots, par exemple). Elle n'est pas plus une thérapie finalement trouvée pour subvenir à certains problèmes naturels, inhérents à l'humain, identifiés depuis des lustres. Elle se fond continûment dans la vie pratique et technique, platement présente sans susciter d'autres

critères d'appréciation que celui de sa saisie ou de sa compréhension. On remarquera, à cet égard, l'usage très singulier que fait Gleize de l'histoire littéraire. Elle n'est pas, pour lui, ce récit fondamental duquel il serait possible d'extraire des causalités en série (selon une conception formaliste, par exemple, des généalogies). Gleize s'en sert plutôt comme d'un réservoir de scènes et de postures : tourner ses bras, poser des fragments sur une table, s'asseoir pour rimer un pied contre son cœur. Dans chaque cas, ces postures sont décrites comme dérivées ou déviées d'une position énonciative reconnaissable ou couramment pratiquée – le lyrisme convenu du *Wanderer* (Rimbaud), la recension de l'archéologue (Hocquard). Une façon possible d'en rendre compte est de les représenter en tant que poses énonciatives (dont le « costume » est un attribut) ou *énonciations-en* : en détective privé, en mathématicien, en rocker raté... où le « en » ne renvoie pas au cadre transformant (comme dans l'image de Mitterrand en grenouille, qui n'est jamais qu'une grenouille avec visage et voix de Mitterrand) mais désigne la position de départ transformée par l'écriture.

Si la poésie ne peut plus être conçue comme une production normée d'objets, comme une pratique autonome organisée selon ses propres valeurs, elle peut, en revanche, se trouver exemplifiée comme une torsion (quasi gymnique, Rimbaud) ou une modalisation (par télescopage : Hocquard, Bérard, l'Edgar Poe de *Marie Roget*), voire une dispersion (par multiplication-anonymation des instances communicationnelles : Ducasse, Quintyn) effectuée sur des positions énonciatives localisées, ou à partir d'elles, ou encore, les travaillant de l'intérieur. La recontextualisation des poétologèmes, leur confrontation à l'histoire conduit Gleize à resémantiser ces différentes postures en les reliant entre elles, en les réinterprétant sous la forme d'un devenir énonciatif possible, tellement bien qu'elles se proposent désormais à nous comme autant de nouveaux paradigmes. C'est cette opération de réappropriation de l'histoire littéraire, partie prenante de la reconception dans *Sorties*, que je comprends, pour ma part, comme le remplacement du mot *poésie* par le mot *poésie*.

D'un tel déplacement des notions, forcément, émerge une vision de l'action scripturale très différente de celle qui est pensable lorsqu'on

regarde la poésie comme un ensemble d'objets fabriqués, une pratique artistique soumise à des règles plus ou moins énonçables. Quelle peut-elle être ? Habituellement, lorsqu'on ne limite pas l'effet de cette action à celui d'une autoconstitution auctoriale, on l'imagine comme *transformation effectuée sur contexte*. Dans la conception traditionnelle, cette transformation est déterminée par un événement ponctuel : elle résulte d'une intervention dans un espace social ou institutionnel (Ponge, par exemple, ou Jakobson). Une telle action présuppose sinon un programme, un plan d'attaque élaboré par un sujet (modèle Poe), au moins l'occurrence fortuite d'une justesse de moyens (inspiration, intuition, génie). Sa nature est utopique ou révolutionnaire. La réflexion poéticienne qui a propagé ce modèle porte essentiellement sur le rapport des moyens aux fins ; d'Aristote à Todorov, on raisonne de la sorte : étant donné l'impact (générique) visé dans tel espace culturel, quels moyens symboliques et syntaxiques peut-on mettre en œuvre ? La métaphore structurant cette idée, on le voit, est celle, bien inscrite dans l'histoire littéraire, de la bombe, qui elle-même possède de nombreuses variantes : l'empoisonnement, les pelletées de poux déversées sur les cités (*Chants de Maldoror*, II, 9), le « virus » au sens de Burroughs. Disons nettement que ces figures perdent leur pouvoir de modélisation dans les pages de *Sorties*, qu'elles ne conviennent plus aux pratiques auxquelles *Sorties* s'attache. Avec Gleize, l'action par l'écriture perd sa nature impactuelle : elle est une continuité, non pas une intrusion dans un espace ou une inauguration. Ce qui n'enlève rien à son intensité et sa radicalité. La poésie « coïncide avec ses circonstances » : elle n'est ni coup au hasard, ni extériorisation d'un principe actif, mais travail prolongé (« à mort ») sur une position énonciative occupée par le sujet. Ce dernier, dès lors, apparaît moins en tant qu'acteur autonome, qui transforme par l'application d'un modèle efficient, que comme un agent exploitant certaines potentialités situationnelles, institutionnelles (cas Bérard, Hocquard) ou individuelles (dans le cas d'*actions directes* type Danos ou Quintyn) : il est celui qui cherche à adapter le contexte à ses besoins vitaux au cours d'un processus d'ajustement interactionnel, à direction révisable, s'appuyant opportunément sur ce qui est repéré, dans l'environnement, de ductile et de favorable.

Comment caractériser cette orientation, ou encore, qu'est-ce que ce travail permet ?

Le lecteur observera que, dans *Sorties*, Gleize propose plusieurs catégories désignant plusieurs manières de considérer la poésie ou de se comporter face à ce qu'elle représente (« lapoesie », la « repoesie », la « néopoesie », la « postpoésie »). La plupart d'entre elles se définissent soit par rapport au contenu métaformaliste des discours caractérisant ces positions (en revenir ou pas à l'expression lyrique, par exemple, poser ou pas comme essentiel le renouvellement formel...), soit par rapport à leur fonction pragmatique et logique, en particulier dans leur rapport à la notion d'image. Si l'on choisit maintenant de se concentrer sur ce second critère, on constate que l'ensemble de l'éventail est réductible à la confrontation de deux conceptions, aux implications ouvertement politiques. La première, qui trouve son point originel en réaction à la célèbre condamnation platonicienne (la poésie est condamnable car elle ne produit que des représentations de représentations), est celle qui tend à opposer la poésie au mythe, pour redéfinir la poésie comme une arme contre le mythe. Sa question convenue est celle de la nature de la vérité ou de la réalité à quoi la parole poétique donne accès.

Une des rares fois où Roland Barthes a parlé de « poésie contemporaine », ce fut pour indiquer comment elle avait cherché à évoluer en résistant à sa fixation en images mythologiques aveuglantes, et que, pour ce faire, elle avait pu tenter de retrouver un état présémiotique du langage, ou de se constituer en langage privé. La poésie a voulu court-circuiter la langue pour « atteindre non au sens des mots mais au sens des choses même ». Barthes nous renvoyait là à cette idée mystique, rimbaldienne, bien reprise (après les analyses de Lacan ou de Wittgenstein) par certaines poétiques « réalistes », iconoclastes : la poésie est ce par quoi (ou à quoi), dans le langage, se montre le réel, infigurable. Mais il en dénonçait la vanité, soulignant la facilité avec laquelle, à ses yeux, la pluralité de ces formes d'expression, de par leur visée « régressive » commune, pouvait être réduite en signe univoque de la poéticité, et elles-mêmes finalement rattrapées par le mythe, dépolitisées, désamorçées.

Je me souviens qu'un jour, Denis Roche, l'éditeur d'alors, avait refusé à Gleize une proposition de quatrième de couverture pour le livre *Néon*. Roche en trouvait la formulation trop lapidaire et énigmatique, probablement, aussi, pas assez porteuse. Ce texte disait, en substance : « Je ne comprends toujours pas, je continue. » Je crois que cette histoire est une bonne façon de présenter la seconde conception fonctionnelle de la poésie qui apparaît dans *Sorties*. Celle-ci se caractérise par le fait qu'elle change de question principale : abandonne celle de la vérité (ou d'une vérité spécifiquement poétique) et la remplace par celle de la « compréhension » – comment comprendre ? comment continuer de comprendre ? ne pas être débordé par les langages qui nous entourent, ni être placé dans une situation de blocage devant la prolifération des usages, leur violence ou leur arrogance ? On mesure d'abord le déplacement ici réalisé à ce simple constat : il nous arrive souvent de comprendre des choses auxquelles nous ne croyons pas et, parfois même, que nous tenons pour totalement illusoire, ou simplement fausses, pourtant, nous voulons continuer de les comprendre, être capables de les reconnaître et de les représenter. La vérité et la compréhension peuvent donc être deux visées fonctionnelles relativement indépendantes. Partant, on voit ensuite que c'est l'ensemble de la relation de l'écriture aux images qui se trouve profondément modifiée : valoriser la compréhension et se désintéresser de la vérité comme fin ne saurait impliquer l'idée d'une poésie comme résistance frontale au mythe (et à ses formes imagées), aspiration à l'expression d'une réalité plus fondamentale, infralangagière. Cette seconde conception invoquée dans la quatrième de couverture non admise (inadmissible ?) me semble la plus apte à caractériser les travaux que Gleize associe à la « postpoésie », cette poésie qui « ne ressemble plus à rien », qui est sortie du paradigme de la poésie-quête-d'une-vérité.

Lorsqu'il parle de la *Théorie des Tables* d'Emmanuel Hocquard, Gleize insiste essentiellement sur deux aspects :

– Le *dispositif* du texte, qui fait fonctionner la page comme une table, opère comme une *conversion* des codes énonciatifs. En tant que support, la page est dénaturalisée : elle devient surface d'un dépôt de fragments verbaux. Il n'y a rien en dessous, le langage tend à perdre toute

fonction référentielle pour accéder à un statut purement métadiscursif, automonstratif critique.

– Deviennent alors perceptibles « des effets de connexion de nouvelles relations logiques, s'imposant avec la force de l'évidence » : un autre aspect de la langue et de ses potentialités sémantiques.

J'ajouterai, pour ma part, que ces connexions nouvelles ne surgissent pas d'un coup d'un seul à notre vue, qu'elles apparaissent graduellement, par un effet d'accumulation des tables suscitant quelque chose comme une lente mise au point de l'intelligence (le livre en contient cinquante et une, qu'on n'est pas obligé de lire dans l'ordre d'apparition, mais qui font nombre).

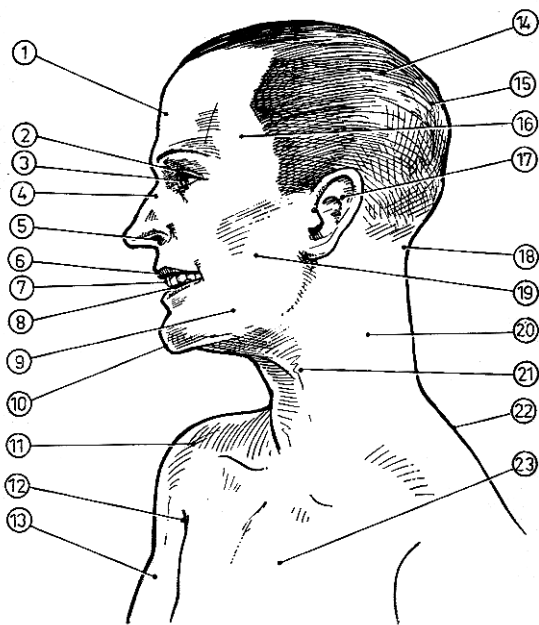
Il est possible de comparer ce type d'effet à ce qui se passe au cours de ces scènes de reconnaissance (qu'on appelle parfois *anagnorisis*) dans les drames classiques. Leur précipitation, leur artificialité contribuent à transformer la nature de l'espace scénique : tout à coup, le pouvoir mimétique qui le faisait tenir pour parcelle d'un monde fictif semble s'amoindrir. Il devient, un instant, comme un espace de recouvrements, quasi métafictionnel, dans lequel des données de départ se retrouvent corrélées, des témoignages ou des indices continûment disséminés tout au long de l'intrigue sont rappelés, refigurés, soit annulés, soit réorganisés de manière à ce qu'enfin on les relie à l'histoire, leur trouve une pertinence, les comprenne. Ces moments d'*anagnorisis* sont en fait moins le passage de « l'ignorance à la connaissance » que celui de l'aveuglement, de la stupeur, à la clarté immédiate (« Ah ! je vois clair dans mon cœur ») ou à l'intellection : au fond, la vérité de ce qui est découvert ou retrouvé importe moins que l'établissement d'un équilibre final, la recomposition acceptable des données. Ils partagent en tout cas avec le processus de compréhension postpoétique le fait qu'ils cherchent à élaborer une intégration d'éléments disparates, à suggérer des relations logiques auxquelles on n'avait pas été attentif, par exemple parce que notre attention s'accommode mal avec leur façon normale d'apparaître. Disons que, comme les scènes d'*anagnorisis*, certains travaux post-poétiques cherchent à présenter une *forme synoptique*, sensible, de choses qu'on saisit mal ou dont le mode d'apparaître

habituel bloque notre pensée, nos capacités d'analyse et de parole. C'est le cas d'Hocquard qui nous rend visible un autre état de la langue, mais aussi, autres exemples possibles, celui de Poe qui réarticule, dans sa narration, des fragments d'articles relatifs au crime de Marie Roget dans le but de construire une autre saisie de cette énigme policière pour débloquer l'enquête, de Mark Lombardi qui, synthétisant au format dessin l'ensemble des flux financiers mondiaux d'une époque, nous offre une autre perception de leur rythme et de leur distribution. Mais je dirai qu'à la différence du théâtre classique, ces auteurs font cela sans la perspective d'un aboutissement. « Comprendre » est un travail qui n'a pas de fin, qui ne vise, au fond, aucune découverte : il consiste à redresser ce qui est sous nos yeux et qu'on ignore en l'état de liaison *donné*, ou qui, tel quel, nous laisse sans voix. Ce travail procède sans discontinuer, par intensification progressive, cumul, floculation, tellement bien que les choses deviennent, comme disent certains moralistes chinois, de plus en plus manifestes sans avoir à se montrer.





*pour Édouard Levé*



## Ils sortent

Ils sortent. Ils se retirent. Les poètes et les autres comédiens.  
Avec manteaux, panoplies, costumes. Maintenant la scène  
est vide. Les lauriers sont coupés. Le sol est plat, le terrain  
dégagé, lavé, simplifié.

*Marée basse. Altitude zéro. On respire.*



Deux phrases de Rimbaud, dans une de ses *Illuminations* (celle qui s'intitule *Ville* – et c'est bien là, *ici*, en effet, rues et passages, métros et voies rapides, échangeurs, ascenseurs, écrans, trous béants, périphériques, où que nous soyons, où que nous pensions être, que notre vie se « déroule ») : *Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin !*

Oui, très proches, ces phrases sans phrases, ces phrases aussi nues que possible, de ce que, pour moi, devaient ensuite représenter les pratiques et objets de l'art : rien qui s'impose comme « monumental », ou chargé de sens, d'un poids de sens, rien qui appelle à la vénération fascinée, à la pose, à la récitation idiote, à l'enjolivement, au cosmétique, au costume. Rien de ces superstitions. Rien que matière et langue, et forme, chiffres et traits, et lettres. Rien de trop, vers le moins, toujours, *enfin !* (comme dit Rimbaud, s'exclamant), vers « la plus simple expression ». Et c'est une morale. Une politique. Une raison d'être, et d'agir.

D'où que, suivant mon propre chemin d'écriture, je me suis dirigé vers ceux qui parlaient de la nudité, aussi « concrètement » (que lui des flaques et des ponts) : je pense aussi à ce qui, de l'*arte povera* italien, objets ou actions, tendait à restituer quelque chose de la présence « réelle », physique, ou à ce qui, du *minimal art* américain, est (était) mise en œuvre de la « simplification », et prise en compte, dans le même temps, de ce qui, des lieux, fait tension, incitation, situation.

Depuis déjà longtemps, pour le poète comme pour le peintre ou le musicien (ces mots sonnent d'ailleurs comme étrangement à nos oreilles), la fin justifie « tous » les moyens. « J'ai toujours considéré qu'un artiste devait se servir indifféremment de tous les matériaux et de tous les moyens dont il peut

disposer, qu'il s'agisse de l'objet, de l'image, de l'action ou de l'écriture » (Michelangelo Pistoletto). *Indifféremment*, sans doute, successivement ou simultanément. Littéralement et dans un certain sens : celui de l'efficacité, de la capacité d'ébranlement. De quoi changer les choses, tout changer. Où l'on retrouve la politique.

Il est, parmi les objets du monde, un objet (est-ce même un objet ?) dont je sais combien il a compté pour moi. Il s'agit d'un détail, d'un des plus petits détails d'une œuvre de Le Corbusier : le *néon* (quelques centimètres de matière blanche) vertical dans le mur au pied de chaque escalier dans les couloirs du couvent de la Tourette aux environs de Lyon. Un simple trait de lumière. Un de ces « éléments », une de ces composantes élémentaires, quelque chose comme une lettre, ou fragment de lettre ou d'idéogramme. Avec quoi faire des mots, des séquences, des phrases. Des phrases qui, précisément (retour à Rimbaud), ne seraient pas des phrases, tout comme les textes de Rimbaud sont tout sauf des monuments, de même que le bâtiment de Le Corbusier, tenu sur d'infimes traits de lumière, est exactement le contraire d'un *monument de superstition*.

Ici, dans ce non-monument, guidé au sol par ces lignes de lait, allant simplement vers ce que nous sommes. Sans forcément le savoir. Il y va d'un pouvoir de révélation. Nous ne faisons, en somme, que déplacer des mots et des choses et des images, nous faisons, et pour défaire et pour refaire un lieu, des lieux, des espaces moins d'habitation que de circulation et d'échange. Décharger, recharger. Déplacer. Crever l'écran.

Non, vraiment, la poésie n'est pas une solution.

## « La nudité comme apparat »

Ça continuait en déchantant :

Nous n'irons plus au bois Les lauriers sont coupés
---

Plus de lauriers, plus de bois, l'aube et l'enfant sont tombés au bas du bois de lauriers. Les lauriers sont coupés, plus que le présent simple, altitude zéro, la poésie n'est pas une solution, nudité  
Peau humide et froide et plate (les chiens)

Égale : fin de la poésie JE VAIS MAINTENANT *BOIRE UN OISEAU* :

Le *solitaire* est nu, la *solitaire* est nue.

Le *solitaire* habite surtout les îles Rodrigue.

Son œil est noir et vif, ses ailes courtes, ses plumes mêlées de gris et de brun,

La femme porte au-dessus du bec un manteau de veuve, ses plumes se renflent des deux côtés de la poitrine en deux touffes blanches, et celles des cuisses s'arrondissent par le bout en forme de coquille, Sinon, rien, ou, par exemple, un grand cube de béton gris (l'église du couvent de la Tourette, Le Corbusier).

En 1995, je publiais au Seuil, dans la collection dirigée par Denis Roche, un livre intitulé *Le Principe de nudité intégrale* et sous-titré *Manifestes*. Pour manifester la nudité, « pour manifester le désir de l'accès

à la nudité nue. Comment faire ? » Suivaient quelques (auto-)injonctions : « toucher le fond, écrire en prose, écrire sans force, écrire à mort, etc. En état de légitime défense. Il faut qu'à chaque tour de roue la nudité gagne. » La même année, je donnais aux éditions Al Dante un texte intitulé *La nudité gagne*, pour accompagner une exposition rétrospective, à Aix-en-Provence, des artistes du groupe Supports/Surfaces, d'où j'extrais cette position (j'allais dire : « définition », mais non, c'est une position, la manifestation d'une position) quant à une « ligne objective » : « frontalité, objectivité, nudité, présent simple » (tous ces termes doivent s'articuler voire se superposer). Un peu plus tard, en août 2000, pour *Manière noire* et avec Henri Maccheroni, c'était *Nu dénudé* (je dirai d'où vient ce titre), d'où ceci encore : « La vraie nudité, âcre [...], silencieusement blanche et fécale comme l'étable » (v. 1943). Le mot effacé était l'adjectif « maternelle » (nudité *maternelle et fécale*), et ceci, vers un point où je ne sais pas (comment) me tenir :

Titien, Manet, Courbet, Duchamp, où en suis-je de toute cette fatigue ?

Lynx et linceul,

Moins les membres, moins le visage, moins le corps,

Une hostie ?

En 1946, Arthur Adamov disait d'Antonin Artaud : « À peu près seul de nos jours, Artaud a la force, démasquant toute chair, de retrouver l'ossature effrayante des choses. » L'ossature effrayante des choses, la nudité, jusqu'à l'os. Je pense aussi bien à la structure du grand caillou de la Sainte-Victoire, au mur blanc, ou gris, devant quoi Cézanne se trouve quotidiennement contraint de revenir. Je pense au travail du temps sur le visage du peintre Opalka dans ses autoportraits photographiques, jour après jour jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Je pense à tous ces exemples d'obscénité poétique, à ce qu'il y a forcément de pornographie dans le fait d'y être en effet.

Oui, il s'agit bien de la nudité du corps, jusqu'à plus de corps.

De la nudité du corps naissant, du corps d'enfance, premier, antérieur au langage. Et du corps-objet, celui qu'on va inhumer ou brûler. De moins en moins nu, donc (de la naissance à l'âge adulte),



puis de plus en plus nu (de l'âge adulte à la mort). Et de plus en plus nu, de la mort au pourrissement du corps, jusqu'à l'os.

Ou encore : reconnaissance de l'objet du désir (« je reconnus la déesse ») sous la forme d'un corps de femme, puis de la poursuite (ou « chasse »), puis de l'étreinte, fugitive et incomplète (« et j'ai senti *un peu* son corps immense »), après dénudation (nécessairement imparfaite, « je levai un à un les voiles ») ; l'étreinte du réel, de celle qui figure ici le corps sensible du réel, qui implique la mise à nu de ce corps ; dénuder, atteindre, étreindre, posséder, s'évanouir dans cette possession, recommencer.

Oui, il y a cette photographie de Duane Michals (1952) qui s'intitule : *Nu dénudé*. Parce que le nu n'est jamais nu, vraiment nu, qu'il y a toujours de la nudité au-delà de la nudité (nudité *intégrale* désignerait ce plus de nudité encore, cette dénudation de la nudité qui serait la vraie nudité – « âcre, blanche »).

L'auteur, bien sûr [d'une photographie représentant un corps nu], a voulu saisir la nudité, mais la nudité se cache sous le nu, et elle nous échappe en lui dans l'appel même qu'elle ne cesse de nous lancer à travers lui. (Bernard Noël, 1986.)

Travaille alors, pour ce que j'en fais, la séquence :  
*Vénus d'Urbino*, Titien.

*Olympia* de Manet (et son ruban noir). Pourquoi, en 1863 ou 1865 (quand elle est exposée), suscite-t-elle autant de violence ? Un critique parle de la morgue, un autre, de cadavre, un autre, de singe. Tout simplement à cause de sa présence littérale (présent simple), intensifiée par le fait qu'elle ne « signifie » rien (d'autre que cette présence), ne symbolise rien. Ne serait que la *manifestation* de la nudité.

*L'Origine du monde*, Courbet.

*Étant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, Marcel Duchamp, installation, posthume. Le sexe n'est plus caché (par la main), mais central, au point que le corps lui-même est mutilé, amputé, qu'on voit bien la tentative pour montrer la nudité à travers le nu (nu dénudé) :

La photo de nu est le contraire de la photo de sexe : le nu, c'est la forme et c'est une forme qui vous parle. Le sexe représente l'informe et l'informulation : il est opaque et muet, a-symbolique. Le nu est séduisant, beau, il attire la lumière et il tire l'œil, alors que le sexe est obscène et répulsif.

(Denis Roche.)

D'où que : le nu est (le plus souvent) représenté sans sexe (selon de multiples postures d'évitement-dévoilement-effacement), tandis que le sexe tend à être autonomisé (pas de corps, surtout pas de visage, pas de personne, le sexe est prépersonnel, apersonnel). Corps sans sexe ou sexe sans corps.

Si l'*Olympia* faisait peur, c'est que sa nudité était perçue comme sexe-corps, absolument « laide », mortellement laide (convoquer ici la *Vénus anadyomène* de Rimbaud, leçon de poésie rageuse-« rugueuse », antipoétique).

Retour de la mort : elle (Duras) assiste à la mort, ou plutôt à l'agonie, d'une mouche, sur un mur, dans une pièce vide. Elle est assise par terre devant le mur. Face au point noir de la mouche noire sur le blanc de la surface blanche (elle dit : « les murs blancs, lisses »). Elle est restée là « pour voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche ». Elle écrit que la mort de la mouche, c'est la mort : « Ce n'est pas grave, mais c'est un événement à lui seul d'un sens inaccessible... » Évoquant la nudité intégrale ou le nu dénudé, ou encore la prose en prose littéraire-objective, je voudrais faire entendre la notion d'événement d'un sens inaccessible. Quelque chose a lieu dont le sens est inaccessible. Quelque chose « opaque et muet ». Ou bien, ce qui advient, ce qui a lieu, ce qui est l'événement sous mes yeux, en ma présence, c'est que le sens est ou devient inaccessible. Ou bien encore, la mort est invisible, et cela qui a lieu invisiblement, le travail de la mort, en moi et hors de moi, son ralenti, je le regarde, et ça n'a pas de sens. Écrire est lié à ça. À de tels événements simples, extrêmement banals. Nudité, platitude, banalité, prosaïsme, prosérité.

À nouveau : je pense à la (mauvaise) reproduction (ou reproduction de reproduction) de la *Vénus d'Urbino* du Titien, dans le livre

d'Emmanuel Hocquard intitulé *Le Commanditaire*. En lisant ce livre, je me suis dit qu'il y avait un rapport entre ce corps nu, sa présence énigmatique devant, et la vacuité de l'enquête « commanditée » au poète-détective Thomas Moebius par une certaine Vénus Tiziano. Dans le Poème, qui est aussi un roman-photo, un traité de logique ou de grammaire ou de poétique, la réalité nue, in-sensée, est formidablement, violemment présente (la réalité de la banlieue, de l'immeuble HLM, de l'autoroute, des camions qui passent, etc.). Comme la *Vénus* du Titien. Et comme elle, elle ne parle pas. Elle n'a rien à dire. Elle est simplement là, devant, dans cette évidence énigmatique (et désirable).

Et puis j'ai relu le *Manet* de Bataille. À propos de l'*Olympia*, dont précisément la *Vénus* du Titien est un modèle, il parle de l'effacement du sens de ce tableau : c'est dans la mesure où Manet « en a supprimé (pulvérisé) le sens – que cette femme est là ; dans son exactitude provocante ; sa nudité (s'accordant, il est vrai, à celle du corps), et le silence qui s'en dégage, comme celui d'un navire échoué, d'un navire vide : ce qu'elle est, est l'“horreur sacrée” de sa présence – d'une présence dont la simplicité est celle de l'absence. Son dur réalisme qui, pour les visiteurs du Salon, était sa laideur de “gorille”, est pour nous le souci qu'eut le peintre de réduire ce qu'il voyait à la simplicité muette, à la simplicité béante de ce qu'il voyait. » Soit : le geste de réduction littérale (que j'avais désignée autrefois « simplification lyrique ») – exactitude provocante, simplicité muette, c'est bien la leçon de l'agonie de la mouche (noir sur blanc).

Bataille oppose le réalisme littéral de l'*Olympia* à la poéticité (mythologique) de la *Vénus*, comme la mutité-matité de l'absence de sens à la luminosité du sens, comme le prosaïque au poétique, l'inquiétant au rassurant, etc.

Positions relatives :

La nudité de l'*Olympia* serait (donc) plus nue que la nudité de la *Vénus*, ou sa mutité plus muette ; ou sa cruauté plus crue ou plus cruelle, plus provocante, plus inadmissible,

Mais il se pourrait bien que la nudité du quasi-cadavre sans tête aux membres tronqués de l'installation posthume de Duchamp, sexe

fendu offert (*Étant donnés...*), soit plus nue, plus muette et plus cruelle, donc plus littéralement scandaleuse, que la nudité de l'*Olympia*,

Soit alors : que *la nudité n'existe pas*,

Que la nudité intégrale, comme ce que Ponge appelle quelque part « l'exactitude scrupuleuse », et Bataille, « l'exactitude provocante », n'existe pas

Égale fin de la poésie,

Lauriers en tas sur le sol, etc.

Alors comment faire ?

## Nu dénudé

Remplacer le mot poésie par le mot poésie remplacer le mot

Elle est assise par terre. Face au point noir de la mouche noire sur le blanc du mur. Elle est restée « pour voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche ». Elle ajoute que la mort de la mouche, c'est la mort : « ce n'est pas grave, mais c'est un événement à lui seul d'un sens inaccessible ». Je voulais simplement faire entendre l'idée d'événement d'un sens inaccessible.

poésie par le mot poésie remplacer le mot poésie par le

À propos de l'*Olympia* de Manet, il parle de l'« effacement du sens ». Il écrit que c'est dans la mesure où le peintre en a « pulvérisé » le sens que cette femme est là « dans son exactitude provocante ». Pour certains, cette exactitude, cette mutité, étaient sa laideur (sa laideur animale). La réduction à la « simplicité muette », à la « simplicité béante ».

mot poésie remplacer le mot poésie par le mot poésie re

La nudité de l'*Olympia* serait donc plus nue que la nudité de la Vénus du Titien, ou sa mutité plus muette, ou sa cruauté plus crue ou plus cruelle, ou plus animale ou plus. Et la nudité du quasi-cadavre au sexe épilé derrière la porte de bois de Philadelphie plus crue et plus

C'est aussi un  
qui s'avance  
*(bruit d'angle*  
*et continu*  
*oublié*  
*revenant*

« vers un

arbre » ou

vers une

phrase qu'il

inscrit et

efface ou

recouvre en

même temps,

nue et plus animale et plus que la nudité de l'*Olympia*. La nudité n'existe pas, la nudité nue dénudée n'existe pas,

remplacer le mot poésie par le mot poésie remplacer le mot

en 1946, Arthur Adamov disait d'Antonin Artaud : « À peu près le seul de nos jours, Artaud a la force, démasquant toute chair, de retrouver l'ossature effrayante des choses. » Sens inaccessible. Exactitude provocante. Simplicité muette ou béante. Ossature des choses. Point.



## Costumes

« La société est composée d'absolument personne – tous en habit. »  
Voilà pour la société (selon Kafka) : une foule en habits. Personne.

Et puis les poètes : leurs faits et gestes, postures, costumes, uniformes, accessoires. Je préfère laisser « costume » instable (celui que je suis, celui que je vois, celui que je crois, celui que tu vois, celui que nous voyons, etc.). Le costume n'est pas simplement définissable. On oscille entre l'expression du fantasme, la représentation mythologique, la réalité sociale (socioprofessionnelle), la répartition stratégique des rôles sur l'échiquier du champ, etc. Maintien, donc, de ces remarques dans le désordre, avec intersections et superpositions possibles. Car tout le travail reste à effectuer. Par exemple : analyser le corpus des portraits photographiques de Victor Hugo. Dresser et analyser la liste exhaustive des costumes à une « époque » donnée (pour l'époque « moderne » : mage, prêtre, prophète, savant, chercheur, ingénieur, explorateur, enquêteur, joueur...). Il y a du pain sur la planche. Miettes problématiques :

Pour qu'il y ait costume(s) du ou de poète, il faut qu'il y ait poète. Il n'y a pas toujours poète. Il y a parfois plus ou moins poète, poète plus ou poète moins. La poésie peut aller sans poète. Poésie à poète visible, poésie à poète invisible. À poète transparent, à poète translucide, à poète opaque. À poète sans tain, à poète à fond de teint, etc. Mais ces propos sont abstraits, de principe. Dans la situation présente, on pourrait dire : il n'y a de littérature que s'il y a des écrivains. Il n'y a d'écrivains que montrables. Un écrivain non montrable, non montré,

maquillé, cadré, sous-titré, n'est pas un écrivain. N'est pas vraiment, socialement, un écrivain. En principe, je pouvais dire : la poésie se conçoit sans poète. En fait, je dois constater : on en est au point où il est plus facile de concevoir des écrivains sans œuvre qu'une œuvre sans écrivain. La télévision montre des écrivains (des costumes qui parlent) et même quelques couvertures (de livres). Elle ne peut pas montrer la littérature. Qui, d'ailleurs, ne se montre pas puisqu'elle se lit. Est d'un autre temps, tempo. Donc, en principe, travail du costume, conseil en communication, théorie du meilleur profil, etc. Malheureusement, la « poésie » est une pratique tellement vieillotte qu'elle n'a plus tellement de costumes à montrer. D'abord, tous les poètes sont morts. Le dernier Grand Poète français meurt tous les ans. En fait, c'est l'avant-dernier, parce qu'on en oublie toujours un, quelque part, qui finit par mourir à son tour. Le costume de mort est encore un costume acceptable, éternellement chic. Sinon, les poètes sont hors mode, ils s'habillent très mal ou simplement confortable, ce qui est pareil. Les cheveux longs gris raides du philosophe A. G., les chemises blanches à col ouvert du philosophe B.-H. L., etc., voilà du montrable. D'ailleurs, les poètes n'ont rien à *déclarer*, en effet.

Ce qu'il faudrait se donner les moyens de décrire :

1. Le contexte (les conditions objectives structurant l'institution) fait que les poètes sont « absents ». Ils travaillent et se rencontrent « hors champ ». On pourrait sans doute soutenir qu'ils n'ont aucun souci de leur image (ou costume), n'ayant pas d'image. De fait, on croit savoir que l'image socialement dominante, traînante du poète reste romantique (avec plus ou moins d'adaptation moderne, bien que le « poète » soit une espèce essentiellement archaïque [sur le mode léger/humoristique : voir la publicité richement rimante, *en costume*, précisément : « Il n'y a que Maille qui m'aïlle »]). Les poètes, donc, sont indifférents à cette image, qui n'est pas la leur, et sur laquelle ils savent qu'ils ne peuvent rien. Les poètes savent (vaguement) que ce ne sont pas les poètes qui désormais habillent les poètes. Le costume des poètes est dans les lunettes de l'habitant non-lecteur, consommateur de moutarde et de spots en *prime time*. En plus, ce poète en costume n'est même pas un poète. Donc, c'est une image de rien. Alors laissons couler les images

et vaquons à nos occupations. Libérés du souci du costume. Indiscernables (on en croise au supermarché, dans l'ascenseur, sans les reconnaître).

2. L'œuvre poétique contemporaine est d'ailleurs, à ma connaissance, très peu consacrée à l'évocation de la personne du poète et de ses costumes possibles. Il est question d'autre chose, d'autres choses. Ce que l'on appelle « réflexivité », dans la poésie moderne, semble être (tendanciellement) réflexivité *littérale*. Il s'agit toujours moins de la réflexion d'un ou du poète que de la confection, réfection, défection, etc., de la poésie telle que littéralement elle s'avance, recule, apparaît, s'expose, s'efface, boite, bute, ricoche, etc.

3. Reste l'autre façon du costume : le métier. Dans la vie, les poètes (ou plutôt, certains poètes) travaillent, cotisent, pointent, sont inspectés, etc. Il y a des poètes qui enseignent. Beaucoup. Je m'en tiens ici à ce costume, exemplaire : instituteurs (mot périmé, je crois, mais très beau), professeurs de collège, professeurs de lycée, professeurs de *college* au sens américain (premier cycle universitaire), professeurs d'université, et même (forcément un seul à la fois), professeur au Collège de France. Dans ce dernier état : costume (apparemment) simple (Bonnetoy). Je crois que tous ceux-là (les Guglielmi, Stéfan, Sacré, Prigent, Deguy, etc.) croient (je crois avec eux, bien sûr) qu'il y a un *lien* entre le travail de poésie et le travail de transmission, transfusion, translation, « métaphore » des savoirs et des questions. J'aurais dû écrire : je sais que ceux-là savent (d'expérience) que. Et puis il y a ceux qui refusent tout costume comme tout rôle, ou toute fonction. En chômage stratégique. Ils voient leur travail d'écrire incompatible avec l'impôt, l'emploi du temps et autres choses semblables. Moins nombreux que les précédents, engagés autrement, disponibles autrement. Ils croient qu'écrire est sans lien(s). Je devrais dire : ils savent (d'expérience) que. On conviendra, en passant, qu'aucune étude sérieuse n'existe à ce jour sur l'engagement (ou le désengagement) professionnel des « poètes » aujourd'hui, ni sur les représentations attachées à ces pratiques. Il le faudrait pourtant.

Quelques costumes très spécifiques (distinctifs). Voyez ce quatuor. Michel Deguy est un poète philosophe (il ajuste les deux costumes l'un

sur l'autre), on devrait peut-être dire : il est celui à qui échoit, dans le temps où il intervient, le rôle d'intriquer les deux faces du questionnement. Dans les mêmes termes (je ne répète donc pas) : Jacques Roubaud est le poète logicien (ou mathématicien, ou musicien), Bernard Noël est le poète de l'*expérience* (« intérieure », mystique, érotique), et Denis Roche (non-poète, ou poète, à son tour, après d'autres « horribles travailleurs », de la liquidation, interminable et impossible, de l'épreuve « poésie »), comment désigner son costume ? Si je dis *photographe*, je signifie qu'il sacrifie cela [forme-poésie, par exemple] pour ceci : passion du réel, passion panique (lyrique, oui, oui !) de la réalité. Sur l'échiquier, ces pièces (ces sujets, ces noms) ne sont pas interchangeables. Elles ne se déplacent pas non plus de la même manière (ni sans doute à la même vitesse). Elles ne sont pas non plus indépendantes les unes des autres. Sur cet axe : il y a (en fait, bien qu'assez peu veuillent s'en rendre compte) un nombre (très) *limité* de costumes. Il y a aussi une infinité possible (et réalisée) d'imitations, des contrefaçons plus ou moins grossièrement repérables, etc.

Du temps que l'habit parlait. Musset :

Qu'on ne s'y trompe pas : ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible ; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions ; mais elle en porte elle-même le deuil, afin qu'on la console.

Oubliées les armures (héroïques, épiques), les broderies (et les rubans des salons, des faiseurs d'épigrammes et de sonnets), et même l'habit noir, l'uniforme démocratique, celui des rues, des illusions perdues, des éducations sentimentales et prosaïques ; restent quelques figures animales (fortement grinçantes et grimaçantes en nos mémoires) :

un *pélican*, par exemple, sanglant, sacrificiel, christique (blessé comme un pin des Landes),

un *loup*, stoïque et fier,

un *albatros*, étranger, exilé, empêché,

un *crapaud*, étouffé, suffoquant, froid sous la pierre.

*Savant* ou *inventeur*, *piéton* ou *vagabond* ou *enfant*, ou *mendiant*, ou comme un mendiant, ce sont quelques-uns des costumes du poète, traversant le « rêve intense et rapide ». Le mot *costume* est d'ailleurs rimbaldien, il traîne dans les *Illuminations* : « Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois. » On n'oubliera jamais que la comédie est destinée à être « anéantie ». Avec elle les costumes. Tout doit disparaître « aux environs d'une tache de gravier ». La leçon de Rimbaud, ce serait : essai intense et rapide de tous les costumes, d'un maximum de costumes (pour voir) (cette dernière parenthèse prononcée en pressant plus ou moins fortement sur le verbe *voir*). Le costume de l'enfant, ce serait finalement (du moins, c'est à ce point de la leçon que je crois être parvenu) l'absence de costume vers quoi il s'agit de se diriger, de se dégager. Celui qui ne parle pas encore, qui est en puissance de parole. Il claque la porte. Il se retrouve debout dehors. Il « tourne ses bras ». J'imagine qu'il est nu. Le paradoxe très simple, c'est qu'il faut traverser une grande épaisseur de paroles dites, écrites, formalisées, diversement costumées, un très grand nombre d'*images* aussi, toutes plus « merveilleuses » les unes que les autres, pour déboucher sur le debout nu dehors, « en puissance ». Rimbaud serait (dans cette histoire de costume), une fois épuisés les habits humains, les costumes de scène, les approximations zoomorphes, etc., un tenant du dés-habillage. Or on sait que la poésie a toujours tendance à se rhabiller. À poser des déguisements sur les costumes, et des sur-vêtements sur les déguisements. La nudité reste donc un travail. Il ne faut pas non plus avoir peur de prendre froid.

Francis Ponge serait de ces alliés non frileux. L'un de ses griefs à l'égard des amis surréalistes, c'était qu'ils s'habillaient trop (en poètes), qu'ils en rajoutaient dans la spectacularisation du costume. Petits et grands comédiens. Beaucoup, longtemps, n'ont pas su qu'il était un poète, ou un non-poète, ou un postpoète, ce qui était sa façon à lui. Homme du commun à l'ouvrage. Signes particuliers : néant. Résistant comme journaliste (et non écrivain) pendant la guerre. « Histrions », « pitres », ce sont quelques noms de costumes qu'il tenait en réserve.

Rêvant d'une biographie réduite, voir nulle. Tout à l'affaire de trouver quelques formulations exactes, qui puissent rester.

De lui, sur ce chapitre, nous vient un verbe. Il l'emploie à propos de Malherbe : *désaffubler*.

Il fait de la poésie une maison qu'on peut habiter sans ridicule, une attitude qu'on peut adopter sans ridicule. Rien d'efféminé, rien de puéril, rien de sénile. Pas de plaintes, pas de comptines, pas de bêtification, pas de canular, pas de pitrerie, pas de fausse érudition, pas d'air de collègue, pas de falbalas. Il désaffuble la poésie.

Je résume quelques points en chaîne :

1. Tel (ici, Malherbe, mais, plus tard, Ponge, bien sûr), *pratiquement* (plus que par déclarations) désaffuble la poésie.

2. La poésie (en effet) demande à être périodiquement désaffublée. Systématiquement, périodiquement. Voir plus haut : elle ne cesse de se réaffubler.

3. Attention : il y a le risque de s'affubler par affectation de se désaffubler ! Ne pas confondre agitation exhibitionniste et démystification (froide) « à outrance ».

4. En l'occurrence, cela va de soi, dés-habiller la poésie revient à agir simultanément sur l'image du poète. La poésie (désaffublée) serait le seul costume du poète : « portable sans ridicule ».

Le dernier livre paru sur l'œuvre de Francis Ponge s'intitule *L'Âne musicien*. Retour aux animaux. Cet âne, au fronton de la cathédrale de Chartres, joue de la vielle. Gérard Farasse (l'auteur du livre) voit très bien comment l'âne musicien est le poète-âne, peau d'âne :

...comme lui, l'artiste est « martyrisé, terrorisé, obligé à se tenir debout, à se ridiculiser, à jouer de la musique ». Rien ne l'y prédispose. Et pourtant il s'y exerce, avec obstination, comme si c'était le seul moyen pour lui de s'accomplir, de transformer sa maladresse en beauté.

Un dernier. Emmanuel Hocquard, parmi les poètes récents, n'est pas des plus habillés. Il (du moins certains lecteurs attentifs croient le

comprendre) suit la voie désaffublante. Deux costumes assez sobres, et discrets :

poète-*archéologue* (théorie du fragment) ;

poète-*détective privé* (le réel est énigmatique, le sens se dérobe, l'enquête n'en finit pas, etc.). La poésie comme « processus logique d'élucidation ».

Ces costumes ne collent pas à la peau. Ils sont *méthodologiques*. Peut-on dire cela ? Relire, donc : *Un privé à Tanger* (P.O.L, 1987) et *Le Commanditaire* (P.O.L, 1993).

Quand une fiction devient visible en tant que telle, elle commence à se dissoudre ou à disparaître.

Le travail pourrait consister à rendre les costumes visibles en tant que tels...

## Intégralement et dans un certain sens

Ceci est un préambule. Ce sont les circonstances qui me fournissent le point de départ :

Être *réaliste* en poésie, c'est reconnaître que la poésie n'est rien, et qu'elle n'a qu'à s'enfoncer dans le trente-sixième dessous qui est son séjour normal et où on ne manque pas de la renvoyer lorsque l'occasion s'en présente. J'ai appris il y a quelques jours qu'un débat sur la poésie, commandé par *Le Monde des Débats* et prévu pour décembre, puis janvier, puis février, ne serait en définitive pas publié : il a paru aux responsables du journal que ce débat ne répondait pas aux bonnes questions, celles que le lecteur est censé se poser – *À quoi ça sert, la poésie ?* par exemple.

On se rappelle l'amusant slogan théorique proposé par Denis Roche au début des années soixante-dix : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. » Je suis de ceux qui ont choisi de réfléchir sur le ou les présupposés « littéraires » de cet aphorisme. Mais ce qui est certain, c'est qu'avant ces significations métopoétiques ou stratégiques, un tel propos pouvait, peut toujours être entendu littéralement comme énonçant une vérité pratique, concrète, simple, évidente, aveuglante : la poésie n'a aucune existence sociale, ce qui implique, logiquement, qu'elle ne doit prétendre à aucune reconnaissance sociale, et qu'au besoin, il faut l'aider à faire preuve de discrétion. La poésie est ce dont il convient de ne rien dire. Ce dont on conviendra de ne rien dire.



Si l'on veut observer avec rigueur le corpus médiatique, en mettant à part les poches spécialisées :

Le seul discours vraiment autorisé sur la poésie, c'est celui qui concerne sa situation externe : mort, vie, survie, acharnement thérapeutique, perfusion, poches de résistance, cercle des poètes disparus, circulation locale, réseaux, marges, institutions autonomes, etc. Tout autre type de discours (sur les œuvres, les projets, les démarches, les formes) relève de la discussion interne groupusculaire sans intérêt pour l'amateur normal de littérature normale. À éviter.

Quelques mots, maintenant, donc, écrits et prononcés à l'intérieur, de l'intérieur, en première personne du singulier, je.

Je crois m'être toujours situé comme écrivain, comme enseignant, comme critique, par rapport à quelque chose que j'appelais « poésie », avec, à la longue, cette seule certitude qu'autour de ce mot, de cette chose, je me construisais un espace plus ou moins habitable, raisonnable, pensable, où je tâche de me maintenir en équilibre et en état de marche. Parmi les présupposés pas forcément compatibles mais coexistant dans cet espace, ou le faisant tenir de façon paradoxale, en voici trois :

1. J'ai besoin d'une certaine définition minimale de la poésie comme la seule pratique verbale, littéraire, échappant (ou tendant à échapper) aux contraintes et aux dogmes de la représentation : la poésie comme branchement direct (ah ! ah !) de la langue sur du réel (de l'inconscient, du physique, du pulsionnel), la poésie comme branchement direct (!) de la langue sur de la réalité « objective » (du réel rugueux à étreindre, du réel sans nom et sans images et dénué de sens, etc.) ; la poésie comme pratique intégralement (!) objective et « réaliste » en ce sens-là (qui est un peu le contraire du sens hérité du XIX<sup>e</sup> siècle) ; étant entendu que le « réalisme intégral », c'est comme le « nu intégral », il y a toujours de la nudité au-delà de la nudité. Cette pseudodéfinition (poésie comme seule pratique intégralement objective ou radicalement réaliste ou littérale non figurative) fonctionne évidemment comme un simple *fantasme pratique*.

2. Je prétends que la poésie s'affirme ou s'invente par la négation et le dépassement de ses définitions données, admises, apprises. La

poésie consiste, pour une part essentielle, en son autonégation, en son autocritique, en son autodestruction plus ou moins violente. C'est en ce sens que toute vraie poésie est antipoétique.

3. Enfin (? !), je prétends que la poésie est sans définition, et qu'elle n'est que de cette ignorance. Poésie comme métier d'ignorance, et, d'abord, de ce qu'est la poésie. Épreuve, donc, ou exercice de l'ignorance.

Cela, tout cela, ce socle de propositions à logique incertaine, comportant à la fois une définition nécessaire, un refus obligatoire des définitions admises, et une absence principielle de toute définition, constitue le point de départ, le site originaire, le fond sur lequel se déroule un certain travail (de lecture, d'écriture, de transmission écrite ou orale). Et puis il y a le contexte, déterminé (à mes yeux) par une histoire.

Je résume : il y a le XIX<sup>e</sup> siècle, de Lamartine/Hugo à Rimbaud/Mallarmé, le siècle qui fait la poésie comme question à la poésie, comme recherche de la poésie, comme rupture avec la poésie, etc. Jusqu'à la « catastrophe ». Avec *Illuminations* et le *Coup de dés* comme œuvres limites de cette évolution, portant la poésie au-delà de ses définitions formelles, de ses bornes. Crise du vers (par le vers libre et la prose) et crise du poème (par le fragment ou la partition, l'explosion spacieuse), et crise de la poésie elle-même : Rimbaud, tout de même, c'est bien celui qui lâche ça et qui dit : Et alors ? et après ?

Et puis le nôtre, XX<sup>e</sup> siècle. À partir de là, de ce que je viens d'évoquer, le pacte liant la poésie avec son propre passé formel et, du même coup, avec ses lecteurs étant rompu, la poésie entre dans cette zone de turbulence qui est sa *seconde* modernité, sa modernité expérimentale (du poème-conversation au poème-objet, du fragment automatique au segment lettriste, du calligramme au poème sonore, du glossolalique au poème contraint, etc.).

Dans la mesure où aucune formalité nouvelle ne s'est imposée comme dominante et incontestable, on peut dire que, par-delà l'épuisement et la mort des avant-gardes historiques, cette modernité expérimentale reste, pour une part, notre présent poétique. La « richesse » formelle de la poésie contemporaine, sa polymorphie un peu effrayante,

s'explique par la coexistence indifférente des solutions accumulées depuis cent ans et un peu plus. « Coexistence indifférente », pourquoi ? Parce qu'à l'ère moderniste de la Querelle (lutte des formes, lutte pour l'hégémonie formelle et théorique, lutte au nom de la Vérité), ère qui a duré jusqu'au dernier soupir des sectes telqueliennes, changistes, etc., aura succédé l'ère moderne ou postmoderne du tout est possible en même temps, que cent fleurs s'épanouissent sans faire d'ombre à leur voisine : paix entre les formalistes oulipiens et les adeptes de la performance, paix entre les adeptes de la textualité pulsionnelle-monstrueuse et les adeptes de la neutralité littérale-objective, etc. À la faveur de quoi, inévitablement, ont pu surgir ceux qui, constatant la fin de l'épisode convulsionnaire des illusions modernes, se prennent à espérer que la poésie en revienne au bon sens, se retrouve elle-même (telle que de toute éternité) et, du même coup, ses lecteurs.

Nous en sommes là, je crois. Et alors ? Relativement à cela : « la poésie » comme genre autonome et spécifique ?

– J'en vois, je viens de les évoquer, qui rêvent de restauration. La poésie rendue à sa définition, à ses formes, à sa vérité, etc. Rien à dire.

– J'en vois d'autres, qui veulent eux aussi confirmer la poésie dans sa spécificité, mais en plaçant sa définition non dans la stabilité d'anciennes formules, mais au contraire dans la production et prolifération de formes et formules nouvelles, par auto-engendrement, par jeu méthodique, par investigation systématique des contraintes possibles, par emprunt à d'autres traditions que l'occidentale, etc.

– J'en vois, enfin (j'en suis), qui sont prêts à quitter l'objet poème, l'espace poésie, pour un espace et d'autres objets qui n'ont pas forcément de nom, ou pas encore de nom. Lorsque Francis Ponge s'aperçoit que son pré ou que sa figue ou son savon ou sa table ou son bois de pins ne sont plus des objets-poèmes ou monuments verbaux mais des actes-textes ou documents, ou mobiles, il lui faut bien s'avouer qu'il est en recherche d'une forme, comme l'autre disait qu'il lui fallait trouver une langue. Il est arrivé à Ponge de nommer cette forme inconnue *Sapate* ou *Momon* ou *Nioque* ou que sais-je encore, mais, de la même manière, Nathalie Sarraute a dit *Tropismes* pour ces textes qui n'appartenaient à aucun genre, ou Denis Roche, *Antéfixes* ou *Dépôts*

*de savoir & de technique* pour des textes produits après la poésie ou en relation avec la photo ; je sais aussi que Michel Butor, après la poésie et le roman, a écrit des textes comme *Mobile* ou *Boomerang* qui n'ont à proprement dire aucune définition générique... Ceux-là se disent non-poètes, ou apoètes ou antipoètes ou simplement écrivains, selon qu'ils pensent devoir situer leur travail par rapport à la « poésie » ou au-delà du vieux partage des genres... La survie de la poésie comme telle n'est pas leur problème en tout cas, sous forme ancienne ou sous forme nouvelle.

*Nota bene* : Le paragraphe précédent s'entend d'une oreille interne. Selon l'oreille externe, il faut rétablir ceci : la non-poésie (ces pratiques dont je viens de citer quelques exemples) est socialement reçue-perçue comme de la poésie parce que ce qui ne relève d'aucun genre discernable est de la poésie. À partir du moment où la poésie n'a plus de formes stables ou quasi stables, cette absence de stabilité et de définition formelle devient sa définition formelle. C'est pourquoi toute déclaration de sortie formelle de la poésie est inéluctablement vouée à n'être entendue que comme énoncé dénégatif hautement caractéristique de la poésie telle qu'elle se définit après la perte de ses définitions. Résumé : ce qui dit explicitement n'être pas ou plus de la poésie ne peut être autre chose que de la poésie, ne peut être socialement perçu que comme de la poésie.

C'est-à-dire pas grand-chose ou rien. (Voir le début.)

Dernier point : C'est parce que je donne à la poésie pour tâche de dire le réel ou la réalité. Alors que la réalité est sans nom. Alors que la réalité est innommable. Alors que la réalité est hors d'atteinte. Alors que la réalité est sans commune mesure avec le langage. Alors que la langue ne peut que figurer le réel, que le renverser, que le convertir en image, etc. C'est parce que je donne à la poésie la tâche impossible de dire le réel, ou de me conduire au réel, à l'étreinte du réel, que je pense la poésie elle-même comme tâche impossible, inachevable, impensable, irréalisable, que je pense la poésie comme nécessairement toujours

proche de son échec ou de son renoncement. Et qu'en même temps il n'y a rien d'autre à faire. Que c'est la seule tâche utile.

Les [poètes] savent qu'ils ne peuvent pas ne pas écrire. Qu'ils le « doivent ».

Les [poètes] doivent savoir qu'ils pourraient ne pas écrire. Qu'écrire est proche de son échec et de son renoncement.

C'est le climat aporétique normal de ce qu'on peut continuer d'appeler « poésie », si on veut.

Conclusion. Je crois (vouloir) (pouvoir) (pouvoir vouloir croire) participer à la mise en œuvre ou en formes de la question : Y a-t-il quelque chose *après* la poésie ? La poésie comme pratique de cette question-là. Quel que soit le nom qu'on lui donne, qu'on lui donnera. Ou bien vers le silence, relation intégrale à la réalité intégrale, ou bien vers l'invention de la littérature, mot à mot lettre à lettre en commençant par le début dans le noir : A noir. Et forcément indifférent à ceux qui peuvent me prouver que je n'existe pas. À rendre les costumes visibles en tant que tels...

## « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ? »

(Reprendre, amplifier)

Il n'y a pas dix solutions possibles, il n'y en a que trois. Il faut les désigner simplement (quitte, plus tard, à y revenir, ou à laisser à d'autres le soin de le faire) :

1. La première est de confirmation, sur le mode spécial de la *restauration*. La poésie a perdu progressivement ses formes (la catastrophe ayant commencé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais déjà sous les coups de Hugo, puis s'étant ensuite aggravée jusqu'à la confusion) ; et, avec ses formes, son public. Affaiblissement puis perte de définition formelle stable et consensuelle, entraînant une rupture avec ses lecteurs. La poésie, dès lors, est devenue élitiste, puis autistique (poésie de la poésie écrite pour les poètes). Ordonnance : il suffit de retrouver la poésie dans ses formes, en ses canons, de la restaurer en ses nécessaires définitions, par-delà un siècle de dé-formations et d'errements modernistes – « *Veritatis splendor* », comme on dit aux sources de l'orthodoxie. Restituée à sa vérité métrique et prosodique, la poésie resplendira à nouveau, et le lien et le dialogue seront renoués.

2. La seconde est également de confirmation, mais tout autrement, voire inversement. Sur le mode de la production ou de l'invention. Oui, la poésie est, a à être spécifique dans ses formes, différente, particulière, et cette différence concerne précisément cela que nous nommons le vers, l'effort de scansion, la mise en rythme, visuel ou oral, etc. J'allais dire :

y compris jusque dans une certaine conception de la prose – la « prose particulière » imaginée par Baudelaire, c'est encore le vers, au-delà des définitions par lui connues du vers ; ou bien Mallarmé, qui voit le vers partout là où il y a effort vers le style, partout là où il y a *écrire*, à proprement parler. Ici, plusieurs voies, bien sûr :

– Certains posent qu'il faut travailler à l'exploitation systématique des conventions anciennes, des formes héritées. C'est bien de cette façon que Baudelaire manie le sonnet et, plus près de nous, Jacques Roubaud : tout le possible formel de cette forme fixe n'est pas épuisé, il reste à disposition. Attitude semblablement expérimentale, à partir de l'impair et de formes « mineures », chez le Verlaine des *Romances sans paroles*.

– Certains (aucun de ces gestes n'est évidemment incompatible avec les autres) tiennent que l'invention formelle peut passer par la reprise de traditions autres (très anciennes et/ou très lointaines, par exemple) : on sait dans notre poésie le jeu inépuisé du recours aux modèles japonais ou chinois.

– Plus difficile (et plus rare) : trouver de nouvelles formes métriques, de nouvelles définitions du vers, à partir d'autres contraintes (lettriques, par exemple) ; Perec regardait dans ce sens (avec ses *Alphabets*), et, très explicitement, on voit que c'est un des aspects de l'entreprise oulipienne ;

– Ou encore : certains travaillent à une disposition alternative qui serait hors métrique, qu'ils acceptent ou non de conserver la référence au vers (le mot lui-même, le nom du vers) : il me semble que le dispositif ni seulement visuel ni seulement sonore de du Bouchet relève de quelque chose comme ni vers ni prose, mais bien « disposition particulière » de la langue en « poésie », de même la page (ou le volume) d'Anne-Marie Albiach, de même la ligne de Claude Royet-Journoud. Peu m'importe ici leur terminologie spontanée, il est clair qu'ils n'écrivent pas de « poème en prose », que leur prose est lacunaire et non linéaire (donc non-« prose »), que leur vers n'est ni métrique ni libre (donc, ne correspond à aucune des définitions dures ou molles répertoriées, donc « vers » s'ils le veulent, mais peut-être, simplement, non-vers).

Pour tous : oui, la poésie se spécifie dans ses formes, formes présentes à partir des formes passées, vers, page, poème, livre, formes présentes et formes à venir (à déduire ou inventer, à trouver).

3. La troisième consiste à dire qu'il ne s'agit peut-être pas de continuer l'art des vers. Ou qu'il s'agit de savoir comment continuer la poésie d'après la poésie, ou la littérature après la poésie. Rimbaud s'est avancé vers la prose (non ?), puis il est passé à autre chose (pour  $x$  raisons qui agitent les rimbaldo-logues) ; et Francis Ponge, c'est clair : absolument décidé à trouver une forme, quelque forme qui puisse englober l'ancienne formalité poétique sans aucunement s'y réduire, à titre de moyen, outil, instrument, laquelle forme est sans nom (il le cherche), sans aucunement savoir si cela pourra s'appeler « poésie », mais peut-être, et pourquoi pas ? Voyez ces écrivains (qui n'appartiennent à aucune « école », qui n'ont rien à faire ensemble) : Guyotat, Jabès, Novarina, Lucot, Butor, Maurice Roche (le célèbre « romancier » de *Compact*), et quelques autres (pas mal d'autres), ils écrivent directement la langue ou nos langues, en régime franchement postgénérique, ils écrivent des « livres »... Évidemment, ils vont être casés : le romancier Roche, par exemple, c'est aussi un « poète d'aujourd'hui » (Seghercisé), le non-poète Francis Ponge, ça fait longtemps que chacun a compris que c'était sa façon à lui d'occuper la « poésie », etc. Bien sûr. N'empêche : il s'agit là de gens pour qui, je crois, la question vers/prose est une question académique (elle n'engage pas ou plus directement leur pratique), qui sont même à mille lieues de penser en termes de « poèmes » (petit objet verbal à haute teneur en réglage formel). On aura compris que je ne fais pas allusion à la proclamation métaphysique de la mort de « la » poésie, mais à de l'écriture réelle hors définitions formelles de la poésie, et non liée au souci direct d'en reformuler les contours ou d'en sauver la peau.

Donc, en souriant : restauration, invention, négation, c'est-à-dire affirmation autre : *écrire* (le titre du livre de Marguerite Duras : évident). Inutile de dire que seules les positions 2 et 3 me semblent correspondre à quelque chose aujourd'hui.



Quelques remarques *post-scriptum* de première urgence :

– Je crois en la responsabilité formelle des écrivains. On écrit en toute connaissance de cause. Écrire, c'est prendre un parti. Parfois, ce parti pris s'explique, et justifie un jugement : au nom du parti qu'il prend, Rimbaud peut écrire que Lamartine est « étranglé par la forme vieille », ou que Baudelaire, pourtant le « premier voyant », reste malgré tout un « artiste » : « la forme si vantée en lui est mesquine ». Lautréamont, au nom du sien (pas trop éloigné du précédent), peut avancer que « la poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes ». Affirmations violentes, situantes, authentifiées par des actes. Même s'il n'est pas formulé, le parti est pris, le moindre vers est en effet un acte qui situe celui qui l'écrit en un point parfaitement déterminé. Cette responsabilité ne signifie cependant pas que l'écrivain est absolument libre de ses choix : il choisit ce qu'il peut en fonction de ce qu'il est, à l'intérieur des limites et des tropismes qui sont les siens. Verlaine (même s'il en a beaucoup écrit) était parfaitement incapable de prose, il ne pouvait pas suivre Rimbaud sur ce terrain, et, quant au vers après les *Romances*, il s'est converti à la « sagesse », tout autant religieuse que prosodique : après quelques réussites dans le genre restauré, c'est le naufrage académique. Il y a donc pour lui une butée formelle : au-delà de cette limite, plus rien que répétition-régression. Rimbaud, au-delà de telle tentative, sait qu'il ne peut pas autre chose, et qu'il est inutile de se recopier, il sort donc, laissant le pain et la planche à d'autres « horribles travailleurs » (nous, si nous en sommes capables). Tel aujourd'hui ne peut avancer dans son œuvre qu'en travaillant à l'élargissement formel du territoire « poésie », tel autre en en sortant ou en tentant d'en sortir, en travaillant, en tout cas, au-delà du principe métrico-prosodique. On observera que dans certaines œuvres contemporaines peuvent se succéder ou coexister l'exploration prosodique et le travail postgénérique ; dans certains autres, au contraire, les choix sont exclusifs : il me semble qu'après avoir proposé une solution prosodique « autre » (la ligne et la page/planche des *Dépôts*), Denis Roche a quitté radicalement la référence au vers.

– Cette notion de responsabilité, de choix assumé, implique naturellement l'existence de conflits. Comment l'entendre ? S'il est vrai,

par exemple, que fleurit (c'est le mot) aujourd'hui une *repoésie*, soutenue par quelques noms autorisés, par quelques grandes maisons d'édition, et quelques journaux sérieux [je collectionne les titres du *Monde* : « Territoires de la grâce » – sur « le lyrisme intime et spirituel » de J.-P. Lemaire : « Il existe encore des poètes... » – ; « Le printemps des poètes » (exemple : « Mais un rivage naît au fond de l'écriture/Les mots burinent l'air et sculptent des dieux nus ») ; « Le chant redécouvert » – sur le « lyrisme généreux » de Philippe Delaveau]], et qu'on reste perplexe devant des affirmations dont on ne sait pas trop ce qu'elles doivent à l'humour de leurs auteurs (Jacques Réda : « faire des poèmes qui correspondent à la définition du dictionnaire » ; Jacques Darras : « Je dénonce la dérive vers le vide de la poésie occidentale post-mallarméenne »...), faut-il engager le débat ? Faut-il le provoquer ? Il me semble, je peux me tromper, que ce n'est guère utile. Intimité, spiritualité, générosité, transparence, simplicité, chant, printemps, euphonie sont des valeurs évidentes qui ne souffrent pas la contradiction. Que les mots continuent de buriner l'air, cela ne nous concerne que médiocrement ! Surtout, pas d'angélisme : même si l'on n'en dit pas grand-chose, presque rien, ce sera toujours trop, on sera regardé comme sectaire, intolérant, etc. Il paraît que j'utilise un lexique militaire...

– Il en va sans doute tout autrement entre les (complexes de) positions 2 et 3, qui d'ailleurs s'interpénètrent et sont dans un rapport dialogique obligé. Il y a, de fait, tensions et contradictions (et qui peuvent, je le répète, fort bien passer à l'intérieur d'une même œuvre) entre prose et vers, volonté de maintien d'une spécificité de la « poésie » par le vers (défini ou redéfini, comme on voudra) ou par le poème (en vers ou en prose), ou acceptation de l'idée que le maintien d'une telle spécificité n'est plus souhaitable, ou possible. Ces contradictions doivent et peuvent s'exprimer ; il n'y a plus, aujourd'hui, affrontement de « doctrines » (comme au joyeux temps des groupes et collectifs d'avant-garde) mais les questions restent, la poésie (ou, pour d'autres, ce qui en tient lieu après) continue de se penser, de se critiquer, de se théoriser (je suppose que ce n'est pas un mot grossier). Et nous

pouvons le faire de multiples manières. Lorsque, par exemple, je cherche, en un bref essai sur Rimbaud, à préciser ma conception de son geste (de son parcours, de sa trajectoire critique et autocritique), et que je dédie ce travail à Jacques Roubaud, cela signifie que je prends en considération ce que ce poète nous dit aujourd'hui du devenir de la poésie et du vers (du devenir conjoint, nécessairement conjoint, de la poésie et du vers), et que j'ai cru percevoir qu'en sa *Vieillesse d'Alexandre*, il semblait soupçonner ceux qui auraient un peu évité le problème en choisissant la prose. Ce que j'avance à propos de Rimbaud me semblant relever d'une certaine mise en cause de l'identification poésie/prosodie, d'une certaine exaltation de la prose *comme telle*, d'une justification de la (tentative de) sortie hors de la sphère formelle du poétique, etc., il m'a paru normal de le situer dans le cadre d'un dialogue (muet, non « personnel ») avec un poète que je lis et dont les idées me nourrissent et me provoquent. Sur toutes ces questions, nous avons à échanger, et non seulement des propos de table ronde, mais à travers nos livres, tous nos livres, directement et indirectement. Nos différences nous sont utiles, nous devons les travailler, les faire travailler, les comprendre.

– Peut-on dire ceci? Je ne vois pas pourquoi l'hypothèse d'une disparition de la poésie comme telle serait impensable. Douleuruse à certains, je le conçois. Mais impensable? Y a-t-il quelque chose qui ne soit pas appelé à disparaître? La poésie n'est pas éternelle. Les « formes » de la poésie que nous connaissons ne sont pas éternelles, ni naturelles. Il n'y a pas toujours eu des sonnets, il n'y en aura pas toujours (malgré les records de longévité de cette magnifique forme fixe infixée infixable). De même, je n'ai jamais très bien compris ceux qui m'expliquent que l'octosyllabe ou le décasyllabe ou l'alexandrin seraient en quelque sorte des rythmes quasi naturels, inscrits dans le « génie » de notre langue... Y aurait-il ces temps-ci une crispation des intéressés (écrivains) pour la protection de la poésie comme telle? Estime-t-on la poésie menacée? Je me vois mal signer pour un comité de défense. Je suis tout à fait pour la *reconversion de notre industrie logique*.

## Suite, sorties

Dire : « la poésie ne ressemble plus à rien », c'est partir de ce constat qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie a connu une mutation critique fondamentale (Mallarmé parlait de « crise », certains commentateurs modernes ont parlé de « révolution du langage poétique »), mutation telle que la poésie a perdu ses principales marques formelles de reconnaissance comme genre (dérégulation du vers, poème en prose, déconfiguration typographique du poème par Mallarmé, etc.), de sorte qu'elle s'est projetée dans la recherche accélérée de formalités de remplacement, de substitution – et c'est toute l'aventure, au XX<sup>e</sup> siècle, des avant-gardes que nous appelons « historiques », qui vont multiplier les expériences, inventer des modèles, sans qu'aucune formalité spécifique nouvelle ne s'impose de façon décisive. On pourrait même dire que, dans cette époque moderne de son histoire, la poésie tend à se définir ou à s'*indéfinir* précisément par sa grande instabilité ou plasticité formelle, par son caractère essentiellement « expérimental ». De ce point de vue, l'énoncé « la poésie ne ressemble plus à rien » n'est en effet qu'un constat objectif et neutre.

Mais il est possible de l'entendre de façon beaucoup moins neutre, si l'on se situe au niveau de ceux qui sont intéressés à défendre une représentation de la poésie en vue de justifier leur propre pratique. Ainsi, par exemple, la même phrase pourra être prononcée :

– *réactivement*, par quelqu'un qui voudrait condamner la poésie présente, dénoncer un état présent de la poésie plus ou moins perçue

comme défigurée, dé-figurée par un siècle d'expérimentation dé-formante, donc rendue inapte à remplir les tâches séculaires de la poésie (chanter, enchanter, ré-enchanter, sublimer, harmoniser, euphoniser – y compris le malheur, la douleur, la perte, etc., parce que le chant, c'est aussi l'élégie, la complainte, le dé-chant, etc.) ;

– à l'inverse, *offensivement*, par quelqu'un qui voudrait que la poésie soit libérée de toute obligation de conformité, de conformisme, de confirmation ; ou bien, dans une perspective extrémiste, par quelqu'un qui voudrait que la poésie soit libérée de la poésie elle-même ; en ce sens, la phrase serait, en somme, un équivalent de la proposition rochienne : « la » poésie n'existe pas.

De fait, chacun sait que, moins que jamais, la poésie ne peut être pensée au singulier. Nous traversons une période de balkanisation du champ.

Pour certains, cette pulvérisation n'est qu'un effet de surface : en réalité, tout le monde serait plus ou moins d'accord sur l'essentiel ; le temps de la Querelle (celle des anciens et des modernes, des conservateurs et des modernistes, qui a perduré jusque dans les années 1970, dernière décennie des combats de l'avant-garde) est clos, il n'y aurait plus désormais que « simulation de la guerre civile », jeux de rôles, spectacle dérisoire et peu excitant. C'est le sentiment de Michel Deguy.

Pour d'autres, les contradictions sont réelles, et ces contradictions demandent à être formulées, approfondies, théorisées. La poésie, désormais multiforme, continue, d'un côté, à se présenter comme voie d'accès au réel, expérience de pensée, « conservatoire de la figuration et de l'eurythmie » (Deguy) ; d'un autre, à se présenter comme acte de résistance, logique défigurative, pratique de la dépense ; d'un autre encore, comme mise en place et en branle de dispositifs capteurs, métareprésentatifs, critiques, etc. Si la « spécificité » de la poésie n'est pas ou plus évidente, ça n'est pas seulement parce qu'elle n'est pas ou plus identifiable, c'est parce qu'il existe une pluralité de projets inconciliables, et même, à l'intérieur de chaque famille de pratiques formelles, une pluralité d'intentions, correspondant à autant de façons de vivre les procédures, les techniques mises en œuvre : ainsi, dans la famille de ceux qui prônent les « écritures à contrainte », pour certains, la

contrainte est comprise comme purement ludique, pour d'autres, au contraire, comme strictement constructive ; ou, dans la famille de ceux qui mettent en avant le travail sur la voix, l'oral ou le « sonore », pour certains, ce travail est lié à un questionnement sur la communication du poème (et, au-delà, à une interrogation sur la communication sociale), pour d'autres, il est lié à une expérience corporelle, à une valorisation du pulsionnel, etc.

Malgré les effets de réseaux, la réalité des courants, la relative cohésion des « familles de pratiques » formelles et techniques (qui fait qu'on parle de « poésie visuelle », de « poésie élémentaire », de « poésie sonore », de « poésie digitale », etc.), il me semble que le moment que nous vivons se caractérise par la coexistence de quatre façons de décliner la spécificité (ou non) de ce qu'on appelle « poésie ».

Ces quatre postures peuvent rapidement s'identifier comme :

- la *poésie* (ou *lapoésie*) ;
- la *repoésie* ;
- la *néopoésie* ;
- la *postpoésie* ;

où l'on verra cependant que les trois premières, qui se distinguent de fait, et peuvent s'affronter ponctuellement, à l'occasion avec une certaine violence, sont trois modalités d'une même affirmation de la poésie par elle-même, trois stratégies pour qualifier ou requalifier la poésie par opposition à tout le reste (de la « littérature »).

1. La *poésie* se présente, s'avoue, se revendique *comme telle* et est reçue comme telle sans la moindre possibilité de doute. Par exemple, dans un dossier de présentation de la poésie contemporaine, Jean-Luc Steinmetz met en évidence quatre figures « majeures » qui « dominent » la poésie actuelle, la « surplombent »... Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, tous poètes nés dans les années 1920, regroupés, entre 1966 et 1972, autour de la revue *L'Éphémère*, revue porteuse de « l'exigence » poétique la plus tranchante, dans un contexte où la poésie était soupçonnée. Même si c'était, me semblait-il, une chaire d'esthétique qu'occupait Yves Bonnefoy au Collège de France, beaucoup l'ont perçue, cette chaire, comme l'héritière de

celle qu'avait illustrée Paul Valéry en son temps, la chaire de poétique. Sans doute à juste titre (eu égard à l'importance objective de l'œuvre, à sa justification théorique, etc.). De même, si l'on faisait un petit sondage dans le fichier national des thèses, on s'apercevrait que Philippe Jaccottet est en train de devenir un des « poètes contemporains » les plus étudiés. Il y a une manière de consensus pour considérer Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet comme représentatifs de « la poésie » en France aujourd'hui.

2. Par rapport à *la poésie (lapoésie)*, que serions-nous tentés d'appeler la *repoésie* ? Un ensemble de propositions qui a tenté de se structurer au tournant des années 1980. De quoi s'agit-il ? Il s'agit d'une réaction à ce qui s'était passé durant les vingt années précédentes, essentiellement l'emprise exercée par les courants néo-avant-gardistes :

a) les « textualistes », du côté de la revue *Tel Quel*, avec des poètes déconstructivistes (pour ne pas dire « destructivistes »), essentiellement critiques, de la poésie, dont le parangon était Denis Roche, et la figure emblématique, Francis Ponge ;

b) les « formalistes », du côté de la revue *Change*, avec des poètes constructivistes, néo-rhétoriciens, poéticiens-linguistes à la manière de leurs ancêtres les formalistes historiques, russes ou tchèques, dont le parangon était Jacques Roubaud.

Réaction, donc, contre vingt années perçues comme, d'un côté, tentative de négation-abolition de la poésie, de l'autre, radicalisation systématique de l'hermétisme-théoricisme-terrorisme mallarméen et mallarméiste aggravant la rupture entre la poésie et ses lecteurs potentiels (déjà de moins en moins nombreux depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Ce courant, aisément repérable comme *repoétique*, s'est lui-même défini comme renouveau lyrique parce que, précisément, il semblait à ces repoètes que la remise en cause du « lyrisme » (c'est-à-dire du chant, des répétitions faisant rythme de la langue, de l'expression personnelle, de la mise en œuvre d'une rhétorique de l'émotion, voire de l'émotivité) équivalait à une remise en cause de la poésie elle-même, dans son identité profonde. Lorsqu'il évoque ce renouveau, Jean-Luc Steinmetz (dans un article de la revue *Littérature*, cette fois) écrit

que le lyrisme « forme le lieu par excellence de la poésie, celle qui s'avoue comme telle et n'a aucune honte de le faire ».

De ce côté des *repoètes*, il faut distinguer ceux qui revendiquent cette *restauration* lyrique de la poésie – ou cette restauration de *la poésie* dans ses formes lyriques, de façon polémique et combative (contre la non-poésie, contre l'antipoésie au nom des « valeurs » lyriques et du lyrisme comme valeur) – et ceux qui (comme Jean-Michel Maulpoix) veulent tenir compte du procès intenté au lyrisme par la tradition moderne (de Rimbaud-Mallarmé à Ponge et autres « objectivistes » français) et qui, en conséquence, prônent un lyrisme paradoxal, qu'ils appellent « lyrisme critique », et d'abord critique de lui-même : « Le lyrisme connaît ses leurres. Il retourne l'antique puissance de célébration en puissance d'examen. » Les *repoètes*, ainsi caractérisés, se veulent, bien évidemment, les héritiers des poètes. La *repoésie*, c'est la poésie. La poésie retrouvée.

3. La *néopoésie* se distingue de la poésie et de la *repoésie* en ce qu'elle est le fait de tous ceux qui pensent que la poésie est, toujours, la transformation de la poésie, que la spécificité de la poésie réside d'abord, sans doute, dans cette refondation permanente, dans cette redéfinition perpétuelle. Tous ceux qui pensent, en somme, que la poésie peut très bien ne plus ressembler à la poésie puisqu'elle se définit par sa capacité à se reformer toujours autrement, à s'altérer. En fait, la poésie, dans cette perspective, ne cesse de nier la poésie telle qu'elle était, telle qu'elle est, telle qu'on la reçoit, pour inventer la poésie. La poésie serait donc perpétuellement à venir. Et les *néopoètes*, comme les *repoètes*, sont des poètes. La négation de la poésie que leur pratique implique et met en œuvre est en même temps une suraffirmation de la poésie.

Si l'on se penche sur le territoire des *néopoètes*, on trouve, d'une part, bien sûr, ceux qu'on peut désigner (sans connotation péjorative) comme des formalistes : Jacques Roubaud en fournit un excellent exemple dans la mesure où, s'il situe la spécificité de la poésie dans ses formes (en particulier le vers), il a une conception dynamique et prospective de la forme – la poésie, c'est ce qui change de forme, ce qui change les formes de la poésie.



Outre ces formalistes-là, le paysage de la néopoésie comporte, me semble-t-il, également tous ceux qui se réclament de l'héritage moderniste, expérimental. Il est très clair, par exemple, que ce qui s'est appelé, depuis le début des années 1950, autour de Bernard Heidsieck, « poésie sonore », puis « poésie action », comme l'indiquent d'ailleurs ces étiquettes, implique une réaffirmation de la poésie : la poésie sonore, la poésie directe, la poésie action, c'est la poésie sortie du livre, extraite du papier, projetée hors de la page, remise debout, etc. Parce qu'il s'agit de sortir la poésie de sa léthargie, de son asphyxie, de la faire neuve et vivante, autrement. De même (sans vouloir multiplier les exemples), il n'y a pas plus superlativement poète que Julien Blaine, auteur des *Poèmes métaphysiques*, sectateur acharné des avant-gardes expérimentales, lui-même adepte et propagandiste de la « poésie élémentaire » et de la « poésie-performance ».

4. Les acteurs de la *postpoésie*, eux, tendent à penser ce qu'ils font *en dehors* de la sphère de la poésie (ce qui ne signifie pas que l'institution ne les y reconduise sans cesse, la déclaration de la sortie de la poésie, même assortie d'une pratique confirmant cette déclaration, ne suffit pas à modifier les grilles de la réception sociale, celles de l'École, de la Bibliothèque, de la Librairie, etc.). Pour entendre ce partage du dedans et du dehors, il suffit d'avoir en tête la stratégie contradictoire de deux des poètes les plus impliqués dans les avant-gardes des années 1960-1970 : l'un, Jacques Roubaud, *néopoète*, se donne pour tâche de confirmer la poésie dans sa spécificité irréductible (à toute autre pratique) en lui proposant des formes nouvelles ; l'autre, Denis Roche, *postpoète*, décide, en 1972, de mettre un terme à son œuvre poétique *stricto sensu*, et de continuer *autrement* – autres formes d'écriture (génériquement indéçises), et pratique de la photographie.

Apparaissent alors ici (depuis le début des années 1980, jusqu'à aujourd'hui) toutes sortes de « textes », d'objets textuels, d'« objets spécifiques » que je désigne ici globalement par quelques traits fondamentaux :

- ces objets ne travaillent pas à partir d'une intériorité créatrice, d'une expérience personnelle, ils excluent toute dimension expressive ;

- ces objets n’obéissent à aucune intention esthétique particulière, ils ne se réfèrent à aucun système de valeur esthétique, conventionnel ou moderniste ;
- ces objets sont très liés à leurs modes de production et de reproduction (logiciels de mise en page, de manipulation des images ou du son, etc.) ;
- ces objets sont fortement réflexifs, métatechniques, métadiscursifs : ils font ce qu’ils disent, ils disent ce qu’ils font, ils explicitent, aussi bien, ils donnent à voir la façon dont nos représentations conditionnent notre perception et nos discours ;
- ces objets se caractérisent enfin (et c’est ce qui est le plus immédiatement spectaculaire) par les dispositifs de montage qu’ils mettent en œuvre : citations, prélèvements, échantillonnages, boucles, formatage, compactage, hiérarchies graphiques, etc. Montage, traitement d’un matériau hétérogène.

De fait, ces objets peuvent être lus ou vus dans des contextes (des revues, notamment) où peuvent se lire, par ailleurs, toutes sortes de textes s’affichant comme poésie, poésie expérimentale en particulier. Il y a donc proximité. Ce que l’on désigne ici comme *postpoésie* est en contact étroit avec la réforme poétique ou *néopoésie*. Néanmoins, ce qui m’importe, ici, c’est que, pour un certain nombre des écrivains qui produisent ces objets, la référence à la poésie n’est plus nécessaire ; la question du lyrisme, des différences entre modalités ou tonalités lyriques, la question de la prose ou du vers, les querelles concernant les images, etc., tout cela n’a strictement plus aucune pertinence. Les textes/documents produits dans ces nouveaux cadres ne relèvent plus des problématiques littéraires antérieures. Dans ce contexte, la poésie n’a plus véritablement lieu d’être, elle a eu lieu.

On voit bien aussi que toute une part de cette poésie contemporaine en perte de spécificité se trouve désormais en contact, en interaction avec des gestes, des objets, des dispositifs relevant de l’art contemporain, des arts plastiques – installations, performances, vidéo, multimédia, etc. Non seulement la poésie ne se dit plus en poèmes, mais, de surcroît, elle est contaminée par l’image, le sonore

non ou infralinguistique, le chorégraphique, etc. De plus en plus impure, la poésie ne ressemble plus à rien. Et ce constat, objectif, doit être entendu comme plutôt encourageant. Dans ces conditions, on comprend que la poésie contemporaine soit un peu à l'étroit dans l'enseignement de la littérature ; art contemporain, musique contemporaine, poésie contemporaine.



## « Sur un terrain sans perspective »

Pour Jacques Sojcher serait la dédicace, à lui, à ses trois consonnes centrales, en réponse :

Je me souviens d'un vieux numéro de la *Revue d'esthétique* (1975) publié dans la collection de poche 10/18 et intitulé *Il y a des poètes partout*. Cette affirmation revient aujourd'hui à moi sous la forme : « La poésie est partout ». C'est drôle. L'affirmation catégorique me fait penser qu'il y a, en quelque manière, un doute : si les poètes sont un peu discrets-invisibles et si la poésie est relativement absente-marginale, peut-être y a-t-il intérêt à proclamer qu'ils et elle sont *partout*. Ce serait une façon de se rassurer.

À moins qu'il y ait là, au contraire, comme l'écho d'une menace : attention, nous sommes encerclés, ils sont partout, elle est partout, sous divers masques, camouflages, pas moyen d'y échapper ! Je n'ai pas, à ce sujet, d'opinion bien tranchée. De la poésie, sans doute, il y en a plus partout qu'on ne croit, et, certainement, c'est un point de vue qu'il m'arrive de partager, *il y en a toujours bien trop*.

D'un autre côté, je vois qu'on est passé, dans l'énoncé titre, au moins, de l'attention portée aux agents-poètes à la poésie elle-même. C'est un progrès. « La *poésie* est partout » n'implique pas forcément une prolifération de la population des poètes, tant mieux. Je pourrais décider de lire, par exemple, raisonnablement : la poésie n'est pas que dans les volumes de vers de X ou Y mais, aussi bien, dans la prose lente et scopique de Claude Simon, dans la prose polyglotte et néofrançaise

de Guyotat, dans la prose tropismique de Sarraute, dans la prose langstienne et délinéaire de Lucot, dans la prose répétitive de Stein, etc. *Id est* : la poésie n'est pas ou plus dans la poésie, elle est partout là où l'invention de la littérature continue, y compris chez ceux qui ne se réclament pas directement de la tradition poétique, ou bien s'en méfient, ou même s'en moquent.

[Ici, j'insère que Cadiot écrit que *la poésie est la continuation de la prose par tous les moyens*, à quoi je veux ajouter que la poésie ne peut être que la continuation déformation reformation transformation de la poésie par tous les moyens, y compris l'invention de proses, et de la prose en prose. Donc, Olivier, je te le dis, la prose est aussi la continuation de la poésie par tous les moyens et par tous les bouts. *Let's go !*]

Mais je préfère saisir l'occasion pour retrouver quelques autres banalités dont je ne me lasse pas. « La poésie est partout » répond, donc, aussi, à la question : *Où ?* Question relative à ses *circonstances*, à quoi je suis très sensible parce que je crois la poésie identique à ses circonstances, ou coïncidant avec elles ; la poésie est (toujours) circonstancielle – Hugo : *À Villequier* ; Apollinaire : *Lundi, rue Christine* ; Denis Roche : *30 mars 1977, Istanbul, Park Hotel, chambre 168*. Elle est quelque part, pas nulle part. Je sais bien que toute une partie du travail réel de la poésie, dans son histoire, a pu consister à nier la circonstance, à l'effacer, à la censurer, à la transcender, à s'en arracher, soit pour abstraire et sublimer-utopiser, soit pour substituer à la circonstance antérieure-extérieure le poème comme événement, comme circonstance lui-même et de lui-même, lieu et formule désormais ajoutés au réel, et pouvant devenir circonstanciel à son tour pour tous, partout, pour toujours. C'est bien ainsi que Lamartine avait écrit un poème intitulé *Le Lac du Bourget*, puis simplement *Le Lac de B.*, puis, plus simplement encore et définitivement, *Le Lac*. De moins en moins circonstanciel, peut-être. Sans doute pas de plus en plus utopique. De plus en plus circonstanciel *autrement*.

Je reprends : quelque part, pas nulle part. Donc, si l'on veut, *partout* : c'est-à-dire partout où je suis dès l'instant que j'y suis. « Y être » pourrait très bien servir de slogan à l'expérience et au travail de poésie, il faut et il suffit d'y être, au langage, au réel, au terrain et aux

circonstances. *L'Atelier contemporain, once more* : les artistes = ceux qui sont sensibles au sensible, « c'est-à-dire au présent. Seuls à être entièrement présents. Seuls à y être, intégralement. Seuls à y rester. J'y suis, j'y suis toujours, écrivent-ils. Et en effet, ils y sont. » Formule complète : Partout où je suis, à condition d'y être en effet. *Y être en effet* signifiant, en l'occurrence, y être entièrement, intégralement, efficacement. Y être en acte : écrire.

Oui, bien sûr, il faut toujours préciser : *en acte*, parce que, sinon, *la poésie est partout*, et même *partout où je suis en effet*, pourrait encore signifier que la poésie se confond avec l'expérience ou avec la réalité, qu'elle n'a pas besoin d'être écrite, qu'il y a de la poésie en dehors de la formalité poétique. Ainsi diluée, la poésie disparaît, se confond avec le silence de la poésie, et je ne nie pas que ce peut être, dans certaines conditions, le projet même de la poésie que d'aboutir à sa limite, à son exténuation, à son dépassement dans l'expérience pure et simple, hors de toute expression. Mais ceci n'est qu'une limite et une des manifestations possibles du projet poétique. Il reste donc à toujours redire, radoter, que la poésie, strictement, n'est partout que là où elle s'objective, quelles que soient ses formes et ses formules.

Il m'arrive assez souvent, je suppose que c'est une sensation partagée par beaucoup, de me demander si je n'ai pas déjà trop écrit sur la poésie, et d'éprouver que tout ce que je pourrai ajouter ne fera que renforcer ce malaise. Lorsque l'énoncé « la poésie est partout » est venu me rejoindre, je me trouvais dans cet état d'esprit. Et j'ai pensé d'abord aux solutions qui pourraient s'offrir à moi pour éviter d'entrer personnellement dans le jeu. J'ai ouvert le livre d'un autre, d'une autre, comme font certains amateurs de divination facile, et j'ai lu ce qui me tombait sous les yeux. C'était le fragment qui maintenant me sert de titre : « sur un terrain sans perspective ». Prélevé dans le texte intitulé « Théâtre », quelque part à l'intérieur du livre *Mezza Voce* d'Anne-Marie Albiach. Et je me suis dit aussitôt que je viendrais à Bruxelles avec cette phrase, qui n'est pas une phrase sur la poésie, mais une phrase *de* poésie, c'est-à-dire, tout de même, une phrase sur la poésie, puisque la poésie parle d'elle-même en parlant d'autre chose. C'est d'ailleurs un des sens de *la poésie est partout* : on peut le comprendre comme une chance ou

comme une damnation – la poésie peut dire ce qu'elle veut, elle ne parle que d'elle-même, inéluctablement (et ceci, qu'elle le sache ou non, elle n'est pas obligée de le savoir).

Ce serait donc une des façons d'y être, poétiquement au réel, ou réellement à la poésie : *sur un terrain sans perspective*. Sur un terrain d'où je ne vois rien, d'où je ne peux rien voir, prévoir, survoir. Où je suis comme aveuglé. Ou bien : où je ne vois que l'ici, le présent. Ce qui revient au sentiment de Ponge, que je citais tout à l'heure. Je pourrais ajouter : j'éprouve la violence de ce terrain-là, du présent sans recul et sans perspective. Ce n'est pas grand-chose de dire cela, mais ce pas-grand-chose rend compte de quelque chose : le fait de la poésie comme épreuve du simplement ici, simplement présent, sans autre perspective que cet ici-présent et l'absence de sens qu'il implique, et l'intensité de ça, voire le scandale de ça.

J'ai bien dit : ce serait *une des* façons d'y être. Je peux en imaginer d'autres. Celle-ci est la plus immédiatement évidente pour moi. Et celle où me reconduisent toujours les poètes que je lis : Rimbaud, ou Ponge, ou Albiach. Ils ne se ressemblent pas, et même pas du tout. Mais ils me donnent tous les trois singulièrement la même leçon pratique d'une passion sans retenue pour le présent intégral, le présent tout court. Qui est le vrai lieu où ça se passe, la sensation-illumination de l'un, la rencontre-émotion, nomination-définition-description de l'autre, la théâtralisation de la troisième, etc. *Poésie* est l'un des noms connus de cette passion et de sa mise en œuvre littéraire. J'y suis, donc j'écris, je peins, je photographie, et le reste.

Un pas en arrière sur l'aveuglement, le site d'un « travail en partie aveugle » (autre formule albiacienne). L'absence de perspective, en termes de terrains spécifiés, ce serait, par exemple, pour moi, le *lac*, n'importe quel lac en tant qu'il est lié à la mort, en tant qu'il est un point, etc. Le lac peut être le lieu de l'abolition ou de la confusion des perspectives, un lieu de présent opaque, un lieu de perte semblable à la poésie, un lieu pour la poésie (pouvant donner lieu à la poésie), etc.

Un autre : la *forêt*... Je ne sais plus très bien si le récit de Conrad intitulé *Heart of Darkness* raconte vraiment ce qui s'appelle une histoire, ni *a fortiori* laquelle. Je n'ose plus depuis longtemps relire ce



récit parce que je sais que je m'y suis fait une idée de la forêt comme épaisseur de vert et de noir, comme épaisseur végétale foncée, comme surface-profondeur à la fois infranchissable, impénétrable, inaccessible, hermétique et appelante, virtuellement englobante, noyante (comme le lac), tout à fait identique à elle-même, indifférente, dénuée de centre et de limite, etc.

Ces espaces, territoires, figures, lac ou forêt, sont équivalents, en moi, à la *scène* ou *page* sur laquelle les *voix* d'Anne-Marie Albiach circulent et s'affrontent, se déploient chorégraphiquement, énigmatiquement, et qui est la poésie au moment où elle a lieu.

J'espère qu'on n'aura pas entendu que je situais la poésie au bord des lacs et des cascades, au cœur des vertes forêts, etc. ! Je n'ai rien contre la nature, mais si j'approuve le *partout* de « la poésie est partout », ça n'est pas pour définir le réel de façon restrictive. Il n'y a certes aucune raison pour exclure du réel le rocher, la paroi, la pluie, l'arbre ou que sais-je, mais je me demande si, aujourd'hui encore, toute une part de ce qui se déclare « poésie », y compris dans ses manifestations les moins naïvement néobucoliques, les moins hypocritement néofranciscaines, ne reste pas prisonnière du culte naturaliste. Alors ? Je ne sais pas. J'éprouve de l'irritation à penser que la poésie puisse s'inscrire au titre des thérapies par l'extase fusionnelle, mystique ou écologique. Mais je ne tire de cette remarque un peu négative aucune conclusion claire, aucun programme d'écriture, aucune règle de censure ou d'autocensure. En 1946, Arthur Adamov disait d'Antonin Artaud : « À peu près seul de nos jours, Artaud a la force, démasquant toute chair, de retrouver l'ossature effrayante des choses. » L'ossature effrayante des choses ou, de façon moins tremblée, plus neutre, *l'ossature des choses*, la nudité des choses, jusqu'à l'os. Je pense aussi bien à la structure du grand caillou Sainte-Victoire qu'au travail du temps sur le visage du peintre Opalka dans ses autoportraits photographiques quotidiens, qu'à l'écriture en « corps palpitant » de Danielle Collobert ou d'Anne-Marie Albiach, et à beaucoup d'autres exemples d'obscurité poétique. Il y a forcément de la pornographie, de la crudité ou de la cruauté dans le fait d'y être en effet. Et c'est pourquoi il arrive à la poésie de déplaire ou de faire peur.

\* Ces lignes ont été écrites à Sigonce, le 12 avril 1993. Complétées Rankeillor Street, Edimburgh, le 20 avril. Prononcées le samedi 24 à Ixelles, Belgique, assis à la gauche d'Emmanuel Hocquard qui me demandait si j'ai lu *Oui* de Thomas Bernhard. Oui, j'écris *Non*,... Non, je n'ai pas lu *Oui*, mais je vais le lire. Insertions finales Brussel Nationaal Luchthaven, le 26 avril, entre 14 et 18 heures. *April is the cruellest month*, ce sont les 5 premiers mots de *The Waste Land*, 1922.

## Questions naïves

De quoi parle la poésie ? Il est peut-être utile de poser, sans relâche, des questions naïves. Peut-être la poésie parle-t-elle en effet, se pose-t-elle, en parlant, les questions les plus naïves. Peut-être ne sait-elle pas ce qu'elle dit, ce qu'elle dira, ce qu'elle veut dire. Ne le sachant pas, elle entre dans l'inquiétude. Et ceci, dès qu'elle commence à dire (j'entends ce commencement aussi, par exemple, en termes historiques). L'ignorance fait partie de son commencement. Dès qu'il y a de la poésie, il y a de la question, la question du dire, du comment-dire, du dire-autrement, du complément direct, indirect, du rebond incessant, etc. Ceci est constitutif de la poésie. Cette tourmente est la poésie.

Très vite, on aperçoit quelques réponses, dont l'écho va durer, tenir. Premier modèle, que certains appellent « homérique » : la poésie dit la vérité sur le monde, les êtres et les choses, matérielles et divines. Vocation sérieuse ou prétention qui, précisément, la rendra suspecte, aux yeux de Platon, par exemple, pour qui la poésie n'est qu'une copie de copie, très éloignée de l'original, très loin de cette réalité-vérité originelle avec laquelle elle feint de coïncider.

Plus tard, une fois ce double éloignement, ce péché primitif oublié, elle pourra se présenter comme capable de dire ce qui est – comme l'une des voies, à côté de la voie mystique, ou de la voie philosophique, comme l'un des chemins d'accès, même si le chemin ne mène nulle part, même s'il est un chemin sans issue. Comme telle, la poésie est ainsi proche de la métaphysique, de l'ontologie ou, sur un autre versant, de

la psychologie ou des sciences, lorsque celles-ci se donnent pour tâche la mise à nu du « fonctionnement réel de la pensée ». Poésie, donc, comme savoir ou procès de connaissance, ou d'*inconnissance*, selon une variante négative qui fait évidemment partie du modèle. Quoi qu'il en soit des poétiques divergentes et des engagements ou croyances contradictoires, c'est bien là ce qui justifie l'effort d'un Paul Claudel ou d'un Francis Ponge, d'un Yves Bonnefoy ou d'un Michel Deguy.

L'autre version, transséculaire, transculturelle, de la poésie, est orphique ou, autrement, chamanique. Il est encore question ici de vérité, de vérité infusée, transfusée à et par un poète enthousiaste, inspiré, habité, saisi<sup>1</sup>, où la poésie dit quelque chose à travers le poète, sait, sinon ce qu'elle dit, au moins qu'elle le dit, ou l'indique. Elle fait signe. Elle suppose ou exige, ou attend, l'interprétation.

Il n'y a, de fait, qu'un modèle qui puisse s'opposer à celui de cette transitivité, absolue ou relative, directe ou indirecte, positive ou négative, c'est la représentation de la poésie que j'appellerai « littérale ». En cette fin de xx<sup>e</sup> siècle, on doit au poète Jacques Roubaud les formulations les plus nettes et les plus simples de cette façon de voir. Je m'en inspire donc ici : la poésie ne dit rien d'autre que ce qu'elle dit. Ou bien : la poésie dit littéralement ce qu'elle dit. Ces formules peuvent être tenues pour équivalentes, proches de l'axiome pongien : il n'y a de vérité que littérale. Ou bien, il n'y a pas d'autre vérité que littérale. La poésie n'est pas susceptible d'être paraphrasée. Ces affirmations ne sont pas des prises de position, ce sont des constats. Elles ne concernent pas un type particulier de poésie<sup>2</sup>, mais toute la poésie, quoi qu'elle dise et pense d'elle-même, quels que soient les vêtements mythologiques dont elle se couvre. De quoi parle la poésie ? Il faudrait donc pouvoir répondre : de rien. De rien d'autre. Dès lors, si l'on veut bien admettre que la poésie dit ce qu'elle dit en le disant, on admettra aussi qu'à cette littéralité essentielle correspond une essentielle réflexivité : la poésie dit ce qu'elle dit

---

1. Se reporter aux descriptions de Platon, *Ion* ; au livre VI de l'*Énéide* ; puis à Ronsard, Hugo, jusqu'aux *Champs magnétiques* de Breton et Soupault.

2. Par exemple, Rimbaud et l'une de ses descendances, celle qui va prendre au sérieux la suggestion d'une poésie « objective ».

en se disant. De quoi parle la poésie ? D'elle-même. Certains seront même plus catégoriques, c'est-à-dire plus logiques : en réalité, la poésie ne parle que d'elle-même.

Ainsi, parmi d'autres définitions :

– La définition ininterrompue : « La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout<sup>3</sup> ». Reste à prendre conscience de l'ampleur qu'il convient d'accorder à ce « tout » – de quelle quantité de « tout » sommes-nous capables ? – et à tenter de comprendre ce superlatif du dedans, cet intérieur absolument, ou ce plus intérieur encore que serait l'« intime ». Jusqu'à quelle profondeur sommes-nous capables de l'« intime » ? De quelle qualité de l'« intime » sommes-nous capables ? Chacune de ces définitions peut être transformée en question pratique. Et chacune de ces questions pratiques concerne la possibilité de la poésie. La poésie c'est (définition) : *l'intensification de la question par la multiplication à l'infini de la définition.*

– La poésie ou le déplacement sur la figure du « poète » : « Ce crapaud-là, c'est moi<sup>4</sup> » ; ce pourrait être aussi un pélican, un albatros, un cygne, un aveugle, un voyant, un mage, un jongleur, un savant, un explorateur, un prophète, un archéologue, un « privé », etc.

– La poésie ou la question du « faire », de l'activité, de l'action, jusqu'à la prétention à la coïncidence totale (érotique ?) du dit et du faire : « Je n'ai rien à dire que ma violente action d'écrire<sup>5</sup>. » Si l'on veut bien retirer l'adjectif, ou lui substituer cent autres modalités possibles, on est là en présence de l'une des transformations de l'axiome littéraliste que j'évoquais plus haut.

– La poésie comme la reprogrammation permanente d'une histoire : « Victor Hugo, créateur par la forme<sup>6</sup>. » Peu auront vu cela au moment où Valéry le propose. Beaucoup auront oublié cela, au moment où j'écris ces lignes. Hugo est un créateur par la forme qu'il faut réintroduire dans l'histoire formelle de la poésie. Les poètes font et refont l'histoire de

---

3. Victor Hugo, préface à la première édition des *Odes et Ballades*, juin 1822.

4. Tristan Corbière.

5. Denis Roche.

6. Paul Valéry.

la poésie. Faire du cinéma, pour Jean-Luc Godard, c'est aussi faire et refaire l'histoire du cinéma. Poésie, réinvention de la poésie, invention de l'histoire de la poésie, c'est la même chose.

Il n'est donc sans doute pas possible ici d'éviter la précaution minimale. Si une anthologie de la poésie « par elle-même » ne peut se substituer à une « histoire » de la poésie en France, elle en suit, nécessairement, les contours. Et c'est d'elle, nécessairement, mais pas exclusivement, qu'il est question. Parce qu'elle fait question. Elle n'est pas une histoire, présente comme récit, mais en forme d'hypothèse, comme question. On verra dans un instant pourquoi je prends le parti d'une certaine perspective légèrement déformante, celle du passé envisagé depuis le présent.

Mais il faut dire un mot, d'abord, de cette histoire dans son déroulement supposé, qui peut s'entendre en trois temps ou périodes.

La première tend, à travers traités, discours, arts poétiques, à « fixer » l'infexible, à définir. Dogmatiquement, cette période culmine avec le poème de Boileau. Dialectiquement, et sans résolution, elle s'articule autour du conflit, ample et profond, qui va s'historiciser dans le corpus de la Querelle des Anciens et des Modernes. Mais cette querelle est antérieure et postérieure. Elle est transversale, inépuisée. Ce moment, qui comprend, sans s'identifier à lui, le temps du classicisme, pourrait s'appeler l'« Invention poétique », d'après le titre du grand poème métapoétique d'André Chénier. Il va, idéalement, des troubadours (et trouvères, leurs continuateurs) à Chénier, à l'exténuation du classicisme. « Trouver » (le mot sera aussi celui de Rimbaud), « inventer » (vienne catégorie de la rhétorique, à réanimer).

Le second massif correspond, en ne s'identifiant pas plus à lui, dans sa définition étroitement chronologique, au moment romantique, de Schlegel à Mallarmé, de Diderot à Rimbaud, à travers ses successives mises en jeu de contradictions fondamentales : lyrisme et narrativité, subjectivité et impersonnalité, déni du formel et culte du formel, musicalité et plasticité, etc., et ses dogmatisations plus ou moins circonstanciées : romantisme au sens étroit, parnasse, symbolisme... S'il fallait le désigner, ce moment mériterait, je crois, d'être compris comme celui de la « Question poétique ». Il n'est plus vraiment possible

de légiférer. L'« art poétique » n'a plus de sens dans le sens de la formulation d'un système stabilisé de reconnaissance, prescriptif-proscriptif. La poésie est désormais lancée ouvertement à la recherche d'elle-même ; la poésie s'identifie, durablement, à la question de la poésie.

Le troisième et dernier moment, celui dans lequel nous sommes toujours, pourrait être dit celui de l'« explosion poétique ». Mais ce mot ne peut être prononcé sans précautions : il s'agit, tout d'abord, de prendre acte de l'usure de l'instrument (romantisme) et de l'accélération du procès (Rimbaud, Corbière, Lautréamont, Mallarmé), de la mise en crise, de la « catastrophe »... Au terme de ce procès, la poésie s'est retrouvée différente d'elle-même, hors d'elle-même, privée de ses formes et de ses repères. Ayant, donc, « explosé », elle doit, dès lors, se re-faire, (re)trouver une ou des définitions la spécifiant. Mais l'explosion n'est pas seulement ce qui a eu lieu. Elle est aussi à venir.

On pourrait alors esquisser une distinction entre deux mouvements, sans doute complémentaires, bien qu'ils puissent être également, par certains, perçus comme incompatibles. D'une part, la « pulvérisation » : la poésie fuit en avant par l'expérimental, l'expérimentation, le laboratoire, l'atelier. C'est l'histoire moderne et contemporaine des « avant-gardes » : futurismes, dada, surréalisme, oulipo, textualisme, poésies élémentaire, sonore, visuelle, concrète, action, etc. La poésie, donc, se manifestant, chaque manifestation se cristallise en autant de dogmes provisoires ou « Manifestes » – sur des tons diversement définitifs ou apocalyptiques. D'autre part, la « méditation ». La poésie comme expérience de pensée et pensée de cette expérience, d'Antonin Artaud à Roger Giroux, de Georges Bataille à Bernard Noël, par exemple, toute à l'inquiétude de sa perte, travaille à sa disparition, à se diriger vers d'autres façons, d'autres sites, difficilement.

Comme on peut le voir, en vérité, et contre toute périodisation, contre toute entente « chronologique » (pourtant pertinente) : invention, question, explosion sont en permanence contemporaines les unes des autres. Le regard devrait être déformant, et la déformation consister en ceci : considérer le passé depuis le présent. Un présent large et complexe, bien sûr, un présent « long » : celui de la poésie au XX<sup>e</sup> siècle, dite « moderne ». Pourquoi ? Parce que, pour la poésie elle-

même, puisqu'il s'agit ici du regard de la poésie sur elle-même, son présent, c'est-à-dire son avenir, dépend de son passé, et ce, non pas sur le mode de la soumission, mais, une fois encore, sur le mode de l'invention, de l'appropriation active ou réactive, ludique ou sérieuse, voire, s'il le faut, du barbarisme intellectuel, de la prédation insouciantes des éditions critiques. Il se trouve que, pour avancer, s'avancer vers ce qu'elle sera, vers ce qu'elle croit devoir devenir, la poésie ne cesse de construire ou de réviser son histoire. Cette histoire est évidemment mobile, variable, soumise aux jeux et enjeux stratégiques, aux guerres que la poésie se livre aussi à elle-même. Car le présent-à-venir de la poésie ne dépend pas seulement de ce passé qu'elle génère, mais aussi de la façon dont elle gère ses contradictions, ses conflits, les données de la Querelle, à un moment précis...

Nous avons vécu, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, un moment fort de la réflexion sur la poésie. Ce moment a fait remonter à la surface toutes les discussions engagées au début du siècle (du côté des formalistes russes, par exemple). Il comportait surtout cette image d'une histoire de la poésie, et, plus généralement, du fait littéraire, articulée autour de plusieurs fractures, plus ou moins déterminantes. De la reconstitution théorisée de cette histoire nous est restée l'idée d'une scansion majeure, celle qui porterait le nom propre-composé de Rimbaud-Lautréamont-Mallarmé : « Révolution du langage poétique<sup>7</sup> », révolution des années 1870<sup>8</sup>, crise profonde du langage, des valeurs, des formes, autour de la fracture sociale, politique, symbolique de la Commune de Paris. Cette représentation était d'autant plus puissante qu'il s'agissait alors, en 1970, de se montrer, cent ans après, capable de reprendre le geste, d'aggraver la crise, de porter le coup fatal au vieux monde, au vieux langage, à la « vieillesse » poétique, et de sortir dans le bruit neuf ; de réinventer l'activité littéraire. La fièvre est un peu retombée. Nous avons vu, depuis, Francis Ponge brandir Malherbe avec Lautréamont, Michel Deguy méditer avec Du Bellay, Jacques Roubaud chercher avec les troubadours, Jude

---

7. Julia Kristeva.

8. Selon Francis Ponge.



Stéfan se dire contemporain des élégiaques latins, etc., la « modernité » se nourrissant à la source de multiples autres ruptures, fractures, commencements, recommencements. Guillaume de Machaut, lorsqu'il introduit, au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, certaines formes fixes (le rondeau), peut être désigné comme l'auteur d'un geste d'une très grande portée historique. L'histoire est ensuite celle d'une révolution permanente de la poésie sur elle-même et contre elle-même : Du Bellay-Ronsard effacent la (ou les) poétique(s) médiévale(s), Malherbe-Boileau effacent la (ou les) poétique(s) renaissante(s), Hugo-Lamartine effacent la (ou les) poétique(s) de l'âge classique, etc. Et la « révolution » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se donne pour but d'effacer, ou de tenter d'effacer, l'écrasante poétique romantique. Poésie « impersonnelle », « objective », ces catégories surgissent, de Baudelaire à Rimbaud, de Rimbaud à Mallarmé, à titre d'aspirations, d'exigences que la poésie aura à penser, à élaborer, à effectuer. Mais, au-delà de toutes les fractures, le romantisme ne cesse de resurgir : le surréalisme en est l'avatar le plus brillant et le plus productif. Le XX<sup>e</sup> siècle en connaîtra d'autres sur des modes mineurs, voire très mineurs. Tandis qu'à côté, l'alternative à la proposition romantique ne cesse de se développer, de façon plus ou moins convulsive.

La relation de la poésie à son passé s'annonce, donc, soit en termes de rupture radicale, soit à travers la revendication d'un héritage : le choix, par exemple, d'un passé antérieur, lointain, contre un passé immédiat ou un contexte inacceptable, voire inutilisable. Ces deux modes ne sont contradictoires qu'en apparence. J'y reviens donc avec un peu plus d'insistance. La « révolution » de 1550, celle de la Pléiade, coupe franchement le cordon avec un passé formel qui vient battre immédiatement ses chevilles, passé continué jusque chez les rhétoriciens et Marot, mais pour revendiquer, presque paradoxalement, la réactivation des genres en usage dans l'Antiquité classique. Un passé contre un autre passé. Un passé très « présent » encore dans la pratique bascule tout à coup au profit d'un passé mort qu'on réanime pour le faire servir à l'invention d'une nouvelle poésie, d'une re-naissance de la poésie.

La rupture romantique avec le classicisme et son ossification académique s'accompagne également de la réactivation – par Sainte-Beuve et Nerval – de la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle. Ronsard devient alors le

contemporain de Hugo, contre Malherbe qui avait « rayé » – c’est le verbe de Ponge – tout Ronsard. Il est sans doute particulièrement difficile, pour un lecteur d’aujourd’hui, d’apprécier l’importance objective de Malherbe, et encore plus, d’accéder aux formes de sensibilité qu’implique sa poésie : on sait que Boileau le désigne comme un terme, ou plutôt un seuil (« Enfin »). On n’en sera que plus attentif à considérer comment un poète « moderniste », Francis Ponge, utilise la référence à Malherbe quand il évoque la révolution malherbienne : Malherbe contre les ronsardiens, la simplification lyrique – tension des cordes de la lyre – contre l’amplification lyrique, c’est-à-dire, à ses yeux, l’affaiblissement ou le relâchement du chant. On comprend, en le lisant, que sa démonstration est on ne peut plus actuelle, immédiatement transposable. Les surréalistes et leur réhabilitation de l’inspiration, leur esthétique « informelle » et de la prolifération, sont à ses yeux la dernière hypostase, « inadmissible », de la séquence Ronsard-romantisme. Dans ce schéma polarisé, Ponge prétend occuper, avec sa « méthode » et son refus de théoriser autrement qu’en actes poétiques, la place d’un Malherbe. Peut-être d’ailleurs est-ce là l’un des sens possibles de son titre ambigu : *Pour un Malherbe*. Pour une esthétique de la construction, de la tension, de la maîtrise, du travail, contre les valeurs adverses, dangereusement puissantes, hégémoniques, en tout cas, du milieu des années 1920 à la guerre, et d’ailleurs jamais complètement éteintes depuis. Je me suis plu à rapprocher, tout à l’heure, à propos d’un contre-feu littéral, les noms de Ponge et de Roubaud. Il s’agit là de quelque chose comme d’une alliance de noms, d’une liaison oxymorique, ce dont il est facile de se rendre compte si l’on veut bien ne pas quitter trop vite le cas Malherbe. On sait que Jacques Roubaud, connu pour sa participation à la modernité « formaliste<sup>9</sup> », se montre très soucieux de situer sa propre pratique, qu’il entend comme réaffirmation de l’exigence de poésie et d’autonomie de la poésie, dans un contexte, externe et interne, plutôt défavorable ou hostile, et de la

---

9. Roubaud a participé aux recherches d’avant-garde du collectif Change, dans les années 1970 ; il est également l’un des continuateurs de Raymond Queneau au sein de l’Oulipo.

situer par rapport à une tradition formelle dont il se veut à la fois l'historien, le théoricien et l'acteur. C'est ainsi qu'il s'est consacré à des travaux de « seconde rhétorique » sur la forme du sonnet français de Marot à Malherbe, et surtout à la remise en évidence de la lyrique provençale du XII<sup>e</sup> siècle, de l'« art formel des troubadours », chez qui il voit la source vive de toute poésie qui reste à inventer, à « trouver ». Curieusement, s'agissant de ce réinvestissement nécessaire d'une partie de l'héritage, il se plaît à parler d'« archaïsme » :

On peut penser la poésie à travers les troubadours, leur exemple. La poésie la plus contemporaine, pour survivre, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la division, par le choix d'un archaïsme : « l'archaïsme du *trobar* est le mien ».

Où l'on va retrouver un fait de reprise stratégiquement contradictoire. Le « formaliste » Ponge – il serait formaliste contre la dénégation surréaliste du formel – réhabilite Malherbe pour définir une autre modernité. Le « formaliste » Roubaud – il est formaliste explicitement en ce sens qu'il revendique pour la poésie une spécificité formelle, liée à la pratique et à la redéfinition permanente du vers – joue les troubadours contre Malherbe, et contre les ennemis actuels ou virtuels de la poésie (comme art autonome). Malherbe, à ses yeux, fixe et fige la poésie, participe à la dangereuse émergence de la notion de « sonnet régulier », par exemple... On pourrait dire encore qu'il joue un art formel, productif, contre un « formalisme » qu'il perçoit comme inerte. Dans le débat moderne, ou plutôt sur l'un des versants du débat moderne, Malherbe est donc encore là, contradictoirement. Et, de même que l'oulipien récuse radicalement la poétique malherbienne, il se sent on ne peut plus étranger aux positions affichées par l'officiel défenseur de Malherbe qui, lui, en dépit de cette référence, choisit délibérément la prose et la dilution de la poésie dans un travail d'expression qui ne peut plus, en aucune manière, se penser en termes de formalité, de règles, de contraintes, etc. Francis Ponge n'est peut-être même pas (ou plus) un poète en prose.

Ici donc commencerait une autre histoire. Nous y sommes.

## Bords de fleuve

Sans doute, il me faudrait oser parler littéralement du littéral, ou plutôt, tenter de montrer directement ce que cela engage, parler en langue littérale, c'est-à-dire ici et maintenant, prenant la parole à Lyon, dans cette ville et dans cette villa. C'est ce que je ne vais pas faire, mais, si j'avais choisi de le faire, je crois que je me serais engagé dans un propos géopoétique sur le fait de nommer le Rhône, comme il m'est arrivé de le faire dans un texte où j'évoque ses sources inconnaisables, et sa façon de pénétrer un très grand lac, et sa façon de disparaître en lui, de s'y effacer, de s'y confondre, et sur la « couleur bord de fleuve », indescriptible, inqualifiable, sur la présence et l'objection de ce fleuve qui n'a pas de nom, en réalité, comme n'importe quelle chose, qui n'est pas nommable, mais qu'il me faut pourtant nommer chaque fois que je m'approche de lui, en acte ou en intention ou en mémoire, en écriture, même si ce nom n'a aucun sens, même si ce nom, je l'ai dit, en fait, en réalité, n'existe pas. Littéralement, voilà : j'y suis, je suis ici, et dans ce présent il y a le nom du Rhône, et ce qui me lie à ce mot et ce qui lie ce mot qui est un nom propre et le fait d'écrire.

Mais je quitte un instant cette posture en apparence un peu acrobatique pour des façons plus calmes, moins couleur bord de fleuve, il me faut faire semblant d'être un peu capable de qualifier l'inqualifiable. Donc : il se trouve que j'ai publié deux livres qui sont en fait un seul livre en deux volumes, le premier s'intitulait *Poésie et figuration*, et le deuxième *A noir, Poésie et littéralité*. Pour préciser la façon dont fonctionne pour

moi ce genre de notion, je dirai que, dans le premier de ces livres, le mot *figuration* n'était l'objet d'aucune définition particulière et précise à aucun moment du texte, et que, dans le second, le mot *littéralité* n'était pas davantage défini. Sans doute que si ces mots n'étaient pas définis, c'est que je ne souhaitais pas situer ma propre démarche critique par rapport à quelque référence théorique que ce soit ; je ne regardais pas ces mots ou ces notions comme des concepts fonctionnant déjà, ailleurs, dans le cadre de systèmes de pensée plus ou moins stables et cohérents ; ces mots, je les posais à l'origine ou au centre de ma réflexion, comme désignant des questions familières, lancinantes ou obsédantes, dans une certaine mesure, comme des évidences, c'est-à-dire comme des questions (si l'on veut bien admettre que toute évidence est une question) à quoi l'écriture critique, l'avancée critique était chargée d'apporter une réponse. Pour résumer, je pourrais dire que ces mots n'ont pour moi que le sens que parvient à leur donner l'énoncé critique dont ils sont le prétexte. Ils n'ont d'autre consistance que celle que leur confèrent provisoirement les textes avec lesquels ils sont liés et dans lesquels ils sont pris.

Ces remarques préliminaires me permettent de faire entendre un certain rapport à la théorie ou à la poétique : je ne mets pas en doute la possibilité ou la nécessité de puissants modèles de description, d'interprétation ou d'explication, mais, en ce qui me concerne, il n'y a pas solution de continuité entre posture critique et écriture, entre écriture sur ou à partir de ou face à ou vers un déjà-là, et écrire, c'est-à-dire face à rien et vers on ne sait quoi, la couleur bord de fleuve, par exemple, ou la précipitation d'une masse d'eau courante à sa confusion et à sa perte. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la même ignorance qui régit l'écriture. Si, par exemple, je savais ce qu'il en est de la figuration ou de la littéralité, il n'y aurait pas lieu pour moi d'en écrire. Il doit donc être clair que je ne m'imagine pas participer vraiment à l'élaboration d'une connaissance objective de l'écriture poétique, mais que je me contente d'avancer littéralement au bord du fleuve, les yeux fixés sur l'épaisseur de l'eau.

Tout ceci ne me dispense pas de l'évocation explicite de quelques axes sur lesquels la notion de littéralité est présente à ce que je fais, ou supposée pertinente pour quelques écrivains ici et là.

Pour désigner un premier axe sur lequel s'inscrit cette notion de *litté-ralité*, je crois que je peux tout simplement me reporter à ce titre, *A noir* : la littérature a affaire à la *lettre* (*A* est une lettre), à l'être littéral de la littérature, à la reconnaissance de ce que cela implique (c'est peut-être curieux, mais il est de fait que cet être littéral de la littérature est fréquemment dénié, si l'on n'y prend garde, et cette dénégation ne concerne pas seulement les romanciers mensuels et télévisuels, mais tous ceux qui ont vécu la sortie des années 1970 comme une sorte d'auto-risation à régresser vers l'oubli de la langue, vers son instrumentalisation pure et simple, comme si écrire n'était qu'un face-au-monde et non un face-au-monde-et-à-la-langue), et puis au *commencement* (le *A* nous est donné pour la « première » lettre), au caractère inaugural, inchoatif, commençant et recommençant de l'activité poétique, et enfin, bien sûr, à l'obscurité, au travail dans le noir, à tous les niveaux auxquels peut prendre valeur cette expérience du noir : ignorance fondamentale (j'ai déjà fait allusion à cela), relation difficile de l'énoncé poétique avec le sens, avec l'entreprise de lecture-traduction auquel nous voulons souvent le soumettre, affrontement à l'épaisseur ou à l'opacité du réel, à l'obscénité du réel, on pourrait dire : à la puanteur et à la cruauté à quoi nous conduisent les mouches dans le poème de Rimbaud.

Une représentation du travail de poésie, c'est précisément pour moi ce sonnet de Rimbaud, les *Voyelles*, qui témoigne d'une tension très vive entre, d'une part, la prise en compte des premiers éléments du langage, avant même la signification, des lettres comme particules élémentaires incorporées aux éléments réels, comme participant de cette réalité, et, d'autre part, la nostalgie ou le désir du sens, l'appel du sens, vers le haut, vers le bleu, *méta-physiquement*, *méta-* ou *sur-réellement* (ce que d'autres ont appelé, appellent et appelleront encore proprement « la poésie ») : « O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux » (*O* majuscule, *S* majuscule, *Y* majuscule). Si je formule comme cela, c'est que je lis cette tension comme une contradiction. Le pôle de la littéralité, le pôle du sens. Et que je prends parti (ou, pour le dire moins intellectuellement : que ma sensibilité me pousse vers l'un des versants) : pour le *A* (c'est-à-dire de l'ignorance, de la cruauté, de l'obscénité ou de l'obscurité) contre le *O* ou l'Oméga (c'est-à-dire de la

perfection, de l'absolu, de la lumière, de la révélation, de la vérité) ; pour le noir contre le bleu. Si je songe à une pratique littérale, je songe à cela : maintenant l'écriture dans l'énergie du commencement, au risque de l'obscurité, etc. Je vois Francis Ponge, par exemple, dans son *cagibi* sans fenêtre avec, au mur, l'alphabet, et, sous ses pieds, le dictionnaire, et devant lui, une page blanche, et puis l'image mentale d'un objet quelconque et le mot qui dans la langue est censé lui correspondre. Autrement dit : seul avec les outils et les matériaux de l'opération littérale, prêt à tout reprendre, à partir de ça, à refaire le monde et la langue, à fonder un dictionnaire, etc. Je n'ai jamais bien compris ce qui se passait lorsque certains critiques ont cru devoir opposer une poésie attentive au réel, sensible au sensible, et une poésie attentive à la langue, sensible à la forme et à la substance des signes eux-mêmes. Je crois avoir constaté que les plus fous de réel, les plus « maniaques de la nouvelle étreinte », les plus décidés à mettre nue la réalité, les plus près du bord et de l'eau courante ont toujours été aussi, sont toujours les plus dans un corps-à-corps avec la langue, les plus dans l'acharnement littéral.

Une seconde perspective s'impose immédiatement : l'énoncé littéral est celui qui dit ce qu'il fait, il est réflexif, il est autoréférentiel. Je crois n'avoir pas trop à insister sur ce point, très familier aux lecteurs contemporains. En deux mots, tout de même : il peut arriver que l'énoncé poétique tende à s'imposer comme échappant à toute circonstance, à tout contexte, y compris les circonstances et le contexte de son écriture. Mais il y a aussi une écriture qui devient ce qu'elle fait ou qui revient sur ce qu'elle fait, et qui inclut ce retour dans ce qu'elle fait, dans le contexte qui s'élabore. C'est le modèle *Fabrique du pré* ou *Carnet du bois de pins*. Ce qui se joue évidemment dans ce modèle, c'est, depuis l'ignorance déjà évoquée, un certain savoir, un vouloir-savoir sur l'écriture ou de l'écriture, le refus de faire croire que le fragment poétique est donné-révélé, la monstration d'un acte, d'un travail, d'une série d'opérations matérielles. C'est aussi la mise en évidence d'une certaine impureté de ce travail, à savoir de sa compromission avec de l'extra- ou infralittéraire, du non-symbolique, du quotidien, du physique, du très prosaïque. C'est enfin et c'est peut-être surtout la mise

en évidence du fait que le poème comme tel (objet esthétique achevé, autonome, autosuffisant) n'est peut-être qu'une postulation, voire une illusion, une sorte de mensonge ; qu'il n'est de formulation que relative, soumise à l'inachevable, etc. Telles seraient, je crois, les vertus critiques et autocritiques d'une pratique littérale ; la littéralité ne peut manquer d'évoquer, pour moi, le procès intenté à la poésie par elle-même, au moins la mise en question des principales évidences, formelles ou autres sur lesquelles sont fondées sa légitimité et sa définition. Si j'ai intitulé un de mes livres *Circonstances*, c'était précisément pour assumer cette soumission de l'écriture à son présent, à tout ce qui la détermine dans ce présent, au bordel inénarrable de l'atelier (puisque dans ce petit livre, notamment, je raconte une visite d'atelier), à tous ces bords de fleuve, talus, berges, etc., qui sont aussi le fleuve qui lui donnent lieu.

Mais il y a encore une autre façon d'approcher la littéralité. Je me souviens qu'en 1954, dans la revue *Critique*, Roland Barthes avait intitulé un article sur *Les Gommages* de Robbe-Grillet « Littérature objective », et, un an plus tard, un autre, sur *Le Voyeur*, cette fois, « Littérature littérale ». Dans ces deux articles, R. B. saluait l'avènement d'une écriture contre-poétique, une écriture des surfaces et du neutre s'opposant à une écriture de la profondeur et des intensités, une littérature de la littéralité s'opposant à une littérature de la poéticité, c'est-à-dire de la métaphoricité, ou encore, d'une littérature de la suspension du sens (simple saisie des choses et des phénomènes hors sens, ou antérieurement au sens) s'opposant à la littérature de la plénitude du sens, soumise à la religion ou la superstition du Sens. Ce qui est amusant, c'est qu'une quinzaine d'années plus tard, cette utopie d'une littérature capable de la suspension du sens, il en rencontre quelque chose comme le type dans la forme japonaise du haïku (*L'Empire des signes*, 1970). C'est doublement drôle, d'une part parce que, dans le premier temps de sa réflexion, il désignait l'utopie littérale comme fondamentalement *antipoétique*, et qu'en 1970, c'est dans un modèle formel poétique (il est vrai ancien et non occidental) qu'il découvre une réalisation approximative de ce rêve. D'autre part, parce que Barthes est à la fois un obsédé du sens (il fait état, dans *RB*



par RB, de sa passion constante de « faire signifier », c'est un sémiophile avéré) et, en même temps, quelqu'un qui est obsédé par l'idée qu'on pourrait en sortir, s'en débarrasser, quitter le manège, comme dit Francis Ponge, et, finalement, écrire au-delà du principe de signification et d'interprétation, et accéder à une littérature objective, littérale, plate, in-signifiante. Roland Barthes n'est évidemment pas un théoricien de la poésie (ni non plus, d'ailleurs, un lecteur de poésie, envers laquelle il était en principe méfiant), mais il est certain que ce qu'il cherche autour de la littéralité (et qui le conduira lui-même à la rédaction de ces fragments publiés après sa mort sous le titre *Incidents*) intéresse la poésie dans son effort de dépassement vers une redéfinition de ce qu'elle fait et de ce qu'elle est, ou cette part de la poésie qui est prête à renoncer jusqu'à son nom puisqu'elle renonce à presque tout ce qui la définit culturellement (c'est-à-dire, en fait, romantiquement : subjectivité-musicalité-analogie).

Lorsque Rimbaud, sans véritablement la définir, évoque la possibilité d'une « poésie objective », je crois qu'il nous oblige en quelque manière. Quel sens saurons-nous donner à cette exigence de littéralité et d'objectivité, à quoi peut-être Rimbaud lui-même n'est parvenu que très fragmentairement ? Quelles conséquences en tirons-nous dans notre propre travail ?

Lorsqu'il répond (ou est supposé répondre) à la question du sens par ces mots : « Ça dit ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens », que faut-il entendre ? Certains croient que Rimbaud oppose un sens immédiat, premier, propre, littéral, et tous les autres sens, seconds, décrochés, figurés, l'immédiateté du pauvre sens proche et propre, et le pluriel indéfini des sens seconds (qui seraient d'ailleurs la poésie elle-même), infiniment disponibles au travail de l'interprétation. À mes yeux, il n'y a pas d'opposition : c'est parce qu'il est littéral, c'est-à-dire qu'il n'a pas de sens (ou pas d'autre sens que ce qu'il dit en le disant), qu'il est donc insignifiant comme les choses elles-mêmes, que tel énoncé peut avoir tous les sens possibles : littéralement, *donc* dans tous les sens.

Il n'est pas interdit d'imaginer un type de texte qui tendrait à la neutralité littérale, dont le projet serait de dire ce qui est, ce qui se passe, ce qui a lieu. Je considère que l'essentiel du livre que j'ai intitulé *Léman*

relève d'une telle tension littérale, seulement justifiée par la volonté violente d'approcher le plus possible, avec des mots, d'une réalité sans nom : une surface d'eau très sombre, insensée, et le travail de la maladie ou de la paralysie, invisible et réel et sans origine dans le corps, le travail de la perte, de la maladie de la mort. C'est tout.

*C'est tout*, je veux dire que c'est un projet simple, simpliste, mais évidemment très ambigu. Parce que, d'une part, tout ce qui est simple est ambigu, et parce que, d'autre part, c'est indissolublement un projet simple et impossible, qui ne peut donner lieu, en tant que tel, qu'à un malentendu sans fin, fatigant : la littéralité, ça n'existe pas, ça ne peut pas exister. Parler sérieusement du projet littéral, ce serait peut-être, en effet, tenter de mesurer l'ampleur du malentendu, en déployer les raisons, etc. Je prélève, sur ce tissu dont je ne connais pas les limites, deux points minuscules, que je vais me contenter de désigner vite sans trop d'argumentation :

1. Plusieurs établissent un lien entre littéralité et écriture sans images. Les gens bien informés sourient gentiment. La métaphore est déjà dans la langue. Elle y est avant qu'on l'y mette. Dans un de ses livres, Claude Royet-Journoud posait cette phrase sous forme interrogative mais sans point d'interrogation : « Échapperons-nous à l'analogie ». Eh bien non, évidemment, tout le monde sait qu'on n'y échappe pas. Dans les termes de Michel Deguy (*La poésie n'est pas seule*, p. 78) : « Parlant, le dire se met en frais de figures précieuses. Il n'y a pas de discours neutre, arhétorique, isotrope », y compris, par exemple, les énoncés du Code civil invoqué par Stendhal comme modèle naturel contre-poétique. Il n'y a donc pas d'écriture sans images. Mais tout le monde peut constater qu'il peut y avoir une différence considérable entre une poétique fondée sur l'unité du réel, sur l'hypothèse du sens, sur le principe des correspondances, sur la passion et le culte des images, sur le signe ascendant et l'exaltation de l'analogie, et une poétique fondée sur la différence, sur le doute quant au sens premier ou dernier, sur l'évitement des images ou leur traitement critique, sur le refus de l'analogie comme principe d'explication. C'est bien quelque chose de cet ordre qui oppose radicalement l'œuvre d'André Breton et celle de Francis Ponge, par exemple. Je comprends qu'on n'ait pas

envie de se trouver piégé par ce genre d'alternative idiote. C'était juste une image d'Épinal (justement) pour dire que si la poésie sans image n'existe pas, puisqu'on est toujours déjà les pieds pris dans le tapis des tropes, alors on peut comprendre ce que j'appelle l'effort, ou le souci littéral, le travail pour déboucher dehors, rendu au sol, avec la couleur bord de fleuve à nommer et tout à faire.

2. Il y a, bien sûr, image et image. On ne peut rien penser avec un mot pareil, si on ne dit pas que la métaphore poétique et l'image de l'écran télé, ça n'est pas la même chose, que figuration et représentation ne sont certainement pas superposables, etc. Bien sûr, mais je voudrais encore, une dernière fois, épinaliser modestement, à partir de ce quasi-fantôme d'une littérature sans image qui n'existe pas : une écriture littérale tendanciellement antimétaphorique, j'imagine qu'elle peut être plus ou moins figurative (au sens de : prenant appui sur l'hypothèse, même ténue, d'un lien figuratif entre le langage et la réalité) : les tentatives de définitions-descriptions de Francis Ponge, les fragments d'écriture objective sous forme de journal intime proche de l'expérience photographique que Denis Roche a publiés sous le titre *Essais de littérature arrêtée*, les textes plus ou moins narratifs et descriptifs ou prosaïquement lyriques, écrits en référence plus ou moins explicite à l'objectivisme américain et aux spéculations de Wittgenstein, par Emmanuel Hocquard, tout ceci me semble participer d'une littéralité *plutôt* figurative, problématiquement figurative (il faudrait analyser d'ailleurs comment fonctionne, de ce côté-là, une insistante mise en jeu de la photographie) ; et puis il y a un pôle qui sans doute correspondrait davantage à ce qu'évoquait, en 1972, Roger Laporte dans un petit texte-manifeste sous le titre *Feuille-volante* (Le Collet de buffle, 1986) :

Nous entendons opérer non seulement une transformation analogue à celle de la peinture abstraite par rapport à la figurative, mais nous attendons une mutation, nous provoquerons l'émergence d'un nouvel élément : *écrire*, si vital que Kafka, dans une lettre du 5 juillet 1922, confiait à Max Brod : « L'existence de l'écrivain dépend vraiment de sa table de travail ; en fait il ne lui est jamais permis de s'en éloigner. »

De cette mutation, sinon défigurative ou non figurative, du moins a-figurative, a-représentative, pourraient témoigner, sous des formes d'ailleurs très sensiblement différentes, les travaux de Claude Royet-Journoud, de Jean Daive, d'Anne-Marie Albiach, tous poètes dont je signale qu'ils sont vivants, qu'ils continuent d'écrire, ou, pour le dire autrement, que les recherches dont témoignent leurs livres n'appartiennent pas à quelque chose comme un passé moderne dont certains voudraient se croire débarrassés. Les questions que posent au langage, au sens, au sens du sens, à la poésie, à la définition de la poésie, leurs pratiques du discontinu, de l'évidence énigmatique, de l'obscurité littérale, me semblent tout à fait actuelles, c'est-à-dire tout à fait urgentes pour moi, contemporaines de ce que j'essaie de faire.

Il y a donc quelque chose, là, comme un engagement : littéralité littérale, littéralité réflexive, littéralité problématiquement figurative ou non figurative, recherche et poursuite d'une « objectivité » qui pourrait bien conduire la poésie au bout d'elle-même, c'est-à-dire jusqu'au point de sa propre disparition, de sa perte, dans le rien du lac, ou dans le trou de l'évier, après rinçage à l'eau très froide. Je suis de ceux qui ne craignent pas vraiment l'extinction du parler en vers et en images ; il y a ce que Laporte appelle *écrire*, il y a, par exemple, la phrase de Lewinter, il y a l'avancée vers une prose, ça suffit.

## Le chant des lessiveuses

« Un contrechant ça ne s'improvise pas. » Une proposition des *Chiens noirs de la prose*. Où le mot « contrechant » ne s'entend pas comme mélodie ou chant venant en contrepoint au chant principal, le « déchant » (vieux mot que le dictionnaire étymologique fait apparaître en 1175), étant composé de deux voix, un chant principal (ou plainchant) et un chant secondaire (ou contrechant). Pas ce contrechant ou ce déchant-là, mais allusion à ce qui, de l'écriture, d'une écriture, pourrait s'efforcer contre le chant, précisément à dé-chanter, à refuser le chant et l'enchantement que procure le chant. Déchanter, désenchanter. Ce serait le propos d'une certaine poésie en devenir-prose (livrée aux chiens noirs de la prose), en désir de prose (« sans rythme et sans rime »), dont Baudelaire désignait la nécessité, en désir de « prose en prose », puisque ce contrechant ou dé-chant suppose et l'abandon du vers, du compte métrique, du battement rythmique, régulier ou pas, de la mesure, et le renoncement au poème, poème en prose, prose en poème, à la faveur de quoi, toujours, se reconstitue la tentation de faire résonner-vibrer la prose, de la poétiser, c'est-à-dire de la faire rechanter – rechant dans la chambre d'écho qu'est le poème, fût-il en prose, fût-il d'intention prosaïque, dès lors qu'il est ou reste poème. C'est bien la position Jaccottet : ni chanter (puisque l'hymne ou l'ode, le chant d'éloge, est devenu impossible dans un monde en ruine) ni parler (qui raterait ce que Mallarmé appelle « le sens mystérieux » de l'existence ou du réel), ni chanter ni parler, mais murmurer,

marmonner, bégayer (« nous les bègues », dit-il), en récitatif, en parler-chanter ou chanter-parler, chanter sans chanter. D'où, en effet, ce désir ou ce dessein, ce projet d'un contrechant décidé, avec cette idée, bien sûr, que, si l'on veut bien ne pas trop rêver, compte tenu de la puissance du modèle qui identifie poésie et chant, lyrisme et poésie, par définition mélrique, odique, mélodique, mélodieuse, un contrechant, ça ne s'improvise pas, il faut y travailler, le préparer, le construire.

Il semble bien que la voix du contrechant passe, dès lors que la profération d'un poème chant (ou se métaphorisant-figurant comme un chant, et mettant en branle toutes les ruses et procédures verbales permettant de trafiquer musicalement la langue), dès lors donc que la cantilation se heurte à quelque chose comme une extinction de voix (ou se trouve empêchée par un ou plusieurs chats dans la gorge des poètes « modernes », confrontés au bruit des villes et des machines, et non plus simplement au chant des oiseaux), il me semble bien que la voix du contre doit en passer d'abord par un certain nombre de propositions critiques ou substitutives, qui dessinent les contours d'un lyrisme alternatif... Pour désigner ces démarches, il faut alors se tourner un instant vers notre héritage :

Je pense tout d'abord à l'émergence, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, contre cette poésie mélodique-mélodieuse, ou mélodieuse-harmonieuse, d'une poésie de la discordance-dissonance, d'un mé-chant (à l'instar de ce que Denis Roche appellera, dans les années soixante-dix du siècle suivant, un « mécrit », une mécriture), un lyrisme négatif, en somme, volontiers cacophonique ou dysphonique et dysphorique contre l'euphonie « fluante », continue, du poème romantique (ou d'un certain poème romantique...). Ce mé-chant-là est celui des *Amours jaunes* de Corbière, le chant du crapaud, « rossignol de la boue », celui des ratures, des raclures, de l'orgue de Barbarie que Laforgue, dans ses *Complaintes*, partage avec Corbière. Donc, cette musique éraillée-déraillée, griffante, plutôt agressive...

Et puis il y a ce qu'on pourrait appeler le sur-lyrisme rimbaldien, qui suppose dépassés le chant ou la chanson (y compris dans leurs versions nouvelles, néoprosodiques), dépassée la musique du poème, le poème réglé ou dérégulé comme du papier à musique, sonnet,

alexandrins ou tentatives impaires, sur-lyrisme qui consiste en l'évocation, ou même l'invocation, obsédante, incantatoire dans les poèmes d'*Illuminations*, d'une musique autre, une musique « inouïe » – comme il y a, dans *Mouvement*, des « lumières inouïes » et l'« extase harmonique », ou encore (dans *Soir historique*) des « mélodies impossibles » ou (dans *Jeunesse*) des « possibilités harmoniques et architecturales » qui s'émeuvent, ou les « sauts d'harmonie inouïs » de *Solde*. Bref, de même que Rimbaud imagine un nouvel amour, un nouveau corps amoureux, une vie changée, il fait venir sur la scène du texte cette musique dont on n'a pas idée, utopique, « application instantanée de toutes les énergies chorales et orchestrales » (*Solde*, encore). De cette musique, les proses ou certains fragments des proses mouvementées d'*Illuminations* donnent peut-être une idée. Ce lyrisme-là suppose clairement rupture avec les matrices prosodiques régissant le langage poétique antérieur et ses systèmes de notation classiques. On entend que la projection fantasmatique de cet « inouï » participe du projet d'invention d'une langue « accessible à tous les sens » et ouvre la voie, en effet, à un versant des recherches « modernistes » au XX<sup>e</sup> siècle, du côté d'une poésie pulsionnelle...

Mais il y a aussi, dans cet ensemble quelque peu convulsif, à côté de ces propositions critiques hyperlyriques, défiguratives ou utopistes, la proposition qu'on pourrait dire « hypolyrique », le traitement en mineur, avec deux versions également productives, qui, d'ailleurs, se recouperont dans la conjonction ponctuelle de Rimbaud et Verlaine, et qui donne, d'un côté, les *Romances sans paroles*, de l'autre, quelques-unes des dites « Nouvelles poésies » : d'une part, la sourdine, le « chœur des petites voix », l'« humble antienne », l'ariette, le « refrain incertain », le vague, le soluble, etc. De l'autre, mais je viens de dire qu'il y a superposition et conjonction, ce que Rimbaud appelle les « refrains niais », les « rythmes naïfs », dans *Alchimie du verbe*.

Ces diverses remises en cause du grand chant vont connaître, bien sûr, d'importants prolongements modernes. Du côté, par exemple, pour l'hyperlyrisme, de l'« inouï », des nouvelles musiques du réel et du corps – d'une part, des échos en régime de poésie pulsionnelle et « réaliste » (des glossolalies d'Artaud aux textes scandés, poèmes

ou proses, de Christian Prigent ou Pierre Guyotat), d'autre part, en régime de poésie dite expérimentale contemporaine dans ses formes « sonores », des musiques lettristes, des textes phonétiques aux « partitions » de poètes comme Henri Chopin ou Bernard Heidsieck et leurs suites aujourd'hui : Anne-James Chaton, Christophe Fiat et d'autres..., parfois en très proche proximité de la musique proprement dite, qu'il s'agisse des formes savantes de la musique contemporaine, concrète ou électroacoustique, ou des formes « populaires » (techno expérimentale...)

De l'autre côté, sur le versant « hypo », j'y ai fait allusion fugitivement un peu plus haut, il va de soi qu'on trouvera, d'une part, une poésie dont le chant tend vers la presque-prose, le parlé-chanté ni parlé ni chanté, de Jaccottet, par exemple, le « dire encore », ou « néanmoins », « hors de tout enchantement » (*À la lumière d'hiver*, premier poème), « là où les mots se dérober », etc., sans élever trop la voix, à hauteur d'homme et de réel, en ne se prenant pas ou plus pour Orphée, etc. Un lyrisme sans luth et sans lyre et même sans orgue de Barbarie qui est aussi bien, par exemple, à certains égards, celui de Jacques Réda (mais il fait revenir la musique par le jazz, pour ne rien dire de ses fixations « quant au vers »), ou celui de James Sacré, plus franchement et résolument horizontal et pédestre. Mais aussi, dans le prolongement cette fois du « niais » des « refrains niais », de l'« idiot » des « peintures idiotes », du « sans orthographe » des « livres érotiques sans orthographe », tout un ensemble de pratiques artistiques à l'intérieur de quoi sont comprises des pratiques postpoétiques prônant l'« idiotie » comme principe de relation au monde et de production d'objets, en dehors de toute référence aux valeurs et aux hiérarchies esthétiques socialement admises et aux critères formels de « poéticité ». Si, vers Jaccottet, Réda, Sacré, on veut encore sauver quelque chose de la Poésie comme telle en adaptant le chant aux conditions actuelles de sa réalisation en mineur, ici, on a, je crois, pratiquement renoncé à faire chanter le réel et la langue, du moins on ne l'entend plus, ce chant, qu'à la faveur de *ritournelles* ou de fragments de ritournelles plus ou moins débiles, élémentaires, extrêmement dérisoires (Christophe Tarkos : « Je ne me », Christophe Hanna : *Ottis Song*).



Je reviens alors à l'initial « un contrechant ça ne s'improvise pas ». Non, il faut faire refroidir la machine. C'est l'histoire de la lessiveuse dans le *Grand Recueil* de Francis Ponge (en son volume *Pièces*) : pour qu'elle soit un peu elle-même, qu'elle dise ce qu'elle a à dire, il faut « progressivement l'émouvoir », dit Ponge, et, pour ce faire, la mettre sur le feu. Alors, progressivement, en effet, elle va faire entendre son profond « bruissement intérieur », elle va s'exprimer lyriquement (et c'est ici que, dans son exposé didactico-descriptif en prose sur la lessiveuse, Francis Ponge inscrit (ou intercale), verticalement, un petit poème en italique d'une dizaine de vers). Cependant, pour connaître véritablement la lessiveuse (et c'est le but de l'opération poétique, « nioquienne » de Ponge), il faut très vite la descendre de son « trépied » (support évidemment très pythique, très enthousiasmant, très favorable à l'éjaculation oratoire), puis la *considérer* « à froid », froidement, hors chant. De même, chaque fois que se présentera la possibilité du chant, cette procédure de refroidissement prosaïque sera mise en œuvre. Ainsi, par exemple, dans le même recueil, aux grandes odes achevées de la poésie de poète, Francis Ponge, qui concède qu'il ne l'est pas (« assurément, si j'étais poète, écrit-il, je pourrais... »), oppose une « Ode inachevée » à la boue, « ennemie des formes », à l'état le plus méprisé de la matière (de même que Rimbaud, aux grandes eaux du *Bateau ivre*, opposait la flaque, la flache, noire et froide). C'est clairement de ce côté, du côté de ce refroidissement, de cette objectivation à froid, de cette délyricisation concertée, de cet assassinat prémédité de l'ode et du chant par son objet, ses objets, en prose « très prose » (comme disait Flaubert), aussi littéralement neutralisée qu'il est possible, donc hors poème, que je situe mon effort.

J'observe, bien entendu, l'extrême diversité du paysage poétique et postpoétique contemporain. Il me paraît difficile de ne pas admettre que la chose poésie (quel que soit le degré de spécificité poétique qu'on veuille lui concéder) tend historiquement et inéluctablement à se dissoudre dans l'acide de la prose. Reste que cette dissolution apparaît à beaucoup, à bien des égards, inacceptable, incompatible avec la vocation humaine à chanter la beauté du monde et la puissance de la poésie, le bonheur et le malheur, la plénitude et la dérélition,

à incanter, à litaniser, à psalmodier, à utopiser, à prier rythmiquement, etc. On voit très bien qu'il n'est pas besoin d'être poète et croyant catholique, ou surréaliste inspiré, pour adopter la posture lyrique : en parcourant une bibliothèque de poésie récente, on rencontre assez vite deux odes écrites par des poètes communistes, l'une publiée en 1978 dans la collection blanche chez Gallimard, celle de Jean Ristat, intitulée *Ode pour hâter la venue du printemps* (et dédiée « aux camarades du PCF »), l'autre, en 1992, chez William Blake & Co, celle de Mathieu Bénézet, intitulée *Ode à la Poésie*. Résurgences, permanence, continuité, insistance. On voit aussi que c'est affaire de réaménagement : le lyrisme moderne, ou « tardif », se fait critique et problématique, voire objectif, tandis que, sur l'autre versant, toute une partie de la poésie expérimentale réinvente ou réinvestit les formules lyriques, d'actions en performances, d'édition orale en installations vidéo-sonores, etc. Pour d'autres, ce serait, en quelque sorte, au contraire, l'aggravation de la position pongienne. Tout se passe comme si le « programme » d'une « poésie objective », annoncé, mais seulement annoncé, par le Rimbaud de la *Lettre à Izambard*, demandait à être effectué, exigeant d'abord, de façon impérative, un refroidissement sévère.

: « *Bien que ma chambre soit une pièce tout à fait obscure, je ferme les yeux pour dormir* » (Nathalie Quintane)

## En lieu obscène

« *J'écris, donc je photographie.* »

Denis ROCHE.

Je parlerai d'une façon d'être. S'il y a une périphérie du lyrisme, je circule sur le périphérique extérieur. C'est ma façon circonstancielle d'y circuler. Avec un appareil Polaroid dans la poche, souvent. Dans l'expression *circonstance lyrique*, je me déplace vers le premier terme, usager circonstancialiste (ma machine me dit que le mot ne veut pas exister). Les circonstances peuvent être atténuantes ou aggravantes, en tout cas elles sont, toujours, déterminantes. En ce qui me concerne, elles sont, je crois (ou le voudrais), par définition, aggravantes. Il s'agit, pour faire court, de l'assassinat du poème non (seulement) par son objet, mais par ce qui fait occasion, contexte, circonstance, ou ce qui fait que le circonstanciel, le complexe noué des circonstances, contamine et envahit le texte et finalement se superpose à lui ou l'absorbe.

En 1991, j'ai publié chez un petit éditeur un livre intitulé *Circonstances* (au pluriel, bien sûr) qui prolongeait en quelque sorte l'ultime séquence d'un autre livre, *Léman*, publié très peu auparavant aux éditions du Seuil, séquence intitulée « Scholies », composée de notes à vocation contextualisante, référentialisante : des localisateurs (et leurs noms propres), ou des événements évoqués de façon fugitive ou allusive dans le corps du texte, et qu'il convenait de situer précisément dans l'espace. *Circonstances*, le livre, cherchait donc à imposer une prose circonstancielle, circonstanciée, faisant en quelque sorte contrepoids

ou contre-force à la tendance « abstraite », non figurative, schématisante, simplificatrice, qui était celle de *Léman* : réduction d'une réalité concrète matérielle, en tant que telle sans bords et sans formes, saisie (perçue) par fragments, sur le mode de l'in-cohérence, à un volume, de ce volume à une surface, de cette surface à une ligne, de cette ligne à un point. Opération littérale, antireprésentative, relevant (selon moi, en tout cas, l'imaginant) de ce que j'appelle la « simplification lyrique », elle-même à l'œuvre déjà dans le texte qui était à l'origine de mon projet : celui de Lamartine (son *Lac*). Soit, donc, d'un côté, une prose littérale simplifiée, abstraite, soustraite à la représentation, déréférentialisée, en contiguïté critique au modèle proto-lyrique, et, d'autre part, une prose re-circonstanciée, tendant même, visant, en fait, à substituer radicalement les scories et scholies des circonstances à la formalité abstraite de la prose en poème (ou prose-poème), soit quelque chose en effet comme une « prose en prose », si l'on veut.

Où s'origine cette intention ? Ce parti pris du circonstanciel ? Sans doute dans le texte que Francis Ponge consacre, en 1974 (dans le numéro 6/7 de la revue *TXT*) au poète Denis Roche (au poète de la mécriture), texte qui est une sorte de « manifeste indirect » :

On ne monte pas au ciel sinon par les barreaux d'une échelle.

Tout a lieu en lieu obscène.

Les plus « pures » abstractions (formules mathématiques) n'ont lieu que par la craie écrasée sur l'ardoise ou l'encre tachant le papier.

Enfin pas de torrent sans rives (ouvertes parfois sur la gauche, abruptement bornées sur la droite) ni sans rochers à chaque pas dans son lit.

Où je lisais aussi bien que les plus « pures » abstractions poétiques (ou lyriques, puisque les deux mots sont devenus synonymes), comme les plus pures abstractions mathématiques, n'avaient pas lieu « hors de tout lieu », mais bien en un lieu, ou sur un support matériel, qu'il s'agisse de l'ardoise ou de la feuille de papier, ou de l'écran, et dans un contexte donné, en un lieu de production qui détermine un certain nombre de leurs caractéristiques, formelles et autres (pragmatiques, notamment), et que ce lieu est qualifié ici d'*obscène*. Il s'agit

– c’est du moins le parti pris pongien, disons, ultraréaliste – de montrer, d’exhiber ce lieu, ces déterminants circonstanciels, en une prose qui dès lors assume les caractéristiques de l’obscénité : démonstration passant par la monstration, passage de l’intention monumentale (la voie de la formule ou du poème-formule) à la pratique documentaire – datation-localisation de chacun des gestes d’écriture, notation, désignation, nomination « scrupuleuse » (mot de Ponge) du contexte d’apparition des objets mis sur la table d’opérations littérales, lors des « séances » (mot de Rimbaud) qui leur sont consacrées. Il est clair cependant que la démarche pongienne oscille, nécessairement, entre la soumission radicale aux circonstances, et un travail d’effacement-occultation du circonstanciel au profit de la chose même ou de l’idée de la chose, qu’il s’agit en quelque sorte de « former »/formuler en la dégageant de sa gangue accidentelle.

Du côté de la soumission radicale au circonstanciel, je pense, par exemple, au protocole de *La Mounine*. Dans *La Mounine* ou *Notes après coup sur un ciel de Provence*, Francis Ponge se donne pour tâche précisément l’élucidation de quelque chose comme une *énigme circonstancielle* : comment se fait-il qu’en un point  $x$  du paysage, à l’instant  $t$  de mon passage en autocar entre Marseille et Aix-en-Provence, j’aie pu être l’objet d’une émotion, ou commotion, puissante et d’abord inexplicable ? Le texte, dès lors, à partir de cette question, se déploie comme une enquête comportant multiples retours aux circonstances, reformulations descriptives susceptibles d’engendrer un certain nombre d’hypothèses poétiques ou scientifiques, etc. Je remarque en passant qu’en l’occurrence, la circonstance est rigoureusement soustraite au traitement lyrique (dont on peut supposer qu’il consisterait à exprimer la sensation-émotion vécue, à transposer verbalement son intensité spécifique) : il s’agit d’en proposer une explication. Description ou description narration, circonstanciée, en vue d’une compréhension.

Au contraire, si je puis dire, le dossier de *La Figue (sèche)* nous fait assister à la « formation » d’un fruit, c’est-à-dire d’un « petit texte », formation consistant à progressivement faire monter, puis à systématiquement recouvrir, refouler, occulter tout ce qui relève, dans cette affaire de la relation à la figue, des circonstants proprement biographiques, pour

ne garder que ce qui, de la « mémoire sensible », peut être converti en une singularité générale, collectivement éprouvée, communément vérifiable, donnée en quelque sorte pour « objective ». En même temps, puisque le dossier est publié comme un livre, le recouvrement progressif du circonstanciel en vue de la formule se trouve paradoxalement exhibé, de sorte que les circonstants sont exhumés, affichés, documentés, *y compris les circonstances littérales de leur occultation*.

Le modèle qui tend à s'imposer est bien celui de l'incorporation-monstration des circonstances, qu'on peut percevoir comme logiquement articulée à l'intention objectiviste d'une poésie aplatie en prose, voire d'une « prose aplatie », comme Ponge la désigne lui-même, aussi loin que possible de toute définition acceptable, voire costumée, arrangée, maquillée, de ce que nous appelons « lyrisme ».

Une des *conséquences*, si l'on veut, de cette extension littérale du domaine de la circonstance, c'est, par exemple, le dispositif que met en place Denis Roche, celui-là même à qui était destiné le fragment pongien quant à l'« obscénité » du lieu, du lieu d'inscription en général, de l'algébrique au poétique, dans son livre intitulé *Conversation avec le temps* (Le Castor Astral, 1985). Dans ce livre, un chapitre fait succéder six textes suivis chacun d'une photo (sauf le sixième, dont la photo n'est volontairement pas montrée). Ces six textes sont précédés d'une page-prologue qui commence par ces mots : « *Je crois à la montée des circonstances.* » Les six textes sont le dépliement narratif-descriptif des instants qui précèdent la prise, qui « président » à la « prise de vue ». En même temps, dit Roche, « je crois que raconter les circonstances qui précèdent l'acte photographique lui-même est précisément le seul commentaire esthétique réel qu'on puisse apporter à l'image qui suivra » : une conversation avec le temps, donc, et la lumière. On sait que cet écrivain est à la fois poète et photographe, un poète qui est « sorti » de la poésie (en 1972) pour précisément, je crois, tenter d'adapter son écriture à l'énigme du circonstanciel. En l'occurrence, en ce milieu des années quatre-vingt, il hésite (ceci dit trop vite) à fétichiser l'image, à la traiter comme un objet esthétique autonome (un peu comme le poème est, ou était, un objet linguistique-esthétique autonome), et il privilégie l'acte, l'acte photographique, l'acte de

prendre, l'instant où le réel est capté, et, privilégiant cet acte, il déplace son attention de l'image à la séquence qui précède l'acte et qui contient l'image en puissance, en instance, sous le coup de l'accumulation intensive d'énergie qui va aboutir à la prise, à la décharge, à la phrase « j'appuie sur le déclencheur » ou « j'entends le dé clic de l'appareil » (s'il s'agit de la mise en jeu du déclencheur à retardement). On comprend, dans ces conditions, pourquoi la sixième image est absente. Il s'agit d'une manière de démonstration : l'image est entièrement incluse dans (et annulée par) la montée des circonstances qui la rendent à la fois possible et inutile, et dans le segment de prose littéral-circonstanciel qui la prend en charge.

À partir de là, la question est celle, pour lui, pour d'autres, de trouver les modalités d'un *traitement formel* du circonstanciel, sur un mode ou sur un autre. Denis Roche, quant à lui, adopte, d'un côté, avec ses *Dépôts de savoir & de technique*, la structure cumulative, l'entassement cadré de segments prélevés dans la réalité, la pratique du collage/montage/mixage ou *sampling* d'éléments hétérogènes à forte teneur circonstancielle, mais, par leur déplacement même et leur re-cadrage, leur traitement formalisé, fragmentaire, tronqué, partiellement déférentialisés, destitués de leur fonctionnalité circonstancielle ; un texte, donc, où l'hypercirconstancialité va de pair avec une opacification du message, une restitution virulente du bourdonnement in-déchiffrable des signes du réel.

D'un autre côté, avec les *proses des Essais de littérature arrêtée* (en partie inédits à ce jour, et dont le titre fait explicitement écho à la pratique photographique), il adopte une attitude strictement, très strictement notative et neutre de circonstances micro-événementielles, enregistrement de l'infra-ordinaire, du factuel, ne cherchant jamais ni à faire « vibrer » l'expérience, ni à l'interroger, l'interpréter. Où l'on retrouve le journal, le mode pongien du carnet journalier, de l'écriture dite « documentaire ».

S'il existe quelque chose comme un espace d'activités postpoétiques (des formes d'écriture ou d'expression mixtes, non réductibles aux critères formels de littéarité poétique ou « poéticité » traditionnels), il se définit notamment par le choix de l'investigation circonstancielle,

autrement dit, de la recherche de ce qu'il y a là autour, là avec, avec et autour d'un fait, d'un geste, d'un acte, d'un événement, d'un objet qui lui-même est peut-être invisible, inaccessible, insaisissable, ininterprétable. La formule condensée de ce noyau négatif est pour moi initialement empruntée à Maître Eckhart : « Cela est et personne ne sait quoi » (qui se trouve en épigraphe finale à *Léman*, que j'évoquais un peu plus haut), ou dans ce titre d'un chapitre de *Néon*, quinze ans plus tard : « Quelque chose contraint quelqu'un ». Mais « cela » ou ce « quelque chose », cet indéfini insistant et s'objectant, n'est en aucune façon prétexte à un épanchement poético-métaphysique, c'est, au contraire, l'occasion (contrainte) d'un travail qui se voudrait systématique et minutieux de dénombrement des éléments, des composants, des circonstants de telle ou telle situation (la situation étant l'ensemble factuel complexe réunissant faits, gestes, événements, actions, objets, etc.), et la mise en évidence des articulations, d'une manière de syntaxe, très fragile, très hypothétique, organisant ces complexes factuels. Il va de soi que ce type d'enquête, supposant la prise en compte de l'infime, du détail, du fragment inaperçu, in-signifiant, est ouverte, sans commencement ni fin. Les éléments du dossier sont déplaçables, substituables les uns aux autres, susceptibles de configurations multiples, circonstanciellelles aussi.

Ainsi donc de l'articulation entre littéralité et projet d'une écriture objective, « réaliste », sous le signe du circonstanciel, de l'arpentage, de la mesure, de la pesée, de l'inscription de ce qui vient autour, avec, entre, sur ou pendant, etc. Pour suggérer, seulement suggérer, qu'une « écriture circonstancielle » (qui ne serait pas, bien sûr, la poésie dite « de circonstance » ou même simplement « la poésie ») est possible, ou pensable, ou même désirable. Une écriture sans résonance...





## Un pied contre mon cœur

C'est dans la préface de ses *Méditations* que Lamartine écrit ceci : « Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres même du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature<sup>1</sup>. » C'est le moment de réinvention ou réanimation de la poésie, c'est-à-dire du lyrisme, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le geste consiste à briser l'instrument conventionnel, à le destituer, à le faire descendre, à l'intérioriser, l'incorporer, l'aboucher au corps (les fibres du cœur, c'est-à-dire du corps, se substituant aux cordes artificielles). Rimbaud, dans le sonnet qu'il intitule *Ma Bohème*, reprend le geste : il se met en route, il remet en marche la poésie, et, lorsqu'il s'arrête au bord (sur cette route, durant cette marche), il tire les *élastiques* de ses souliers blessés (il écrit explicitement « comme des lyres »), un pied contre son cœur. Les élastiques se substituent donc aux fibres. De même, les pieds au cœur, en faisant descendre tout d'un cran, mais le cœur est toujours là, proche. Le pied, par contorsion, élasticité du corps d'enfance, est près du cœur, et la *blessure* (la fameuse blessure sans quoi il n'y a pas de poésie romantique), elle aussi, passe de l'un à l'autre. Quoi qu'il en soit, on y est, on y est toujours, dans la poésie lyrique, la cause

---

1. Lamartine, première préface des *Méditations* (1849) pour l'édition dite des « souscripteurs ».

lyrique, la pose (ou la pause ?) lyrique. Mais en même temps, cette pose, elle devient pédestre, plus physique encore, plus au sol, plus prose, si j'ose dire, ou encore plus la prose ou vers une prose, vers de la prose. La question serait de savoir où nous mène ce chemin ou cette aventure de cordes, pincées, tirées, si la poésie y est impliquée tout entière, ou seulement une partie, et comment, etc. Que peut-il se passer, une fois rompus les élastiques ?

Mais peut-être faut-il partir de plus près.

Au départ, il y aurait pour moi la conscience de me trouver impliqué dans une querelle dont il n'y a sans doute pas lieu d'être satisfait. On a pu constater, aux alentours des années quatre-vingt, en France, une sorte de « renouveau » lyrique, un ensemble de pratiques et de déclarations caractérisées par la revendication positive du lyrisme comme alternative à l'abstraction, à l'expérimentation, au formalisme et à l'hermétisme qui auraient tétanisé la période antérieure<sup>2</sup>. Une analyse détaillée de la masse du discours critique (en particulier du discours de soutien journalistique) contribuant à l'introduction de ces œuvres dans le champ de la « poésie contemporaine » montrerait facilement qu'en effet cette revendication « positive » a fonctionné essentiellement comme une arme polémique : il s'agissait de dénoncer tout un ensemble de perversions ayant contribué à aggraver le divorce de la poésie et de ses lecteurs (catastrophe et maladie déjà centenaire puisque s'originant aux alentours des années soixante-dix de l'autre siècle). Pêle-mêle, on le voit, c'est toute une « modernité » qui était en cause, d'ailleurs hétérogène : recherches formelles des avant-gardes « intellectuelles » non spécifiquement ou uniquement poétisantes (*Tel Quel*, *Change*, les alentours oulipiens...), recherches plus agitées ou même « physiques »

---

2. L'existence objective de ce « courant » pourra se vérifier dans deux volumes significatifs : tout d'abord, le numéro 443 de la *NRF* (décembre 1980), titré *Poètes des années quatre-vingt*, valant explicitement pour un manifeste, ensuite, le volume collectif dirigé par Philippe Delaveau, *La Poésie française au tournant des années quatre-vingt*, éditions Corti, 1988. La contribution de Philippe Delaveau au n° 54 du *Débat* (mars-avril 1989), consacré à l'« absence » de la poésie, indique avec une grande clarté les fondements théoriques du « renouveau » de la poésie.

des avant-gardes du « hors-livre », ouvertement « expérimentalistes » (poésie sonore, directe, élémentaire, visuelle, concrète, etc.), recherches moins spectaculaires mais non moins radicales des acteurs tout à la fois minimalistes et tendanciellement « objectifs » qu'Emmanuel Hocquard a désignés un jour comme poètes de la « modernité négative<sup>3</sup> »... Face à cette offensive non dénuée d'efficace (médiatique, éditoriale), certains écrivains, dont je suis, ont cru devoir réaffirmer<sup>4</sup> l'importance du travail de la langue, la légitimité de l'invention et de la transformation des formes, la permanence de la tension critique et autocritique, ainsi que d'une certaine inquiétude littérale (un souci ou parti pris du « réel », une exigence de « réalisme intégral », quoi qu'il en coûte, en toute lucidité utopiste) ; soit un ensemble d'exigences ayant pour corollaire une méfiance déclarée à l'égard d'un poétisme eutonique, harmonique, euphonique, euphorique, analogiste, bucolique, métaphorisant, esthétisant, spiritualiste<sup>5</sup>, etc. Cette inquiétude littérale a pu parfois se présenter elle-même comme, en son principe, radicalement antilyrique. D'où le jeu : lyrisme/poésie d'un côté, ou croyance poétique et ré-enchantement ; littéralisme antilyrique/antipoésie de l'autre, ou décréance, ou mécréance, dé-chant, désenchantement et mécriture. Cette symétrie facile, certes, « ne veut pas rien dire » (comme le disait, dit-on, Rimbaud, de sa poésie), elle désigne une tension réelle, au moins réellement vécue

---

3. Emmanuel Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, éditions Royaumont, 1988.

4. Je renvoie ici à mon livre *A noir, Poésie et littéralité*, Seuil, « Fiction et Cie », 1992, aux manifestes du *Principe de nudité intégrale*, Seuil, « Fiction et Cie », 1995, à l'ensemble de l'intervention critique et théorique de Christian Prigent, notamment *Ceux qui merdRent*, P.O.L, 1991, et *Une erreur de la nature*, P.O.L, 1996, au travail d'élu-cidation fragmentaire d'Emmanuel Hocquard, notamment *Un privé à Tanger*, au travail collectif de réflexion inauguré par Pierre Alferi et Olivier Cadiot à travers la *Revue de littérature générale*, n° 1, P.O.L, 1995, aux propositions de la revue *Nioques* (n° 11, Al Dante, mars 1996), etc.

5. La tonalité chrétienne, voire précisément catholique, est une des composantes majeures du « renouveau lyrique ». On pourra se reporter, par exemple, à l'article paru dans le *Monde des livres*, le 26 mai 1989, sous le titre « Territoires de la grâce » et le sous-titre « Lemaire, Delaveau, Renard, trois manières de conjuguer poésie et spiritualité chrétienne ».

et formulée par les uns et les autres. Il reste qu'on peut à bon droit ne pas vouloir s'y complaire. Je crois être de ceux qui sont très loin de se faire une idée caricaturale et réductrice de la posture lyrique : il va de soi que le lyrisme hugolien, par exemple, n'est pas un lyrisme d'expression du moi, mais de recherche et de constitution progressive d'un sujet dans l'histoire, et que ce « moi » lyrique ne peut être compris comme une entité simple et identique à soi ou simplement présente à soi, et que ce lyrisme est tout sauf monologique, qu'il est au contraire évidemment et éminemment dialogique, etc.<sup>6</sup>. De même que le chant lamartinien ne saurait se réduire à ce qu'il semble énoncer (en particulier à son signifié « religieux », qu'il se présente dans sa version *douteuse* ou dans sa version *croyeuse*...), mais qu'il tient en fait dans un travail de musicalisation, un travail infrasybolique, infrasémantique qui coupe ou compromet, à bien des égards, la représentation<sup>7</sup>. Si je me permets de rappeler ces évidences, c'est pour confirmer que je ne saurais confondre, quant à moi, travail lyrique et (fausse ?) naïveté poétique, ou bien travail lyrique et illusion lyrique ou illusionnisme lyrique. D'autant que, et c'est le point sur lequel je voudrais attirer plus particulièrement l'attention aujourd'hui à travers l'évocation rapide de trois exemples, j'observe la présence d'une dimension lyrique insistante et pertinente dans le travail de beaucoup de ces poètes, nos contemporains, engagés dans une pratique et une conception critiques de la poésie, et qui passent pour d'irréductibles ennemis du lyrisme. Je m'arrêterai donc un instant et successivement sur l'activité poétique de Francis Ponge, de Denis Roche et d'Anne-Marie Albiach.

---

6. Pour Victor Hugo, c'est Pierre Albouy qui est, à ma connaissance, l'initiateur d'un regard renouvelé sur l'énonciation lyrique. Henri Meschonnic, dans le premier volume de *Pour la poésie IV, Écrire Hugo* (Gallimard, 1977), complète sa leçon. L'exposé le plus récent et le plus riche sur cette question est la thèse de Ludmila Wurtz, *Les Interlocuteurs de la poésie lyrique de Victor Hugo* (trois volumes dactylographiés, université de Paris VII, novembre 1994).

7. Lamartine est proche, à cet égard, du Verlaine des *Romances sans paroles*, lui-même inséparable du Rimbaud des « nouvelles » ou « dernières » poésies. Sur *Le Lac* comme tentative purement vibratoire, cf. ce que j'ai cru pouvoir en dire dans *Poésie et figuration*, Le Seuil, 1983.

S'il est vrai que Francis Ponge se sera méfié de toute une part de la leçon rimbaldienne (celle qui prône le travail de la « voyance », ou celle à quoi il croit pouvoir opposer « je n'est pas un autre<sup>8</sup> »), il est une autre part dont il s'est senti beaucoup plus proche. Elle concerne un des aspects de la littéralité : la poésie s'écrit, se construit, se compose par combinaison de particules élémentaires, bâtons, traits, signes, lettres, mots ; et ces éléments font partie de la réalité objective, matérielle ou formelle, ils peuvent eux-mêmes être l'objet d'un regard attentif (intellectuellement et sensuellement attaché à) la réalité. C'est ainsi qu'il faut lire le « premier » texte de Ponge, la *Promenade dans nos serres*, comme une lecture orientée (consciemment fautive, dans une certaine mesure) du fameux sonnet des *Voyelles*<sup>9</sup>. Elle concerne aussi bien cet autre (?) aspect du programme : il s'agit de sortir, de tenter de sortir de l'espace subjectif, de tirer la poésie hors de l'enclos subjectif, pour viser, peut-être, quelque chose comme une « poésie objective ». Je n'entre pas ici dans le débat concernant Rimbaud lui-même, qui, précisément, ne définit pas comment il entend ou entrevoit cette « objectivité » et cette possible ou supposée poésie objective. D'une certaine façon, cette objectivité, il ne l'atteint pas, poétiquement, il y a pour lui cessation : c'est la chute au bas du bois après une étreinte partielle, ou c'est le « rendu au sol », la « réalité rugueuse », et puis la vie autrement, après, dans le réel, toute poésie renoncée (dépassée, amputée), quant à lui. Au tour, ensuite, d'autres « horribles travailleurs »... La question reste, *nous*

---

8. L'attitude de Francis Ponge à l'égard de Rimbaud est fondamentalement ambivalente : dans *Comment une figure de paroles et pourquoi* (Flammarion, 1977), on s'aperçoit que le poème *La Figure (sèche)* s'est assez vite présenté d'abord, dans les brouillons de Ponge, comme un art poétique, en particulier une anti-Lettre à Paul Demeny : « Je ne travaille pas, moi, à me rendre "voyant" », « Je n'est pas un autre », etc.

9. Le sonnet des *Voyelles* est, de fait, un sonnet idéaliste, il déploie la suite des voyelles vers le O, c'est-à-dire tout à la fois vers la perfection (vers l'*oméga*) et vers le *haut* : sublimation, ciel ; parcours du noir au bleu. Tout se passe comme si Francis Ponge négligeait ce mouvement, pour ne conserver du poème que sa dimension littéraliste. Cette appropriation n'est en rien scandaleuse dans la mesure où, à l'échelle de l'œuvre entière, le « mouvement » rimbaldien est aussi celui d'un arrachement aux illusions romantiques.

reste, donc, de savoir s'il y a une poésie du sol, de la réalité rugueuse, de l'étreinte. Francis Ponge est explicitement de ceux qui prétendent en démontrer la possibilité (il serait peut-être plus juste d'écrire : en explorer la possibilité, parce que cette démonstration est, bien sûr, une expérience, c'est-à-dire la mise en œuvre d'une série d'expériences). Il se définit lui-même, et tout porte à croire qu'il s'empare ici en toute conscience du mot rimbaldien, comme un « maniaque acharné de la nouvelle étreinte ». Son « parti pris des choses » (l'attitude, puis le livre qui porte ce titre) est un projet objectif, pour ne pas dire « objectiviste<sup>10</sup> » et, comme tel, il comporte nécessairement un versant négatif, de refus explicite, plus ou moins violemment exprimé selon les circonstances, d'un certain nombre de caractérisants (ou qualifiants) « poétiques » : la sublimation esthétique, l'analogisme métaphysique (« ascendant »), le symbolisme généralisé (correspondances...), l'harmonie prosodique versifiée-scandée-chantée, etc., et le choix délibéré d'une prose prosaïque, d'une prose de prose contre un certain lyrisme. Quant au lyrisme précisément, à ce qu'il pourrait impliquer d'exhibition de l'émotion, de coloration ou d'accentuation affective du discours, Francis Ponge a écrit par exemple un petit poème en prose intitulé « La pompe lyrique<sup>11</sup> », tout en explosions (« comme c'est bouleversant ! comme c'est beau ! comme c'est poétique ! ») et qui s'achève par l'exclamation à beaucoup d'égards définitive : « ô défaillance... »

Il me semble légitime de situer ces lignes en regard des « ô Thimothina Labinette ! ô altitudo altitudinum ! » à profusion déversés dans le plus beau pamphlet antilyrique qui soit : *Un cœur sous une soutane*, de Rimbaud<sup>12</sup>. Tout ceci dûment rappelé, il faut cependant

---

10. Dans les six premières années des années trente, il y a un « objectivisme » américain (Zukofsky, Reznikoff...) ; peut-être y a-t-il quelque chose, des mêmes années trente à nos jours, dans la poésie française, comme un objectivisme qui ne s'est jamais déclaré comme tel, qui n'a jamais vraiment été nommé, en tout cas. À mes yeux, cet objectivisme est à la fois une hypothèse et une exigence.

11. Francis Ponge, « La pompe lyrique », *Le Grand Recueil, Pièces*, Gallimard, 1962.

12. Le texte *Un cœur sous une soutane* doit beaucoup à sa promotion (très justifiée) par les surréalistes. On prendra garde au fait qu'il ne s'agit pas là seulement d'une pochade anticléricale (subversive et potachique). J'y vois pour ma part la monstration la plus

considérer que « lyrique » au sens « expression directe de l'émotion au réel », au spectacle du réel, la poésie de Ponge l'est absolument sans conteste, et de deux façons, négativement et positivement, par principe certes plus positivement que négativement, mais il ne serait pas juste de négliger la dimension que j'appelle ici « négative », ou quelque chose comme la rhétorique de la lessiveuse :

La lessiveuse est conçue de telle façon qu'empile d'un amas de tissus ignobles l'émotion intérieure, la bouillante indignation qu'elle en ressent, canalisée vers la partie supérieure de son être retombe en pluie sur cet amas de tissus ignobles qui lui soulève le cœur – et cela quasi perpétuellement – et que cela aboutisse à une purification<sup>13</sup>.

Le schéma est on ne peut plus clair, et l'identification du poète et du processus de création poétique à l'action purificatrice de la lessiveuse s'impose : émotion-indignation-purification-purgation-catharsis. C'est une des versions possibles d'un certain engagement lyrique. Mais c'est dans l'autre sens que, le plus souvent, s'exerce cette dynamique de l'émotion : le monde, la nature, le réel ne sont pas simplement constatés, nommés, ils sont (ils sont tendanciellement toujours) l'objet d'une sorte de culte verbal : c'est la poésie du oui, de l'acquiescement au réel, de l'adhésion à la machine universelle dont l'homme fait partie, dont il doit prendre conscience qu'il fait partie. Je citerai comme exemplaire de ce grand lyrisme positif d'éloge cette ligne et demie qu'on peut lire dans le *Malherbe* ; exemplaire quant aux marques attendues de lyricité : « Ô monde ! Monde ovale et merveilleux ! Machine ovale ! Ô l'œuf du ciel ! Ce paysage comme l'oignon de nos grands-pères<sup>14</sup> ! » Il arrive (c'est le plus souvent) que ces marques soient estompées, voire effacées, reste la disposition, sans les marques,

---

violente du lien quasi consubstantiel entre lyrisme et religiosité. Aujourd'hui où l'on observe que les deux font retour ensemble, la petite fiction théorique de Rimbaud mérite absolument d'être remise en circulation.

13. Francis Ponge, « La lessiveuse », *Le Grand Recueil*, op. cit.

14. Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965.



la version *froide* du lyrisme pongien. Mais il est une autre dimension de ce lyrisme à laquelle, bien souvent, on ne pense pas : Francis Ponge, s'il prétend être essentiellement visuel (le tout premier verbe du *Parti pris des choses* est bien le verbe « regarder »), et s'il prétend, par ailleurs, devoir constater que la poésie dans son devenir spécifique n'a fait que perdre progressivement son identité sonore, phonique, orale (en sorte que, du même coup, se sont affaiblies les conventions métriques-prosodiques par quoi elle se définissait et se reconnaissait), malgré tout cela, il est aussi le théoricien de la « réson », *r, é, s, o, n*, il fait résonner le *logos*, langage et raison. On ne saurait réduire le dispositif verbal du poème (ou texte, ou pièce) à sa dimension idéogrammatique, ou pictogrammatique ; il n'est en rien muet : ainsi le U de « cruche » est-il tout à la fois iconiquement creux, et creux pour sonner, la couche vide est sonore, elle s'empli en chantant, etc. La cruche n'est pas moins lyrique que la pompe (elle l'est sans doute moins péjorativement), mais sans doute pas plus que n'importe quel autre objet mis en abyme, pour peu que l'on consente à y prêter le minimum d'attention nécessaire. Il y a donc bien, pour Francis Ponge, un choix stratégique sans ambiguïté : quelque chose comme un souci objectif, un désir de réalisme littéral, qui lui fait tendre à ce qu'il appelle « justesse » (de l'expression), choisir la prose (contre toute forme conventionnelle *a priori*), récuser ou relativiser le chant, écraser toute velléité pathographique (ou graphopathique ?), abandonner franchement le poème pour inventer une pratique continue (interminable, inachevable) non lyrique en son principe. Il n'en reste pas moins que *rage* de l'expression il y a, acharnement revendiqué, compte éminemment tenu de l'émotion<sup>15</sup>, de la vibration du réel et du langage, etc. On risquera ceci : dans le contexte d'un projet qui pourrait consister, en dernière

---

15. Pour cette problématique de l'« émotion », il faut relire l'emblématique *Mounine* ou *Note après coup sur un ciel de Provence* [1941], *La Rage de l'expression* (tome Premier, 1965). Dans ce cas de figure, ça n'est pas la « contemplation » de l'objet qui est première, mais bien quelque chose comme une « émotion », qu'il s'agit moins d'exprimer ou de réexprimer que de tenter de « comprendre » (en trouver « l'explication », en « dégager les raisons »).

instance, à marcher pieds nus, pieds réellement nus sur le sol nu, les élastiques rimbaldiens restent néanmoins tendus, à disposition éventuelle. C'est, à mes yeux, une des versions possibles de ce qu'on pourrait appeler un « lyrisme objectif », en tout cas la pratique d'une tension assumée entre foyer subjectif et foyer objectif, entre l'émotion du mimosa « pour moi » et l'énigme inépuisable du mimosa « sans moi ». Le réalisme (ou, si l'on préfère, la lucidité) réside dans le fait que Francis Ponge sait très bien que le mimosa sans moi est inaccessible, que la poésie objective n'existe pas, mais qu'elle n'en est pas moins éminemment ce à quoi il s'agit de tendre.

Sur la même trajectoire (celle qui s'autorise des élastiques bord de route ou des « tics » ducassiens<sup>16</sup>), je situerai Denis Roche, sa trajectoire, ce qui, dans cette trajectoire, succède au moment de poésie. Le « moment » de poésie, en ce qui le concerne, ce sont les dix ans (1962-1972) tassés dans un volume récent, cinq recueils qui sont de la poésie, visiblement et dans tous les sens : un acharnement dans et sur et contre la convention, la poésie comme convention thématique-métrique, rhétorique-prosodique, une traversée ultracritique et ultralyrique de la convention lyrique<sup>17</sup>. En ce sens, c'est un peu comparable aux *Amours jaunes* de Corbière (intensément lyrique, intensément antilyrique). La question est : Après ça, quoi ? Je simplifie, par force, à outrance : ayant effectué le chant jusqu'au bout, Denis Roche peut (déclarer) sortir de la poésie : cassé l'élastique, fin du lyrisme, sortie. En 1972, il met l'instrument au placard, et il décide de continuer autrement. Ce que je me propose de dire ici, c'est que cet *autrement* rochien comporte lui aussi

---

16. Isidore Ducasse, dans ses *Poésies II* (1870) : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics. » On se rappellera que Francis Ponge tourne l'exclamation, dans les brouillons de sa *Figue (sèche)*, contre Rimbaud et Michaux, déclarés « histrions » (*Comment une figue de paroles et pourquoi*, op. cit., p. 100).

17. Denis Roche, *La poésie est inadmissible, Œuvres poétiques complètes*, Le Seuil, « Fiction et Cie », 1995. Sur le lyrisme pulsionnel et dévastateur de Denis Roche jusqu'au *Mécrit*, le livre de Christian Prigent (*Denis Roche, « Poètes d'aujourd'hui »*, Seghers, 1977) reste d'une totale pertinence.

deux versions, qui ne vont d'ailleurs sans doute pas l'une sans l'autre. La première version est, de fait, une remise en marche de la machine lyrique, sous une nouvelle forme (que Denis Roche se refuse à penser en relation à la convention poétique, mais qu'on peut lire comme une invention de type néométrique, parfaitement dans la continuité des blocs prosodiques en rafales répétitives ou sérielles des recueils d'avant la rupture<sup>18</sup>) : cette nouvelle forme est celle qu'il expérimente pour aboutir à l'ensemble des *Dépôts de savoir & de technique*, en 1980. Il s'agit d'un montage de segments textuels (littéraires et non littéraires) coupés en dépit du sens par décision arbitraire ou « cadrage », et empilés sur la page : un même nombre de lignes par page, un même nombre de signes par ligne. Il suffit peut-être de rappeler comment, dans sa préface, à la manière du Lamartine des *Méditations*, Denis Roche se décrit écrivant-captant :

Ce fut le bruit des gens et de leur vie, de leur histoire et de leur autorité qui m'atteignit en premier. Il me semblait avoir à la main un gigantesque fer à cheval aimanté, une harpe magnétique vibrant à même la peau de mon torse, être devenu moi-même tout entier cet essaim fait de signes, de grappes maïsées de syllabes, se nourrissant d'autres essaims, d'autres vols compacts, d'autres arrivées incroyables de sons et de gestes divers<sup>19</sup>.

Difficile de proposer une figure-modèle plus lyrique du poète et de la poésie. Denis Roche s'identifie totalement, physiquement à l'instrument capteur et vibrant. De même encore, l'une de ses références explicites pour les *Dépôts* est le *Chant général* de Néruda, sinon (certes) l'œuvre du poète, du moins ce que peut évoquer la notion de « chant général ». Ou bien, pour les photographies de « Notre Antéfixe » (qui

---

18. Pour l'insistance à lire le dispositif des *Dépôts* dans le prolongement du travail rythmique antérieur, je me permets de renvoyer à « La vrille et la meule », *infra*, p. 164, et *Action poétique* n° 138/139, printemps 1995.

19. Denis Roche, « L'escalier de Copán », préface des *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, 1980.

est un des chapitres des *Dépôts*), on entend résonner les chants funéraires des Dogons :

Quand un Dogon meurt, des personnages qui assistent à son enterrement improvisent un chant qui ne fait que raconter les différents endroits où est passé le mort, rien d'autre. C'est uniquement une localisation répétitive chantée.

L'affirmation physique est donc bien là, massive, précise, nullement accidentelle. À côté de ce massif considérable des *Dépôts*, beaucoup moins visibles parce que non encore publiés dans leur totalité, il y a ce que Denis Roche appelle les *Essais de littérature arrêtée*<sup>20</sup> : il s'agit en fait d'un journal qui se présente un peu comme l'envers formel des *Dépôts*. Les *Dépôts* sont (spectaculairement) une « forme », ils manifestent une décision formelle : la dynamique d'une prosodie rigoureusement arbitraire, la mise en branle du matériau comme intensifié (exalté) par la coupe. Les *Essais* en regard seraient la forme de la non-forme, celle du journal : arrêt sur image, platitude notative, descriptive-notative, la prose réduite à son degré zéro. Aucun commentaire, aucune reprise réflexive ou méditative. Le choix apparemment de la réalité comme telle, il faudrait oser dire « telle quelle », réalité n'ayant d'autre sens que d'être ainsi ou d'être là ou d'advenir, contre le sens, contre celui qu'elle pourrait prendre ou que je pourrais lui conférer, par interprétation. Le texte du journal est muet : non seulement il ne chante pas, mais il ne « parle » pas (ne cache rien, n'avoue rien, ne traduit rien, n'a rien à « déclarer », etc.). C'est, comme dirait Emmanuel Hocquard (à la suite des praticiens de la bande dessinée), la *ligne claire*, par opposition au sismogramme des *Dépôts*. Je ne prétends pas faire ici plus que suggérer l'existence, dans la pratique « après la poésie » de Denis Roche, de ces deux postulations : l'une sans doute (quoi qu'en dise l'intéressé) néopoé-

---

20. À ce jour, seuls quelques fragments de ce livre sont parus ; il faut le considérer comme une œuvre virtuelle, d'autant que Denis Roche semble en différer à dessein la parution. Voir le fragment paru sous le titre *Essais de littérature arrêtée*, Escolabe, 1981, et à Varèse (*Un essai de littérature arrêtée*), William Blake & Co, 1986.

tique, mettant en œuvre une autre sorte de lyrisme objectif, impersonnel ou transpersonnel ; l'autre sans doute a-poétique, prose de prose, prose en prose, sans rime et sans rythme, une autre sorte de littéralisme objectif. Une fois de plus, la frontière lyrique-non lyrique ne passe pas entre cette œuvre et son dehors, mais à l'intérieur de l'œuvre elle-même, comme une tension constitutive.

Anne-Marie Albiach participe sans conteste pour sa part de ce versant contemporain moderne du travail de poésie qu'on a parfois globalement considéré comme « négatif ». De fait, le texte albiacien apparaît plutôt soustractif, elliptique, minimal, voire minimaliste, donc tendanciellement obscur, très difficilement interprétable, voire ininterprétable, sans aucun doute non figuratif (par la pratique systématique du discontinu, de l'éclatement, de la rupture, de la perte, de l'évitement du récit, etc.). En somme, une écriture, si cela peut se concevoir, non thématique ou a-thématique. L'ensemble de ces traits, qui situent cette poésie du côté d'une dynamique ou d'une énergie négative, peuvent *a priori* paraître contradictoires à l'expression d'une quelconque position lyrique. Je voudrais au contraire insister sur le fait qu'on se trouve, avec Anne-Marie Albiach, face à la version *la plus* « lyrique » (la version ultra-lyrique) de cette écriture sous tension littérale (ou à prétention littérale, asymptotiquement « objective »). En quoi ? Il suffit de regarder deux de ses titres : *Mezza Voce*, *Figure vocative*<sup>21</sup>. L'accent est mis sur la voix, les voix, le dialogue des voix ; et, dans le texte, sur la musique, qu'elle évoque à plusieurs reprises, en parlant par exemple de « geste musical ». Il est évidemment très difficile de dire de quelle musique il s'agit. Il ne s'agit pas de celle du vers (dans ses définitions métriques-prosodiques précodifiées), ni non plus de musique « dans l'acception ordinaire » (Mallarmé). Il s'agirait plutôt de quelque chose qui est lié au corps et qui se manifeste sous deux formes : d'une part, le travail de composition, de disposition, de spatialisation du texte, le travail typographique (mise en page, partition). D'autre part, la théâtralisation du chant

---

21. Anne-Marie Albiach, *Mezza Voce*, Flammarion, 1984 ; *Figure vocative*, Lettres de casse, 1985, puis Fourbis, 1991 et Al Dante, 2006.

(le mot « chant » apparaît dans presque tous les textes de *Mezza Voce*), la mise en place des voix et le jeu de leurs interactions. On peut ici rappeler que le premier grand livre d'Anne-Marie Albiach, *État*, a été d'abord travaillé au magnétophone, et que sa mise en page très spectaculaire correspond à ce qu'elle désigne comme le « souffle », son propre souffle, ou encore un « rythme corporel ». Cette poésie est donc (ou se présente comme) produite physiquement, déterminée dans sa réalité graphique par une scansion somatique (Anne-Marie Albiach parle aussi de « chant graphique »). En conséquence, idéalement, cette poésie doit ou devrait être oralisée, réalisée vocalement. De telles lectures semblent parfois bien artificielles, s'agissant de cette œuvre, on peut prétendre au contraire que se trouve alors restituée sa dimension constitutive, sa vérité fondatrice. Il arrive qu'on voie certains critiques qualifier l'écriture d'Anne-Marie Albiach comme aphone, ou proche de l'asphyxie, de l'aphasie, etc. C'est tout le contraire : souffle, chant, chœurs, chorégraphies. On n'est pas surpris d'apprendre que de jeunes compositeurs contemporains travaillent depuis plusieurs années à des partitions prenant prétexte de ses livres<sup>22</sup>. Voici donc une écriture sans aucun doute lyrique, à l'intérieur d'un espace où elle côtoie des propositions, elles, beaucoup plus délibérément atones (je pense au récit lacunaire de Claude Royet-Journoud), ou beaucoup plus figuratives, du moins en première approche, je pense à la fiction théorique d'Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*<sup>23</sup>, qui est en fait, comme l'indique la page de titre, un poème, mais un poème qui construirait son lieu entre l'axiomatique wittgensteinienne et le roman noir américain, entre l'objectivisme poétique américain des années

---

22. Je pense notamment au compositeur Walter Feldman, qui travaille à partir d'un texte de *Mezza Voce*. Une esquisse de cette œuvre est parue sous le titre : « Approches : HH II linéaires » dans la revue *Nioques* n° 4 (La Sétérée éditeur), 1992. Et à Franck C. Yeznikian qui a lui aussi une partition en cours d'écriture prenant sa source dans le « théâtre » typographique d'Anne-Marie Albiach : « la distance, l'ouverture ».

23. Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, P.O.L, 1993. Consulter également le dossier « Emmanuel Hocquard » de la revue *Prétexte* n° 7, Paris, octobre-décembre 1995.

trente et le répertoire pianistique réinterprété par Glenn Gould, entre la figuration énigmatique à la Edouard Hopper et le *land art*, entre le constat photographique et le constat poétique à la Ray di Palma, etc. En somme, une même intention d'affrontement à l'énigme de l'évidence, à la réalité comme énigme, une même volonté d'enquête et d'élucidation, peut s'accommoder d'une posture résolument non lyrique ici, spectaculairement lyrique là.

Comment désigner les clivages ? Un des plus importants passerait entre ceux qui tiennent absolument à se maintenir à l'intérieur du cercle enchanté (même s'il s'agit d'un cercle désenchanté), naïvement ou lucidement, passivement ou activement, en répétant ou en inventant, etc., soit, au fond, tous ceux qui maintiennent une croyance en la poésie, y compris si c'est une croyance en l'échec de la poésie, en l'impouvoir de la poésie, etc., lyriques en plein ou lyriques en creux, néolyriques ou postlyriques (comme Jaccottet), et ceux (je suis maintenant de l'autre côté de la barre) qui accepteraient d'affronter pratiquement le fait que, de même que les poches sont trouées, crevées, la poésie s'est vidée, *les élastiques sont rompus*, et que c'est sans doute irréparable. De même, il y a des poètes postlyriques comme Jaccottet, il y a peut-être quelque part des écrivains postpoètes qui se livrent à toutes sortes d'activités dont l'écriture *mais pas seulement* (la photographie, par exemple, ou d'autres encore). Certains seraient des poètes tellement « tardifs » qu'ils seraient des poètes trop tardifs, c'est-à-dire plus des poètes du tout, ou plus reconnaissables comme tels.

Sans regrets. Sans fleurs ni couronnes.

## La flache noire et froide

Non, pas une œuvre (il aura tout fait pour l'éviter), une pratique.

Rimbaud ne nomme en fait la « poésie objective » qu'une seule fois, dans la lettre à son professeur Izambard, celle du 13 mai 1871. Curieusement, deux jours après, dans la seconde lettre dite « du Voyant », à l'ami Demeny, le poète des *Glaneuses*, alors qu'il développe tous les principaux thèmes théoriques de sa lettre précédente, il ne reprend pas la distinction, l'opposition poésie subjective/poésie objective qu'il avait une première fois posée. Peu importe à vrai dire l'origine (pour Rimbaud) de cette terminologie, qu'il l'emprunte à quelque lecture philosophique ou autre. Ce qui est pertinent, c'est qu'il abandonne rapidement le mot parce qu'au fond, s'il sait d'expérience ce qu'il met, négativement, polémiquement, sous la catégorie de « poésie subjective » (celle qui correspond à la pratique du professeur ou à ses goûts, la version édulcorée d'un lyrisme personnel et sentimental sans prise sur le réel, que Rimbaud définit et congédie d'une phrase : « votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse »), en revanche, il ne sait pas très bien, et pour cause, ce qu'est, ce que sera l'alternative objective, qu'il se contente de nommer : « la poésie objective je la verrai... je serai un travailleur, etc. ». Il la nomme, mais ne la définit pas. Et il parle au futur.

Il est clair cependant que, dans le contexte immédiat, l'idée de poésie objective est liée à la question du travail, et donc à une certaine



idée que Rimbaud se fait du rapport du poète et de la poésie à la société. Il voit son professeur, par souci de rentrer dans le rang, de se conformer, reprendre le travail, confirmer son appartenance à l'institution, aux « corps enseignants » (Rimbaud emploie joliment le pluriel). Par opposition, et par solidarité avec d'autres « travailleurs » (aujourd'hui en lutte dans le cadre de l'insurrection communarde), il se dit « en grève » : « Travailler maintenant, jamais, je suis en grève », et il identifie, au futur, sa position de poète à celle de ces travailleurs-là : « je serai un travailleur ». Dans la lettre suivante, à Demyen, il persiste et signe, en ce sens : lorsque le poète aura épuisé toutes ses forces, alors il sera relayé par d'autres travailleurs – « alors, dit-il, viendront d'autres horribles travailleurs ». La poésie objective, si poésie objective il y a, est ou sera, de nouveau, en prise avec la réalité de l'histoire, sera non seulement en phase avec l'Action, ou sera « en avant » (préfiguratrice, à l'extrême du contemporain, en pointe extrême), mais sera *une forme de l'action*, action indirecte ou restreinte, pour agir sur la langue, sur la représentation des choses, etc., une des formes de la responsabilité civique. Tout ceci impliquant retrait et refus de participation au bon fonctionnement social et communautaire (y compris, sans doute, en l'occurrence, littéraire et poétique : on sait que Rimbaud, après quelques petites concessions initiales pour y être reçu, s'est ensuite montré très peu soucieux d'être bien perçu par les bons poètes ses collègues, y compris dans les milieux modernistes).

Non seulement la proposition rimbaldienne était fugitive et sans contours bien précis, ou sans contenu décidément affirmé, mais il faut ajouter qu'elle est passée inaperçue. Il est vrai que ces lettres, dites « du Voyant », ne surgissent que très tardivement, dans les années vingt, en contexte surréaliste et connexe (*Le Grand Jeu*, Roland de Renéville), tout de suite glosées et confisquées dans le sens de l'élaboration d'une poésie moderne ultraromantique (inspiration inconsciente, voyance, mystique orientale, pour la pire des versions, celle de Renéville). En sorte qu'à la suite, comme un peu de poésie-fiction pourrait nous le faire imaginer, nous n'avons pas connu un courant « objectiviste » français. En tout cas pas déclaré comme tel. On voit par exemple qu'il a existé un mouvement poétique « objectiviste » aux États-

Unis dans les années trente avec George Oppen, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky et Carl Rakosi, mouvement ou mouvance en rupture avec le courant dominant, lyrico-narratif, de la poésie américaine, en rupture également politique avec la société américaine, ses valeurs et ses références. Un mouvement poétique, à beaucoup d'égards (ici reviendrait Rimbaud), *antipoétique* : d'où sa difficulté, sans doute, à se faire entendre et reconnaître. Choix, donc, de l'objectivité (neutralité, distance) devant le monde, le réel, simplicité de l'expression, diction familière, minimale, la plus exacte, la plus nue ; recherche de formes nouvelles, adéquates à ce projet, contre les conventions poétiques, la langue poétique héritée, toute expression symbolique ou métaphorique, etc. En France, on a davantage entendu, un peu plus tard, le cri, la voix haute de la Beat Generation, que la voix assourdie, la posture impersonnelle, la neutralité prosaïsante, sans images, de cette poésie violemment simple, donc aussi parfois, en apparence, assez hermétique.

Au fond, ce mouvement, les exigences qu'il manifeste, sont assez proches de celles qu'expose, dans les mêmes années trente (à l'époque de l'hégémonie poétique des surréalistes, grands néolyriques modernes), en France, quelqu'un comme Francis Ponge avec son parti pris objectiviste, son parti pris des choses (lui aussi décalé et non entendu d'abord, voix recouverte par une production poétique surimagée, illuminée ou crue telle, voulue telle, en tout cas).

Plus près de nous, dans les années soixante, à Londres puis à Paris apparaissait un courant d'écriture (avec des poètes comme Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Michel Couturier, puis Jean Daive, Alain Veinstein...) qui allait très vite revendiquer, à travers une pratique minimale de la langue, une volonté de dépouiller le travail de poésie de tout affublement musical et imaginaire, une attention soutenue à la physique du livre, à l'objectivité matérielle de l'espace dans lequel se déploie le théâtre des mots, etc. Revendiquer aussi, explicitement, une relation à l'héritage objectiviste américain inaperçu (Anne-Marie Albiach est une des premières ou la première à traduire des fragments du grand poème de Louis Zukofsky intitulé A). Ces Français, contribuant à leur manière à l'élaboration d'une « poésie objective »,

intitulent leur première revue (en 1963), de façon rimbaldienne, *Siècle à mains*. C'était dire, avant toute revendication d'objectivisme, que le projet se fondait sur un refus, sur une grève, sur le refus de participer aux valeurs et au fonctionnement de cette société-ci, sur un refus du « travail » ou de ce que cette société appelle « travail ». Sur un présupposé liant en profondeur poétique et politique, à l'exemple de l'objectiviste Rimbaud, à l'exemple des objectivistes américains, ou encore à l'exemple de l'objectiviste Francis Ponge.

J'en reviens maintenant à cette non-définition par Rimbaud, dans sa lettre du 13 mai, de la poésie objective. Il faut bien dire que cette impossibilité, ou cette abstention tactique, est la cause de bien des malentendus.

Pour beaucoup, je crois, au-delà de la première explicite articulation qui lie poésie objective et action, inscription objective de la poésie dans le mouvement du réel, de transformation du réel (et, très circonstancié : qui lie poésie et mouvement insurrectionnel, révolutionnaire, Commune de Paris), le projet de poésie objective se confond avec le projet de « voyance », l'aspiration à connaître l'inconnu (à « arriver à » l'inconnu), et la mise en œuvre des moyens pour le faire, soit, d'un côté, la réinvention de la langue ou l'invention d'« une » langue – il appellera ça ensuite « alchimie du verbe » – et, d'un autre côté, parallèlement, travail sur soi, ascèse, dérèglement raisonné et systématique de tous les sens (Pierre Brunel parle ici d'« alchimie de l'être ») : altération du moi rendant désormais impossible ou dérisoire et illusoire la pratique d'un lyrisme monologique, etc. Il y a là en effet tout un programme que Rimbaud va mettre en œuvre, physiquement et par l'écriture. Travailler sur soi pour se mettre en mesure de percevoir le réel-inconnu, déboucher alors sur le site d'une poésie nouvelle, poésie comme musique du réel, rythme objectif des choses, musique « inouïe » pour laquelle il faut trouver une langue, des formes, quitte à ce que ces formes soient tellement autres qu'elles n'aient plus que de loin, voire plus du tout l'apparence de la « forme vieille », de la forme poétique héritée, et donc qu'elle s'expose à paraître in-forme. Il y a là comme l'annonce d'un *extrémisme expérimental*, dont Rimbaud va faire l'expérience d'abord, dépassant ses recherches prosodiques (celles qu'il mène

avec Verlaine jusqu'aux bords d'une musicalisation quasi asémantique de la ligne verbale) vers ces proses polymorphes discontinues, tournantes, faites de collages, superpositions, vitesses multiples dans les *Illuminations*. Mais qu'il lègue aux avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle qui ne vont cesser, jusqu'à aujourd'hui, de chercher, en dehors de tout canon poétique hérité, les formes et dispositifs les plus susceptibles de toucher et de restituer ce réel intraitable et infigurable.

C'est ce que je propose, pour le distinguer du réalisme de la représentation qui a son histoire propre, notamment du côté du roman, de nommer le *réelisme*, radical par définition (j'allais dire : par définition rimbaldienne) parce qu'il inclut consciemment la possibilité de l'informe, et qu'il est toujours peu ou prou perçu comme échappant à la réduction interprétative, donc comme monstrueux et illisible, en somme. On pourrait donc soutenir qu'il y a coïncidence entre le « réalisme » compris comme je viens de le faire et ce dont Rimbaud désigne l'exigence, sans la définir, sous le nom de « poésie objective ».

Mais je parlais de « malentendu ». Pourquoi ? Parce que le projet de « poésie objective » étant précisément articulé au projet de « voyance », ce que je viens de décrire en termes de position « réaliste », impliquant expérimentalisme formel et sortie hors des frontières de la convention poétique (accompagné du risque ou de la possibilité d'une sortie hors de la poésie tout court), est souvent (le plus souvent) décrit dans une perspective qu'on dira ultra-romantique (et qui n'est d'ailleurs pas absente de la pensée et de la poétique de Rimbaud) : celle des « merveilleuses images » dans laquelle s'abîment les enfants d'*Après le déluge* avant que l'un d'eux ne prenne la porte et ne se retrouve seul, à l'air libre, à tourner ses bras, à se soumettre au rythme réel du réel (météorologique), celle des « merveilleuses images » dont la production continue et intensive va, comme on sait, servir de programme à toute une modernité puissante, hégémonique dans les années vingt et trente (Il n'y a que le merveilleux qui soit beau... Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination...), idéologie tellement puissante qu'elle reste, pour beaucoup de nos contemporains encore, la représentation de la poésie *per saecula saeculorum*, et que la figure poétique de Rimbaud se trouve arrêtée dans

son « pouvoir » de voir une mosquée à la place d'une usine, de manipuler les manettes de l'imagination pour faire apparaître, à volonté, sur la paroi, sur l'écran, ses fées, ses filles et ses reines, des fleurs magiques, des bêtes d'une élégance fabuleuse, etc.

Il faut toutefois peut-être considérer deux faits (je les tiens quant à moi pour décisifs) :

D'abord, la *coexistence tendue*, dans le texte lui-même, de deux postulations : une qui exploite magistralement le filon imaginaire-fantasmagique-onirique, et une autre qui tend à produire un *arrachement* à cette « illumination », à cette poésie de la voyance extatique (comme lorsque l'enfant sort de la maison et renonce aux merveilleuses images), ou encore une *retombée* (« L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois »). Une occurrence exemplaire de cette tension est fournie par le sonnet des *Voyelles* : d'un côté, Rimbaud pose là que tout s'origine à la lettre, dans les lettres d'un segment de l'alphabet, les idéogrammes qu'il regarde et écoute, auxquels il attribue une couleur, et qu'il associe à des formes et à des choses du monde. En ce sens, ce poème est un manifeste littéraliste-objectiviste. Mais si l'on considère la façon dont Rimbaud manipule l'ordre des voyelles, on voit qu'il s'arrange pour que le segment arbitraire de A à U soit refermé, en le réinscrivant de A (qui devient dès lors *alpha*) à O (qui devient explicitement *Oméga*), du noir au bleu, du bas (mouches, puanteurs) au *suprême* Clairon, avec envahissement *in fine* des majuscules. Le mouvement est clairement, si l'on ose dire, celui d'une élévation et une invitation aux amateurs de décryptage symbolique (ils ont été nombreux). En cet exemple, je dirai que la « poésie objective » se trouve en quelque sorte brouillée, dépassée, par aspiration vers le haut, le rayonnement, la lumière du Sens.

Dans d'autres cas, c'est l'inverse : je pense au « courant » réaliste de *Mémoire*, qui corrige le courant torrentiel, le spectacle exalté grand écran, la grande symphonie du *Bateau ivre*, mais aussi que l'un et l'autre poème s'achèvent platement : c'est « la flache noire et froide » dans laquelle l'enfant « lâche un bateau frêle comme un papillon de mai » (*Bateau ivre*, ici désenivré – et l'on retrouve cette flache dans les *Illuminations*, au poème *Ouvriers*, avec, dedans, « de très petits poissons »), tandis que

*Mémoire* s'achève dans l'immobilité, l'immobilisation, avec le constat des « bras trop courts », l'eau couleur de cendre, l'œil d'eau morne et la boue. Disons, la réalité. La question étant évidemment de savoir *s'il y a une poésie pour cela*, quelle poésie et comment pour cela. Tout se passe comme s'il y avait toujours, pas très loin, un rappel à l'ordre du réel, à son ordre cruel, au conflit avec les visions libératrices, « l'ébat des anges », le « courant d'or », etc. Non seulement la réalité s'impose, mais c'est bien souvent Rimbaud lui-même qui impose son retour, qui déclare « assez vu » : dans *Mémoire*, après le premier quatrain, il y a ce petit mot, « NON », qui efface tout (toutes ces visions premières) et réoriente de façon décisive le poème vers plus de réalité immédiate et douloureuse, et, d'ailleurs, assez prosaïque.

Cette postulation « objective », qui accompagne le travail de poésie, d'un bout à l'autre, c'est finalement elle, au terme du parcours, qui s'impose, donnant à l'ensemble de l'écrit une allure inverse à celle du sonnet des Voyelles : retour au A, au bas, au sol. C'est la déclaration d'Adieu, dans *Une saison en enfer* : « Je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre. » Tout se passe comme si, après avoir étreint des fantômes, des immatériels (« embrassé l'aube d'été », suscité les mirages et les images, etc.), il lui restait à étreindre le réel, et comme si cette étreinte du réel coïncidait avec ce projet (ou ce devoir à chercher) d'une « poésie objective ». Je formule pour ma part l'hypothèse que la poésie objective, littérale et objective, travaille en permanence le texte de Rimbaud, sous une forme ou sous une autre, dans la scansion particulière d'une langue nouvelle dans la langue, dans la tension non résolue entre poésie poétisante et poésie prosaisante, entre sophistication stylistique et « réduction de la langue à sa plus simple expression », entre aspiration à la « musique savante » et goût pour les refrains niais et naïfs, la ritournelle et la peinture idiote et la littérature érotique sans orthographe, mais qu'il finit par sacrifier la poésie, s'amputer de la poésie, la laisser derrière lui comme le dernier des « monuments de superstition », au profit d'une étreinte réelle et hasardeuse-aventureuse. Il nous laisse alors seuls (comme il a laissé seuls ses premiers compagnons) à concevoir ce que pourrait être une étreinte poétique de la réalité, une poésie objective.

Alors que continue à proliférer la poésie poétique ré-enchantée, *lapoésie* ou la *repoésie*, il importe de faire entendre « la voix des cent corbeaux, vraie » de *La Rivière de Cassis*.

Il faut sans doute, comme le 19 mai 1871, continuer de parler de la « poésie objective » au futur. Elle reste à « trouver ». Elle est en recherche de ses formes. Il se peut qu'elle soit impossible. Nous ne la saisissons qu'« un peu » (comme fait l'enfant du corps de l'aube dans le poème de Rimbaud). Et c'est aussi une notion qui reste polémique, dans la mesure où la formule est encore perçue par beaucoup comme oxymorique ou paradoxale. Enfin, pour revenir à la voix des cent corbeaux, vraie, c'est celle que nous ne voulons pas entendre, celle, précisément, qu'est chargée de recouvrir la poésie (dans sa fonction de voile et de filtre). « Les ressemblances le gênaient. Il parlait de cette impossibilité de mentir » (Claude Royet-Journoud). Il s'agissait pour Rimbaud, sans doute, de quelque chose comme une contrainte. Contrainte à laquelle nous continuons de croire devoir nous soumettre.

## Tourner ses bras

En 1993, il y a maintenant un peu plus de dix ans, on m'a demandé d'écrire un petit livre sur Rimbaud que je ne relis jamais, bien sûr, mais dont je viens de regarder les toutes premières pages pour l'occasion d'aujourd'hui, pages dans lesquelles j'ai trouvé ceci que je ne peux que répéter devant vous : « Je ferai comme si, contre toute superstition scolaire, et contre toute liturgie scientifique ou idolâtrique, tous les énoncés de Rimbaud n'avaient pas le même poids. » Il s'agit simplement pour moi de fixer quelques formules ou quelques mots ou gestes (et, centralement, celui de « tourner ses bras »), comme les deux jeunes ouvriers qui, dans le poème d'*Illuminations*, s'arrêtent en chemin, fixent et « remarquent » (le texte utilise ce verbe, *remarquer*), dans une flache, « de très petits poissons ».

Pour bien faire entendre d'abord ce parti pris de prélèvement et d'appropriation pratique personnelle, je mettrai en avant deux expériences premières (premières chronologiquement, dans ma lecture d'enfance). Celle, d'abord, qui concerne la corde lyrique, celle de l'instrument. Je tiens, comme beaucoup, pour fondateur le geste de Lamartine qui se vante d'avoir fait descendre la poésie du Parnasse, et d'avoir « donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes, les fibres mêmes du cœur de l'homme », et je remarquais que Rimbaud, dans son petit poème (sa petite *Bohème*, puisque « Bohème » peut être ici presque entendu comme un féminin de « poème »), descend ou fait descendre encore la poésie d'un cran puisqu'il passe



du cœur aux pieds en tirant non plus les cordes de la lyre, ni les fibres du cœur, mais les élastiques de ses souliers, sans toutefois oublier, par la grâce d'une contorsion enfantine (celle d'un petit Poucet), le « cœur » puisqu'il se décrit « un pied contre [son] cœur », ni même la *blessure*, sans laquelle il ne saurait y avoir de poésie lyrique : « de mes souliers blessés un pied contre mon cœur ». C'est ainsi qu'avec Rimbaud la poésie prend le chemin de la prose, se met en chemin vers la prose, sur les sentiers de banlieue, les yeux tournés vers le sol, les flaques et les très petits poissons. Après quoi, me disais-je, qu'en sera-t-il lorsque, ayant longtemps tiré sur ces élastiques, ils finissent par céder. Quelle poésie après ça ? Quelle prose encore après ?

La seconde expérience fondatrice, je l'ai évoquée dans ce petit livre dont je parlais tout à l'heure, et je la reprends ici très vite : c'est l'écoute, dans la seconde des deux lettres dites « du Voyant », des deux premiers vers de *Mes Petites Amoureuses* : « Un hydrolat lacrymal lave/Les cieux vert-chou », écoute précisément de ce qui, dans l'écrit de Rimbaud, est irréductible à l'entreprise traduisante (en l'occurrence, quelque chose comme un « il pleut »), écoute de ce qui semble, selon une expression de Bernard Noël, « chargé d'un sens irréductible au sensé », écoute, donc, en quelque sorte, d'une vérité littérale, première, primaire, matérielle, intense, drôle, un « la la la » en deçà du sens, in-sensé, insignifiant, troublant, contrevenant à toute idée de poésie gracieuse, d'autant que l'énoncé n'était pas non plus sans charrier, sous l'immédiate surface des mots, de l'*hydre*, de l'*âcre*, du *cri*, du *crime* et du *mal*. De même qu'à mes yeux, ce que je croyais comprendre de l'exigence d'une « poésie objective » avait quelque chose à voir avec ce retour au sol, à l'élastique, à la mention physique de la blessure, de même, il me semblait, d'emblée, que cela avait à voir avec le craquement du sens, sa soumission à quelque chose qui parlerait en deçà en dessous en même temps ; à quelque chose comme un parasitage.

Il a plu, donc. D'où la flaque (et les poissons). Il pleut. D'où ce lavage et délavage du ciel. La question est, et reste, de dégager le paysage pour apercevoir ce que pourrait être cette poésie objective d'après le ou les déluge(s), cette poésie d'après la poésie, que Rimbaud évoque sans la définir, et dont il lègue au moins le désir à ceux qui l'écoutent.

Parmi les textes de Rimbaud sur lesquels je reviens le plus volontiers (ou, disons, dont je me rends compte, le temps passant, qu'ils informent en permanence mon propre travail), il y a en effet ce *Déluge* initial, initiant, initiatique (à toute démarche de poésie). Dans la suite de ce que j'ai commencé à dire s'agissant d'une expérience singulière de lecteur « intéressé » (comme on dit au jeu), j'aperçois, quant à ce *poème*, trois moments distincts, qui se sont succédé sans en vérité absolument s'effacer les uns les autres, mais c'est sur le dernier (en date) que j'insisterai un peu plus (parce qu'il concerne le plus actuel et incertain de ce que je fais).

Le premier moment prenait en compte la trajectoire, de l'idée « rassise » du Déluge à l'appel au « relèvement » des déluges. Il s'agissait pour moi, en fait, de prendre en compte et l'appropriation « poétique » du mythe religieux, sa transcription, sa translation, et l'articulation entre l'appel à une écriture diluvienne et la conscience du fond irrémédiable d'*ignorance*, du manque à savoir (donc à être), sur quoi désormais devait lucidement s'accomplir cette pratique. Tout d'abord, longtemps, ce fut un certain malaise devant ce rassolement d'une « idée ». Le texte ne commence pas après l'événement du Déluge, mais après que s'est effacée l'idée du Déluge, ou le Déluge comme « idée », le sens qu'il a pu avoir, dans notre culture, dans son Grand Livre, en tant qu'événement symbolique. Après, donc, un certain régime de la signification, celle qui nous relie ou reliait au projet divin, à partir de l'oubli de ce sens premier qui est celui d'un châtiment et qui fait revenir de façon insistante, après l'histoire de l'arbre et du jardin, l'histoire de notre culpabilité. C'est donc à partir de cet oubli que tout peut re-naître, et que le mal peut recommencer à faire son œuvre. À la fin du poème, celui qui jusqu'alors s'est retiré en arrière du récit dit enfin « je », comme si, de cette histoire de réinstauration de l'ordre (d'un ordre à vrai dire de plus en plus in-tolérable à mesure qu'il se confirme, se complexifie et s'étend), naissait un sujet ou la nécessité, pour ce sujet, de se présenter comme tel pour aussitôt (ce serait là sa mission spécifique) se substituer à celui qui a voulu et provoqué le Déluge, et en appeler à de nouveaux déluges afin de réinitialiser le monde, etc. Tout se passe comme si (les commentateurs n'insistent pas

assez souvent sur ce point, me semble-t-il) le poète (ce sujet, on peut décider de le nommer « poète » puisqu'il est celui qui va « prendre » la parole et faire comme s'il avait quelque croyance en ses pouvoirs), maître de la parole, ordonnait aux éléments de se mettre en branle ; ses paroles sont celles d'un sorcier, d'un magicien puissant. Il n'appelle pas simplement de ses vœux de nouveaux déluges, il s'adresse à la nature pour qu'elle accomplisse son ordre. Ce qui est intéressant, c'est que cette injonction est suivie tout aussitôt (et c'est le dernier verset) d'une « explication » ou justification. Notre sujet-poète (en plein délire exalté, ici) ressent le besoin de justifier logiquement les termes de son invocation aux éléments. Le « car » au début de ce verset 13 est à cet égard impressionnant. C'est une « idée » nouvelle du Déluge qui vient relever, remplacer l'idée ancienne, rassise. Le relèvement n'est pas seulement vertical, il est projectif. C'est l'à-venir de la poésie qui est en cause. Mais l'explication n'est pas facile. À certains égards, la façon dont le poème a raconté l'histoire de la restauration post-diluvienne de l'ordre vaut déjà pour justification suffisante de l'appel final à la réitération de la destruction générale. C'est bien l'accumulation de ces horreurs économiques et idéologiques (exploitation, aliénation, répression, etc.) qui amplement la justifie. Mais en même temps, ce qui se fait entendre par-delà le segment invocatoire lui-même, c'est une autre justification, beaucoup moins évidente, beaucoup moins reliée aux précédentes qu'on ne fait mine généralement de le croire. Elle implique à la fois l'*ennui* (qui peut accompagner ou se superposer à, mais certainement déborde, la négativité restauratrice), et l'*ignorance*, l'état d'ignorance subi et apparemment non surmontable (« ne voudra jamais »). On peut même se demander si, malgré le *et* qui les relie, c'est-à-dire qui semble les séparer, ces deux versants sont distincts ou si la raison essentielle de l'ennui n'est pas précisément le constat de cette *ignorance* qui est bien le dernier mot du poème. Ma première inquiétude avait donc trait à ceci : la tension que je lisais entre cette poétique de l'affirmation d'un suprême pouvoir, l'usage puissant du Verbe (quasi performant la destruction pour ensuite reconstruire dans le bruit neuf, et ceci en un procès qu'on imagine ouvert et permanent puisque, dans l'idée nouvelle du Déluge, le singulier semble nécessairement faire

place au pluriel), poétique du suprême pouvoir implicitement liée à la certitude d'un suprême savoir (le poète savant-voyant), et une poétique hantée par l'ignorance, toujours s'affrontant, malgré les effets de parade (« j'ai seul la clef » etc., « je suis le savant », etc., « je suis l'inventeur », etc.), à l'ignorer, à l'ignorance, à la poétique d'« enfance », privée de, sans voix, autrement forte, ou plutôt forte autrement, de son impouvoir, de sa mutité tendue, que je ressens (mais sans pouvoir vraiment m'en expliquer davantage) comme alternative à la poétique du déluge verbal et des grandes orgues apocalyptiques.

Dans un second temps, j'ai concentré mon attention sur le fait que, dans la suite effrayante des retours, au retour de l'ordre marchand (« la grande rue sale ») et de ses bouchers, de ses Barbe-Bleue et autres Adolphe Thiers et urbanistes humanistes élargisseurs de boulevards, correspondaient la prolifération des célébrations religieuses en même temps que le retour glorieux des postures et des productions *lyriques* : sur le mode sublime, on joue du *piano* dans les grands espaces, sur un mode plus simple, ça *piaule* et ça *grogne* en tonalité basse, *églogue en sabot*, et ça culmine enfin, si j'ose dire, en mode « gracieux », *Eucharis* : les bourgeons, le printemps, etc. Soit : la poésie elle-même, telle qu'en elle-même, revenue. C'est ce que j'appelle, aujourd'hui, la *repoésie*. Et c'est Jean-Luc Steinmetz l'un des premiers qui a bien voulu lire l'apparition d'Eucharis à la fin du verset 12 non comme je ne sais quelle douce et troublante invitation euphorique érotique, mais bien comme le retour de la poésie poétique, celle que Bataille appelle la « belle poésie », qui appelle immédiatement en réponse la crispation évocatoire, « Sourds, étang, etc. ». Je n'insiste pas, la question est absolument d'actualité. Et, de fait, ce poème, pour beaucoup, s'il continue de faire seuil et programme, c'est parce qu'il désigne assez vivement la complicité entre un certain ordre des choses (social, politique, idéologique) et un certain usage du poétique, un certain arrangement lyrique qu'il ne saurait être question d'accepter et encore moins de perpétuer.

Le troisième moment, donc pour moi l'actualité la plus actuelle de ce poème, concerne un arrêt sur image, au centre du texte. Tout à fait au centre, puisqu'il s'agit des versets 7 et 8 dans un poème qui en comporte treize. Un arrêt sur image parce que, même si la séquence

semble bien continuer le récit, inscrire ses actions au passé simple (*les enfants regardèrent, une porte claqua, l'enfant tourna ses bras*) dans une série événementielle continue (*les étals se dressèrent... les castors bâtirent... Madame établit... les caravanes partirent, etc.*), elle n'en apparaît pas moins comme parenthétique, comme un instant échappant à la logique active-reconstructive-restauratrice qui précède et qui suit. C'est là que surgit « l'enfant » (et non un enfant) dont on peut penser qu'il n'est pas absolument un autre que celui qui, *in fine*, va convoquer les Déluges – ici l'enfant est appelé, dans le poème, à devenir *je*, de même que dans *Aube*, par exemple, le *je* sera appelé, c'est l'événement de ce court récit, à devenir *l'enfant* (tombant au bas du bois), l'enfant et je sont, en « illuminations », l'un vers l'autre, l'un pour l'autre, l'un en l'autre. Arrêt sur images (au pluriel, cette fois), également, parce que le premier geste de cette parenthèse consiste précisément en la contemplation, par les enfants, des merveilleuses images. Je reviens donc un instant sur cette scène centrale qui s'articule autour de quelques faits significatifs :

– La scène se passe dans *la grande maison de vitres*, à l'intérieur. Les enfants ne participent en rien à l'affairement social, à ce qui se passe dehors. Ils sont indifférents et étrangers au procès de reconstruction. D'une certaine façon, alors que dehors le Déluge est déjà oublié (c'est le sang qui désormais coule, et plutôt deux fois qu'une, littéralement deux fois en tout cas), les vitres de la maison de vitres, l'enveloppe tout entière de ces enfants, elle, est encore *ruisselante* du grand baptême diluvien. Et si la maison bulle est transparente, ça n'est évidemment pas, comme le suggère Pierre Brunel, pour leur « permettre de voir la création nouvelle » (laquelle n'est d'ailleurs en fait que la recréation de l'ordre ancien), mais pour que nous puissions les voir absorbés dans la contemplation des images ; à l'intérieur de la maison, ils ont les yeux tournés à l'intérieur de leurs livres ou de leurs « journaux illustrés » comme ceux dont s'« aide » le « poète de sept ans ». Ils sont *en deuil*, et de quoi ? Précisément d'un réel auquel ils n'ont pas accès, dont ils sont coupés et qui leur est même, sans doute, en quelque manière interdit. En tout état de cause, ils sont seuls : « les enfants » ne sont les enfants de personne, ils sont par définition orphelins, seuls au monde, essentiellement tristes (la tristesse, le deuil sont, pour Rimbaud, des attributs

de l'enfance, il suffit de se rappeler le sel des « larmes d'enfance » au début de *Mémoire*). Et c'est en raison de ce deuil qu'ils se réfugient ensemble dans le merveilleux des images. Il est peut-être important de remarquer que le contenu de ces images n'est pas spécifié. Dans *Les poètes de sept ans*, leur nature, en tout cas leur usage, érotique, comme support à l'activité imaginaire, est explicite ; ici les images sont simplement, en tant que telles, en tant qu'elles sont des images. Elles sont espace d'immersion et d'essentielle consolation.

– L'événement central est ici le bruit d'une *porte qui claque*. Et l'on retrouve l'enfant, *sur la place du hameau*. On ne voit pas l'enfant sortir. On pourrait même avancer, en toute vraisemblance rhétorique, que, dans ce texte, les segments-versets à la fois constituent progressivement une manière de récit dont les actions se confirment les unes les autres et participent d'une signification globale, tout en ne suggérant aucune continuité d'articulation, selon une esthétique du montage narratif de fragments autonomes : rien ne lie chronologiquement, topographiquement ni logiquement les castors et les mazagrans, les Alpes et la cathédrale, le pôle, le désert et le verger, etc. De ce point de vue, donc, il n'y aurait pas scandale à affirmer que l'enfant du verset 8 n'a *rien à voir* avec les enfants du verset 7, et que la porte qui claque n'est pas celle de la maison de vitres, laquelle d'ailleurs n'a sans doute pas de porte. Je l'entendrai pourtant ainsi : l'enfant ne sort pas de nulle part. Il sort de cette maison. Mais je ne le vois pas sortir. Rimbaud choisit de me faire simplement entendre le bruit violent de la porte. L'enfant a pris la porte, il est déjà dehors. C'est Jean-Luc Nancy qui, dans un entretien, rapportait avoir toujours été intrigué par un détail de l'apologue de la Caverne dans *La République* de Platon : l'instant du détachement de l'un des prisonniers qui deviendra philosophe ; c'est un geste de délivrance, il est arraché aux images (assez violemment, et par qui on ne sait) et tiré vers la lumière (c'est-à-dire, évidemment, dans un premier temps, aveuglé). Ce qui se passe dans le poème de Rimbaud est un peu analogue : il y a l'instant (tout va très très vite) où l'enfant est arraché (s'arrache lui-même) au groupe (à la grappe, tassée) des enfants, l'instant où l'enfant est arraché (s'arrache lui-même) à la contemplation ou la fascination des images (qu'il prenait peut-être, comme les prisonniers de la caverne, pour

la réalité), et il se retrouve dehors, debout, seul, un seul ; et tout prêt, non pas à devenir philosophe (à voir l'aveuglante et illuminante vérité), mais à devenir, sans doute, ce que nous appelons un [poète].

Alors que fait-il ? Disons d'abord qu'il ne substitue pas la parole aux images, il ne dit rien, il reste *infrans*, muet, il se tient là « sous l'éclatante giboulée ». La *giboulée* n'est peut-être pas à proprement dire un Déluge, mais enfin, elle est cet événement brusque et violent, cette pluie spectaculaire, « *éclatante* » (lumineuse, voire illuminante) qui « accompagne » la sortie de l'enfant, et son geste, parce que ce qui est ici (à mes yeux du moins) le noyau du poème, son diamant central : une posture et un geste. Là debout, sur la place, il tourne ses bras en silence. Comme un axe mobile, comme un arbre dont les branches seraient soumises au vent sous la giboulée, comme « les *girouettes* des clochers de partout », c'est ce virement, ce tournoiement, cet effet toupie que tous les lecteurs des *Illuminations* connaissent : un des *mouvements* principaux du texte, un mouvement immobile, comme aussi, en effet, celui des toupies, ou bien, en contexte chorégraphique et mystique, celui des derviches *tourneurs* que décrivait si précisément Nerval dans son *Voyage en Orient*. Un mouvement qu'on pourrait dire « participatif » (au mouvement même du réel), et c'est pourquoi Rimbaud dit de l'enfant qu'il est alors « compris » des coqs des clochers de partout, compris par et compris dans, inclus dans le mouvement général des êtres et des choses ; et dont, d'autre part, nous devons relever une fois de plus qu'il se situe à la fois en deçà de la parole et en deçà des images, et relève en quelque sorte d'une gestuelle exercitative, reliaute, préalable à toute formulation poétique possible (mais par ailleurs, aussi, parfaitement susceptible de valoir comme *expérience*, hors l'élaboration de tout équivalent verbal).

Dans l'ensemble de l'œuvre, ces deux voies : l'une qui exploite magistralement le filon imaginaire, et qui va donner lieu à la postérité surréalisante, à la poétique du stupéfiant image (retour à la maison de vitres), à la poétique du « langage sans réserve », à celle de l'« art magique », à l'incantation sans limites : « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » ; et celle de la porte claquée, de l'« assez vu », du sol de la place où l'on se tient, des bras qu'on tourne, physiquement animé par ce qui est, ce qui

vient et souffle, hors de toute visée symbolique, allégorique ou autre : je pense (par exemple) au courant réaliste de *Mémoire* qui corrige le courant torrentiel, le spectacle exalté grand écran, la grande symphonie voyante du *Bateau ivre*, mais aussi au fait que, l'un comme l'autre, ces deux poèmes s'achèvent au lieu de l'infime, à ras de terre, dans la flaque, celle des ouvriers et des très petits poissons, très noire et très froide, comme devient l'écriture. Dans *Bateau ivre*, *in fine* désenivré, c'est « la flache/Noire et froide » dans laquelle un enfant « accroupi plein de tristesses, lâche/Un bateau frêle comme un papillon de mai » ; quant à *Mémoire*, tout s'achève dans l'immobilité, la paralysie, avec le constat des bras courts, l'eau couleur de cendre, l'œil d'eau morne, et la boue. Disons, la réalité. La question étant évidemment de savoir s'il y a une poésie pour cela. Pour la cruauté du réel, qui ne cesse de se rappeler à nous, en conflit avec les visions libératrices, « l'ébat des anges », le « courant d'or », etc. Dans *Mémoire*, après le premier quatrain, il y a ce très petit mot (je reprends la qualification lancinante, et le « remarque ») : « *Non* ». Qui efface tout (des visions premières) et réoriente le poème vers plus de réalité immédiate et douloureuse, et prosaïque.

Ce *non*, je l'entends, bien sûr, claquer comme une porte.

Chez Rimbaud, je lis cet appel : à rejeter les « sophismes magiques », [imagiques...]. Je sais par ailleurs que, les abattoirs et les cirques travaillant à plein régime (le XX<sup>e</sup> siècle a été un grand siècle d'abattoirs et de cirques), la repoésie du réenchantement est toujours à l'œuvre, les « charmes », chants, mélodies et psalmodies des nymphes Eucharis plus présents que jamais. Je sais aussi que d'autres façons de dire et de faire et de résister aux paroles et aux images sont possibles, qu'on y travaille, à des musiques sans musique, à des dispositifs de recyclage, montage, échantillonnage (*Illuminations* serait sans doute à relire à la lumière des pratiques actuelles du *sampling*), à des poétiques de la post-poésie, à faire entendre un peu quelque chose comme « la voix des cent corbeaux, vraie », celle de la rivière de Cassis.

Ce *vrai*, là, comme le *non* de tout à l'heure, je l'entends. Je crois l'entendre. Je veux l'entendre.



## Rendu au sol

« *Mais Jésus, se baissant, se mit à écrire avec son doigt sur le sol.* »

Feuilletant l'*Album Rimbaud* (Bibliothèque de la Pléiade, 1967) procuré par Henri Matarasso et Pierre Petifils, la précieuse « petite iconographie canonique », comme l'appelle avec ironie Pierre Michon dans son *Rimbaud le fils* en 1991, on trouvera, au détour des pages consacrées au « coup de tonnerre » du 18 mars 1871 à la nouvelle de l'insurrection populaire qui éclate à Paris, un portrait de Rimbaud aux cheveux longs (la mode *avant-gardes poétiques parisiennes*, à ce qu'il avait entendu dire) dessiné par son camarade Ernest Delahaye, et, si l'on tourne la page, un croquis prélevé dans une lettre du même Delahaye à Paternine Berrichon, croquis précisant l'emplacement d'une grotte creusée par explosion de mine dans les bois de Romery, près d'une hutte où le jeune Arthur entendait se réfugier si sa mère persistait à répondre à son refus de réintégrer le collège par la menace d'une mise à la porte.

C'est cela, d'abord, qui nous parle dans le livre d'Ernest Delahaye, condisciple de Rimbaud au collège de Charleville, cette proximité amicale, cette naïveté fraternelle et potache d'un qui, comme d'autres, s'est finalement « assis », mais qui, contrairement à l'hagiographe Berrichon (auteur d'une *Vie*, dès 1897) ou à la sœur aimante affairée à l'entretien des *Reliques* (Mercure de France, 1922), cherche à trouver la juste distance, à réaliser le difficile alliage entre souvenirs personnels (gestion des détails fournis par les « confidences » du jeune poète à son compagnon d'école buissonnière), appui sur les témoignages d'Izambard, de Berrichon et de Verlaine, et tentative pour commencer

d'expliquer ou d'exposer ce qu'il en est vraiment de l'« être moral » de Rimbaud, soit à la fois son être poète, son apport, ses « théories », la genèse (ou première formulation), par exemple, de ce que Rimbaud appellera plus tard, dans la *Saison en Enfer*, « Alchimie du Verbe », et son devenir intellectuel, ou spirituel.

C'est en effet un des premiers mérites de ce livre que de nous faire assister (même s'il nous faut considérer la reconstitution avec beaucoup de prudence) à la formation intellectuelle de Rimbaud, de sa lecture de Lucrèce (et de sa fascination pour l'atomisme, pour le matérialisme naturaliste des anciens, compris comme alternative à la religion du péché originel), à son admiration rapidement liquidée pour les formalistes (ou « formistes ») parnassiens, en passant par son imitation des envolées socio-lyriques et sentimentales utopistes du vieux maître Hugo, mais aussi des lectures de Louis Blanc et de tout ce qui pouvait nourrir une méditation (voire une rumination), des leçons de la Révolution française à la lecture de Rousseau et d'Helvetius. Dans l'esprit de Rimbaud (du moins dans la radiographie que nous en propose Delahaye), ces deux-là dialoguent et se heurtent, se contredisent, se font concurrence, sur fond de fantasme ou de passion égalitaire, égalitariste. On sait que Rimbaud a (aurait) rédigé un projet de constitution, socialiste, communiste... on ne l'a jamais lue, mais Delahaye nous laisse entrevoir ce qu'elle était peut-être... (démocratie directe, socialisation des moyens de production, dépérissement de l'État...) et finit par interposer entre nous et le jeune homme la figure ô combien romantique du « singulier », de l'« unique » Max Stirner !

Ainsi se constitue la Vulgate. Ainsi commencent (nous sommes en 1923) à se dessiner les traits d'un révolté très très bon élève, d'un poète « savant » et qui n'est pas du tout un sauvage mais un pensif et un penseur, un maître de la « science rythmique » en même temps qu'un de ces revenus des illusions de la politique qui va « s'envelir dans l'exclusive contemplation de sa vie mentale ». Un qui passe du désir de Révolution (la fraternité, les drapeaux et les « nappes de sang » de la Commune assassinée) à un autre site, celui où quelque chose se joue à l'intérieur, et même à l'*intime* : « tempête sous un crâne », « révolution morale ». Delahaye tient à expliquer ce passage, cette mutation, et

bien sûr aussi le renoncement final, à sonder le pourquoi de ce renoncement. Il y parvient en partie, en tout cas, il a le mérite de poser les questions et en des termes qui, au fond, ne sont guère plus naïfs que ceux des futurs spécialistes en rimbaldologie qui, par la suite, vont « inventer » l'œuvre de Rimbaud, patiemment la construire et lui imposer sa chronologie, en toute positivité mythologique. Reste que, si l'on cherche à dégager ce qui, par-delà la sincérité et l'honnêteté du témoignage, et par-delà la sincérité et l'honnêteté de l'effort d'analyse ou d'élucidation du « problème » Rimbaud, constitue la conviction fondamentale de l'ami Delahaye, on trouve ceci : d'une part, Rimbaud, une fois dépassés les errements du romantisme dont il a par ailleurs assimilé l'essentiel (l'idéalisme social, notamment, mais aussi bien les leçons de liberté prosodique), n'est certes pas un poète qui prône une révolution formelle (c'est-à-dire une déconstruction du système et de l'héritage) mais un artiste qui, parce qu'il est profondément un « humaniste », imprégné des grands modèles antiques dont il sait les textes par cœur (« possédé par les latins » écrit Delahaye), continue la « tradition », ramène la littérature française à sa nourriture première, soumet son écriture à la discipline du rythme latin, invente, innove (ce serait le « rythme expressif ») en *trouvant* ou en adaptant les « principes expressifs du vers latin ». D'autre part, et ce versant constitue la *telos*, ce vers quoi et la vie de Rimbaud et le livre de Delahaye se dirigent, une fois décrits et compris les errements idéologiques du jeune révolutionnaire et les errances forestières ou transfrontalières du vagabond-fugueur, le lecteur est convié à considérer « l'action de Dieu » qui finit par « reprendre cette âme », si longtemps tournée contre lui.

On s'arrêtera un instant sur l'une et l'autre de ces deux propositions fondamentales. À nos yeux, elles ne sont d'ailleurs pas sans lien, mais ce lien mérite d'être reformulé. Tout d'abord, il n'est guère surprenant que Delahaye s'affaire à la légitimation de son ami en faisant de lui un poète soucieux de revenir aux sources essentielles, et novateur par intelligence de la tradition. Delahaye, malgré la date à laquelle il publie ce livre, un an avant le *Manifeste du surréalisme*, n'est guère en phase avec ce qui, des dadaïsmes à l'invention par Breton et Soupault de l'écriture automatique (*Les Champs magnétiques*, en 1919), allait

profondément bouleverser le langage poétique au xx<sup>e</sup> siècle et singulièrement se réclamer de l'intervention rimbaldienne : en particulier de ce qui, dans les *Illuminations*, relève d'un maniement inédit du montage prosaïque discontinu, du fragmentaire hétérogène, du kaléidoscopique ultrarapide, etc. Il n'est cependant pas indifférent que cet humaniste lettré, sensible aux effets de langue, aux subtilités stylistiques et prosodiques, ait perçu, mais sans vouloir ni sans doute pouvoir vraiment en montrer l'importance, l'existence, chez Rimbaud, d'un tropisme notatif, d'une tendance qu'on pourrait dire *littéraliste*, à la « notation pure et simple », à la prise en compte de la « sensation pure » (je relève ces expressions sous la plume de Delahaye). Il va même jusqu'à souligner qu'une partie de ses poèmes « se compose de descriptions, de tableaux, d'*objectivisme* ». Je me permets ici de souligner ce dernier mot, il est à mes yeux très significatif. On sait que dans les années trente (du xx<sup>e</sup> siècle) verra le jour, aux États-Unis, un courant qui s'est désigné comme « objectiviste », et que le souci de l'introduction en poésie d'une certaine « objectivité » est aussi la grande affaire de notre modernité – du *Parti pris des choses* d'un Francis Ponge aux diverses tentatives, à côté puis contre le *sur-réalisme*, qui ont tendu à réorienter la poésie en direction du réel. Or il se trouve que beaucoup de ces tentatives ont en effet gardé en mémoire l'appel rimbaldien à ce qu'il avait appelé une « poésie objective ». Il est vrai que Rimbaud ne la nomme ainsi qu'une seule fois, dans la lettre à son professeur Izambard, celle du 13 mai 1871, tandis que, curieusement, deux jours après, dans la seconde lettre dite du *Voyant*, à Paul Demeny, le poète des *Glaneuses*, alors qu'il développe les principaux thèmes théoriques de sa lettre précédente, il ne reprend pas l'opposition poésie subjective-poésie objective qu'il avait une première fois posée. Il est vrai que la lettre à Izambard n'a été publiée par ce dernier qu'en octobre 1926, dans *La Revue européenne*. Delahaye ne la connaissait donc pas, mais il a bien compris le rôle que l'intention objective pouvait jouer dans la formation d'une poétique nouvelle, dont il peine, par ailleurs, à reconnaître la vraie nouveauté et surtout le fait qu'elle est destinée à se substituer radicalement à toute forme de *vieillesse poétique* (y compris « moderne » expérimentale, celle, par exemple, desdits « vers nouveaux » de Rimbaud et des contemporaines « romances sans

paroles » de son compagnon). S'il abandonne rapidement le mot, c'est sans doute que Rimbaud sait très bien ce qu'il met, négativement, sous la catégorie de « poésie subjective » (celle qui correspond à la pratique du professeur, ou à ses goûts, la version romantique édulcorée d'un lyrisme personnel mou et sans prise sur le réel : « votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse »), et qu'en revanche il ne sait pas très bien ce qu'est, ce que sera (puisque à son propos il parle au futur) l'alternative objective, qu'il se contente de nommer. Dans le contexte immédiat, l'idée de poésie objective est liée à la question du *travail*, et donc à une certaine idée que se fait Rimbaud du rapport du poète à la société. Il voit son professeur rentrer dans le rang, se conformer, reprendre le travail, faire partie d'un corps constitué... Par opposition, et par solidarité avec d'autres travailleurs (qui sont alors en lutte dans le cadre de l'insurrection communarde), il se dit *en grève*. « Travailler maintenant, jamais, je suis en grève », et il identifie, au futur, sa position de poète à celle de ces travailleurs-là : « Je serai un travailleur ». Dans la lettre suivante, il parlera aussi des « horribles travailleurs », ceux qui, ensuite, pourraient prendre le relais. Tout ceci est loin d'être indifférent : la poésie objective, si poésie objective il y a, est ou sera, de nouveau, en prise avec la réalité de l'histoire, sera non seulement de nouveau en phase avec l'Action, ou bien « en avant », mais sera une forme de l'action (action indirecte ou « restreinte »)...

Il resterait à dire la part que, dans son programme, Rimbaud fait à l'« alchimie du verbe » (amorçant la gesticulation ou recherche expérimentale qui marquera la poésie moderne), et à l'« alchimie de l'être » (selon le mot de Pierre Brunel), celle du travail sur soi, de l'altération de soi (dérèglement raisonné de tous les sens) en vue d'un accès à plus de réel encore (l'« inconnu »), les deux pans du projet étant indissolublement liés puisque « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ». Et la tension, si vive dans l'œuvre de Rimbaud, entre la tentation « voyante » (que certains ont instituée en credo d'une poésie moderne-imagiste) et le rappel au réel, le courant « réaliste », celui de *Mémoire*, par exemple, qui corrige le courant torrentiel du *Bateau ivre* (dont on dirait qu'aux yeux de Delahaye il est le poème par excellence). Mais tout, dans l'un comme dans l'autre poème, se termine

en un même lieu : « la flache noire et froide » dans laquelle l'enfant « lâche un bateau frêle comme un papillon de mai » (fin du *Bateau*, désenivré), l'eau couleur de cendre, l'œil d'eau morne et la boue et le constat des bras trop courts (fin de *Mémoire*). Non seulement la réalité s'impose, mais c'est bien souvent Rimbaud lui-même qui impose son retour, qui déclare : « Assez vu » ! Tout se passe comme si, après avoir étreint des fantômes, des immatériels (« embrassé l'aube d'été », suscité les mirages et les images), il lui restait à « étreindre » la réalité, et comme si cette étreinte coïncidait avec ce projet d'une poésie objective. En fait, cette poésie objective, littérale et objective, que Delahaye pressent mais échoue à saisir, travaille en permanence dans la poésie de Rimbaud, sous une forme ou sous une autre, dans la scansion particulière d'une langue nouvelle dans la langue, dans la tension non résolue entre poésie poétisante et poésie prosaisante, entre sophistication extrême et « réduction de la langue à sa plus simple expression », entre aspiration à la « musique savante » et goût pour les refrains niais et naïfs, la ritournelle et les peintures idiotes... Exactement comme aura travaillé (et c'est ici que les fils se rejoignent), en lui et en elle (sa poésie), la présence, et l'obsession de la présence, de « Dieu ».

Le regard de l'ami Delahaye est ici tout à fait perspicace. Du moins en ce qu'il repère à très juste titre l'« obsession des sentiments religieux chez l'athée Rimbaud ». Ce que montre très bien Delahaye, c'est que Rimbaud n'a jamais été athée paisiblement, jamais par indifférence. Il était, comme plus tard Francis Ponge, offensivement déiphobe. Identifiant Dieu au Mal (voir le poème de ce nom). Naturellement blasphémateur. Et luttant, ayant à lutter, sur plusieurs fronts – celui du dehors, tout d'abord : la Religion complice de l'Ordre social ; opium des pauvres ; instrument de la soumission... L'anticléricalisme, ici, va de soi. Il est viscéral et social et politique, en somme. Et puis, c'est toujours le dehors, mais il y va aussi de la possibilité d'écrire : si on relit *Un cœur sous une soutane*, on comprend que le pamphlet parodique et obscène vise la religiosité poétique, la vacuité d'un certain lyrisme lamartinien, un certain usage désormais impraticable du poème et de la poésie. Enfin, toujours au dehors, mais dans quelle proximité douloureuse ! le catholicisme maternel, des plus fermés (Delahaye le

confirme). Mais la religion est aussi *dedans*, et c'est le terrain de bataille le plus blessant, le plus violent parfois : Rimbaud lutte en lui-même contre l'indélébile – « je suis esclave de mon baptême ». À la fois parce que je sais ce qu'est le mal, ou que le mal est le mal (« l'enfer ne peut attaquer les païens »), et donc que je ne retrouverai jamais l'innocence primitive, que Dieu, comme le réel, protestera toujours, en moi, de sa présence, travaillera en moi, en ma poésie, contre toute tentation d'échappement imaginaire, contre toute protestation d'innocence (et, d'une certaine façon, toute la poésie de Rimbaud est aussi une violente et désespérée protestation d'innocence). On se tromperait sans doute gravement si l'on croyait que d'un côté, il y a le Rimbaud réaliste et athée et, de l'autre, le voyant idéaliste, adepte stupéfié des « merveilleuses images », supposé nostalgique d'un paradis perdu (le festin ancien, etc.), il n'y a qu'un Rimbaud, corps et âme (puisqu'il pensait l'un avec l'autre), et soumis à la réalité rugueuse de sa « foi primitive », au tourment du réel et d'un réel, à son incompréhensible présence, au mystère de son évidence insoutenable.

La façon dont Ernest Delahaye nous raconte cette histoire est sans doute un peu schématique : il y aurait d'abord le Rimbaud des révoltes logiques, surdéterminées, anticlérical et antichrétien, puis le Rimbaud de la conversion ébauchée et suspendue (que Stanislas Fumet appelait le « mystique contrarié », et Claudel, le « mystique à l'état sauvage »), celui qui, dans la *Saison*, lutte pied à pied avec et contre ce qui l'habite, enfin le Rimbaud qui se rend, celui de l'adhésion pure et simple (il réclame les sacrements, se confesse, communie... *in articulo mortis*). C'est le dénouement. Les mots de Delahaye sont très clairs, trop clairs : « Dieu précipitait la fin par l'envoi de sa grâce : la mutilation, l'infirmité, la souffrance. Il opprimait le corps pour assurer, définitif, le triomphe de l'esprit », et encore : « adhésion totale, consciente, absolue ». Isabelle est présente, elle assiste, elle participe à sa façon, elle s'identifie, elle prie. Plus tard, elle veut témoigner, dire ce qu'elle croit avoir vu, et tout simplement ce qu'elle croit. Delahaye, c'est un peu différent. Il démontre, il interprète, il est déjà de ceux qui construisent une trajectoire. Il utilise le témoignage d'Isabelle, il s'appuie sur lui pour construire le récit d'une conversion *achevée*. Certains diront cette conclusion superflue,

artificielle. Elle touche à quelque chose qui est précisément et définitivement hors d'atteinte. Je pourrais le dire crûment avec l'écrivain François Dominique qui, dans son très beau livre *Aséroé* (P.O.L, 1992), écrit ces mots : « Il m'importe peu que le poète ait avalé ou craché l'hostie de l'extrême-onction. » Ce qui nous importe, au contraire, c'est tout ce qui précède et qui précisément conduit Rimbaud à ce que nous ne saurions ni penser ni juger. Ce qui précède, c'est le champ de bataille, c'est le fait que Rimbaud écrit et réécrit et réécrit encore le texte qui est écrit en lui, c'est-à-dire le rature, rageusement le rature, et le reprend, et s'y inclut. Qu'on relise par exemple la dernière de ses proses dites « évangéliques » (réécriture de l'évangile de Jean au dos des brouillons de la *Saison en enfer*) : l'événement de cette prose (celle de *Bethsaïda*), c'est que, tout à coup, vers le milieu du texte, « je » s'introduit, « là-bas, loin derrière les infirmes ». Virtuel, conditionnel, il est vrai... « J'aurais pu voir... » Il s'imagine à l'intérieur de la piscine, sur l'une des cinq galeries. Regardant. Dans ce lavoir, il y a nettement trois instances : les infirmes, leur ou le « démon », et le « divin maître ». Et puis « je », qui n'est ici (contrairement à ce qui se passe dans les deux premières proses où il *est comme* ce Jésus qui parle et qui ne parle pas, qui voit et ne voit pas, qui peut et ne peut pas) ni les infirmes (il serait, s'il entrait « loin derrière eux »), ni le démon, ni le maître. Et pourtant infirme lui aussi, peut-être, « damné » comme les damnés et parlant avec le diable (dédiant à Satan les feuilles de son *Carnet*), luttant avec et contre lui, avec et contre Jésus. Celui-là, en effet, est tout à la fois l'« éternel voleur des énergies » et le poète *en acte*, transfiguré par sa beauté et la souffrance, fort et faible à la fois, violent contre l'Ordre, prônant l'égalité, porteur d'un message simple et scandaleux... Et tout cela insistant, déterminant, nourrissant et modifiant le travail d'écrire, la rage de l'expression juste, adéquate, tranchante, *illisible* au besoin, indéchiffrable, définitivement obscure, comme ces mots que le « divin maître », au plus fort de sa colère silencieuse et contenue, traçait de ses doigts sur le sol (Jean, 8, la femme adultère). Précisément sur le sol.

S'il se « rend », Rimbaud, c'est au sol. Delahaye a aimé son ami. A tenté de le comprendre, et de nous faire signe. Relisons-le, nous aussi, avec amitié.





## Depuis que Mallarmé

...depuis que Mallarmé a désigné ce lieu (la page) comme « le lieu », et le lieu comme ce qui, finalement, « aura eu lieu », beaucoup de poètes ont continué d'écrire non seulement sur la page, mais de la page, en élaborant à propos de cette « espèce d'espace » (George Perec consacre à la page le premier des textes qu'il rassemble sous ce titre, *Espèces d'espaces*, et fait ainsi de la page le premier des lieux imbriqués, des segments d'espace-vie qu'il tente de décrire et de parcourir dans son livre) une multiplicité de minithéories ou de micromythes, autant de représentations imaginaires qu'il serait utile, je crois, de rassembler, d'interroger, de confronter. Il n'est évidemment pas indifférent de dire que la page est un mur, ou une fenêtre, ou une table, un mur qui devient table, ou une table qui devient ou redevient mur, un mur qui se construit, obstruant la vue, ou un mur qui se détruit, se creuse, devenant fenêtre, ou encore de percevoir la page comme une surface ou comme une scène, comme un cadre ou comme un espace sans bords (où l'on pourrait écrire, en quelque sorte, « *all over* », comme Pollock sur sa toile posée au sol)...

Premier exemple, la table, 1992. Emmanuel Hocquard publie en 1992, aux éditions P.O.L, un livre intitulé *Théorie des Tables*. « Théorie », en l'occurrence, signifie (d'abord) « contemplation ». Sur la quatrième de couverture, une citation tirée du *Livre des visions* d'Angèle de Foligno : « Je fus posée dans le ravissement près d'une table sans commencement ni fin ; je ne voyais pas la table, mais je voyais ce qui était placé sur elle. »

Dans la postface qu'il écrit pour ce livre, Emmanuel Hocquard expose sa « méthode de travail », qu'il décrit aussi comme un « dispositif ». Ce dispositif consiste à poser (à disposer) sur une table des objets (par exemple, des cailloux ou des bouts de verre ramassés sur une plage, et rapportés dans des enveloppes ensuite ouvertes sur la table), à les contempler (théorie), puis consigner par écrit le résultat de la contemplation. Mais ces objets peuvent également être des objets verbaux (mots, énoncés), qui sont disposés sur la table, ou page, avec d'autres objets de même nature, en vue d'obtenir des effets de connexion, de nouvelles relations logiques, s'imposant avec la force de l'évidence. Si l'on ouvre le livre, on est ainsi conduit à considérer ces pages comme des tables, purs supports-surfaces présentant des lignes superposées (ressemblant à des suites de vers) montrées au lecteur. Sans explication particulière, seules les pages de droite sont imprimées et foliotées : 51 pages, le verso toujours blanc. Pourquoi ? Parce que précisément les énoncés sont posés sur la page, ou la table, et qu'il n'y a rien sous la table. Que la page n'a pas seulement un haut et un bas, une gauche où les énoncés sont alignés (justifiés) et une droite, mais un dessus et un dessous. On peut faire la distinction entre la feuille (qui comporte un recto et un verso, c'est-à-dire deux côtés ou deux pages) et la page, qui n'est précisément qu'un des deux côtés de la feuille : belle page (à droite, chiffres impairs), page de gauche, chiffres pairs. Tout texte commençant toujours en « belle page ». Ici, la feuille est la page : dessus (où reposent les mots, les lignes), dessous, rien. On pourrait dire : l'identification de la page à la table d'exposition-présentation des énoncés dit aussi quelque chose de leur littéralité – rien n'est caché, il n'y a pas de dessous du sens. Comme l'écrivent deux lignes de la page ou table 25 : « Des relations deviennent possibles / Le reste n'est pas à comprendre ». N'est pas à comprendre, ni à interpréter. Les lignes ne disent que ce qu'elles disent, elles ne cachent rien. Elles sont écrites à l'endroit. On est donc très vite amené à entendre que, si un regard rapide et superficiel pouvait nous faire croire que nous sommes en face de poèmes, un poème par page, bien classiquement disposés, en fait : 1° il n'y a là aucun poème, mais des énoncés autonomes posés les uns sur les autres dans un même espace ; 2° cet espace, il nous faut l'imaginer

d'abord comme une surface horizontale, en actualisant les catégories dessus/dessous, et tenter de neutraliser le privilège que nous accordons d'habitude, à la simple vue du poème, au schème de la verticalité.

C'est précisément ce schème de la verticalité (disons, très vite, de la « stèle ») qu'il nous faut maintenant avoir (mentalement) sous les yeux... Le poème inscrit, gravé, la page-poème, la stèle ou surface verticale inscrite. Il y a, me semble-t-il, chez quelques poètes, une forte tentation de penser la page rectangle verticalement posée sur un de ses petits côtés, comme l'espace d'inscription du poème, lequel doit tenir lui-même sur cette page, bref, vertical, comme sur une pierre dressée, ou une stèle, dressée immobile contre le temps qui passe (s'écoule).

C'est explicitement, bien sûr, le modèle selon lequel s'écrit, ou plutôt s'inscrit, le poème-stèle (*Stèles*, Pékin, 1912) de Segalen : la stèle comme « monument restreint » (Préface). L'édition originale du livre est de format haut (le plus fréquent ou traditionnel en Chine), « une réduction proportionnée [dit Segalen] des stèles de pierre, pages monolithes partout dressées à travers la campagne chinoise ». Donc, une écriture monumentale, hiératique, lapidaire, des poèmes-stèles, parlants mais en même temps silencieux, comme les caractères inscrits sur la stèle de Chine dont Segalen dans sa préface dit qu'ils « dédaignent d'être lus. Ils ne réclament point la voix ou la musique. Ils méprisent les tons changeants et les syllabes qui les affublent au hasard des provinces. Ils n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont. » Il y a donc ce modèle *stélaire*, spectaculairement affiché et théorisé par Segalen.

Et c'est le modèle qu'on va retrouver, diversement justifié, par Guillevic, par exemple (dès *Terraqué*, son premier recueil, en 1942), ou, plus près de nous encore, par Bernard Noël :

– Pour Guillevic, le poème (« monument hiératique », *Vivre en poésie*, Stock, 1980) est, par définition, vertical : comme le menhir (breton) ou l'armoire qui est la première des choses qui se tient debout à l'entrée de son premier recueil, et qui est fermée, qui reste fermée pour ne pas vomir tous les secrets qu'elle contient. Dans ses entretiens avec Raymond Jean (*Choses parlées*, Champ Vallon, 1982), Guillevic rappelle que, selon lui, « le poète n'accepte pas la durée, le flux du temps », qu'il se révolte, « veut suspendre le temps, et dresse le poème comme un

barrage au temps. Le poème est debout, et debout dans sa brièveté en ce qui concerne les textes modernes où cette conscience de l'instant arrêté est très vive. » Tout un imaginaire de l'érection, de l'inscription gravée, de la densité, de la résistance, par où s'identifient, chez Guillevic, le poème et la page. D'autant plus proche du modèle segalénien que Guillevic, dans le même entretien, immédiatement après avoir justifié l'être vertical du poème, évoque le fait que, dans son enfance, il « gravait des poèmes courts » sur le tronc des hêtres de la forêt alsacienne.

– Dans un texte publié en 1989 (« Où va la poésie ? » revue *Faire part*, n° 12/13, Valence 1989), Bernard Noël raconte un mythe qu'il dit avoir inventé (ou plutôt s'être inventé) « pour situer l'origine et la persistance de la poésie : le poème se distingue immédiatement par sa façon d'occuper la page. Le poème s'y tient debout, vertical. » Et pourquoi cette verticalité ? Bernard Noël veut supposer que cette verticalité est à mettre en rapport avec la verticalité du corps humain, elle « retient la trace », ou « mime » l'acte fondateur de l'humanité, puisque l'homme s'est humanisé « en se mettant debout ». Libérant ainsi sa main et sa bouche. C'est-à-dire la technique et le langage. Des dizaines de milliers d'années plus tard, la main et la bouche vont s'unir à travers l'écriture. Écriture qui va noter l'oralité, se soumettre à la linéarité temporelle (de la parole, de la pensée, du récit). Une fois le monde couvert de signes, « entièrement captivé par le rythme mortel de la logique du temps », le poète s'est révolté (même mot que chez Guillevic) « contre l'emportement linéaire de la parole, et il a tenté de transformer la constitution de la poésie, dont la verticalité est devenue une position de résistance contre la ligne ».

Ce qui est intéressant, dans ce modèle, c'est qu'à la fois la page en tant que telle n'est pas autre chose que le support du poème : le poème vient s'inscrire sur et dans la page, fond abstrait qui ne joue pas de rôle spécifique dans le processus de formalisation-formation du poème, ou seulement, par le calcul des marges, un rôle d'encadrement (Mallarmé parlait de « silence alentour »), isolant le texte, le faisant résonner mieux, insulairement, comme parole se détachant sur un blanc-silence, et jouant avec lui, de telle sorte qu'il l'intègre, et que le poème, inscrit de la sorte, par opposition à la parole parlante, la parole pensante ou

narrante, apparaît comme parole silencieuse, construite avec du silence (et un usage réglé des silences, comme la musique).

Mais en même temps, cette page qui n'est rien en elle-même, ou qui n'est que derrière le poème, on voit combien importe sa représentation fantasmatique : stèle, c'est elle qui se dresse d'abord, et sur elle ensuite se dresse le poème, comme sur le tronc de l'arbre. La verticalité est d'abord celle de la page, et celle-ci n'est pas d'abord ou pas seulement feuille de papier, feuille blanche, mais support rigide et tenant debout. On ne peut pas ne pas remarquer que le poème tend à évoquer thématiquement son support ou son modèle : les poèmes-stèles de Segalen ne cessent de dire la pierre écrite, les « tables mémoriales », debout comme des tours, etc. De même, ça n'est pas pour rien que le poème inaugural de *Terraqué* est celui de l'armoire.

Beaucoup se joue ici d'une tension plus ou moins explicite : si la page et le poème sont « debout », entre un ciel et un sol, un haut et un bas, et si le poème se lit de haut en bas, sa représentation est à l'inverse : « debout », « dressé » désignent une verticalité ascendante, de bas en haut : comme pousse l'arbre. Le poème tient peut-être sur la page parce qu'il y a cette double poussée du haut vers le bas et du bas vers le haut. D'une certaine manière (pour détourner une formule entendue dans un tout autre sens par son auteur), le poème serait (ou voudrait être) un *signe ascendant*.

Cette représentation est évidemment défaite lorsque le poème quitte le cadre du rectangle, se met en quelque sorte en mouvement, commence à vouloir se déployer dans l'espace. Ce qui frappe, dès lors que la page n'est plus attachée au poème (ou inversement), c'est qu'elle prend une majuscule (c'est dans la préface du *Coup de dés* qu'on assiste à cet événement, ou à cet avènement) : ça n'est plus le vers qui est l'unité minimale, ni en fait le poème comme alignement de vers superposés reproduisant la page (le poème comme page dans la page), mais la Page elle-même, exaltée – en fait, pour Mallarmé, la *double page*, et le volume créé par la succession des Pages configurant le Poème –, la « distance copiée mentalement » (entre les mots et les groupes de mots) étant destinée à « scander » le mouvement, « l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part

le Vers ou ligne parfaite ». On peut dire que c'est avec Mallarmé que la page comme telle entre en poésie et en poétique, elle devient partie prenante de l'écriture du poème, en même temps que la page blanche ou « papier », comme dit Mallarmé, devient espace d'apparition/disparition d'images, selon un calcul, une « mise en scène spirituelle exacte », formule suggérant que la page ou double page, dès lors, peut être considérée non plus comme une stèle ou surface gravée, inscrite, mais comme une scène, dotée d'une profondeur, de plans superposés, scène sur laquelle jouent les différences typographiques. On est passé d'une surface plane, et rigoureusement délimitée, à un volume. Il convient ici d'être prudent : cette nouvelle représentation de la page, bouleversant la conception du poème, ou cette nouvelle définition du poème impliquant redéfinition de la page, était destinée, dans l'esprit de Mallarmé, à inaugurer un « genre ». Et le fait est qu'au XX<sup>e</sup> siècle, des calligrammes d'Apollinaire aux blancs typographiques de Reverdy, de ceux-ci aux poèmes « spacieux » d'André du Bouchet ou d'Anne-Marie Albiach, l'explosion du rectangle dressé, du bloc plus ou moins compact, a eu lieu. Mais il reste que ces pratiques, en dépit de quelques apparences, ne peuvent pas être identifiées les unes aux autres. Si l'on considère Anne-Marie Albiach, par exemple, dont le « mallarméisme » est souvent évoqué par la critique, sa page est différente de celle du *Coup de dés* sur un point capital : la page ou double page de Mallarmé est pensée comme telle, comme unité non modifiable – si le poème fait douze pages, il fait douze pages, de la même façon qu'un sonnet a quatorze vers ; texte et format du texte sont conçus simultanément, nombre de pages, dimensions de la page, nombre et place des segments verbaux dans l'espace ainsi préalablement défini. Il ne saurait être question de recomposer une page, d'en redistribuer les éléments en fonction de contraintes matérielles extérieurement imposées, ni non plus de composer le texte en modifiant le type et le corps des caractères choisis par l'auteur. Anne-Marie Albiach, au contraire, travaille chacune de ses pages en fonction des dimensions qui lui sont proposées (par le format de la collection ou la page de revue dans laquelle son texte va trouver place), mais n'hésite pas à remettre en page chaque fois que ces dimensions changent, que le texte est repris autrement, sous un autre

format. Autrement dit, la page, pour Anne-Marie Albiach, est une donnée factuelle relative, importante, très importante, mais relative : le texte est comme inscrit, pour elle, sur un rouleau (une sorte d'unique grande page), et ce que nous lisons, dans telle édition, au bas de telle page, pourrait se trouver, dans telle autre, aussi bien en haut de la page suivante ; le texte est continu (dans sa discontinuité constitutive par ailleurs) et non soumis à une mise en scène immuable. Reste que, pour Albiach comme pour Mallarmé, la page réelle n'est pas, n'est plus une surface sur laquelle serait posé, ou gravé, le poème, elle est un théâtre, pensé comme un espace à trois dimensions, sur lequel des personnages-mots, des voix, des figures littérales évoluent, se croisent, s'avancent et reculent...

Dans cette mise à plat (si l'on ose dire), un autre moment significatif serait le moment pongien, en principe hostile à toute idéolâtrie poético-verticaliste.

On peut, je crois, affirmer que Francis Ponge est de ceux pour qui la page n'est plus l'« unité », pour qui la notion de texte est devenue sans doute indifférente à la notion de page. Et cette indifférence, il faut la mettre en rapport avec le peu de poids du « poème » (et sa représentation « monumentale ») dans la façon dont Francis Ponge pense son activité d'écriture. Il ne serait pas impossible d'avancer que c'est bien, chez lui, le choix stratégique de la prose, le constat de l'impossibilité ou de l'inacceptabilité du poème, qui fait perdre à la page sa pertinence. Et, de fait, en relisant les dossiers dans lesquels s'inscrit le mieux la tension entre l'intention de donner forme à un poème, d'aboutir à la « formation d'un abcès poétique », et l'« assassinat du poème par son objet », l'abandon à la reprise prosaïque interminable, on s'aperçoit qu'il pense cette question du poème et de la prose, du monument et du processus (ou *moviment*, écriture *movimentale*), en termes de verticalité et d'horizontalité.

Il y a d'abord, chez Ponge, une prime à la verticalité. Il s'agit de la posture humaine : l'homme fait face au monde, aux obstacles, il se constitue de ce face à face, debout. Et cette verticalité signifie, de surcroît, la vie, l'énergie vitale ; inversement, le corps couché est celui de l'humiliation (humilité/humiliation), de l'immobilité, de la mort.



C'est ainsi que, dans les *Proèmes*, lorsqu'il ouvre le dossier des « Notes premières de l'Homme », il écrit ceci : « Pour prendre des notes sur l'homme, j'ai choisi d'instinct un cahier assez extraordinairement plus haut que large : on voit assez pourquoi. » Même si les proportions sont ici exagérées, c'est bien sûr, aux yeux de Ponge, le format *normal* de la feuille sur laquelle on écrit. Il y a une relation entre le corps de l'homme, sa verticalité, sa stature, ses proportions, et cette surface d'inscription et de projection, la feuille, la page.

Dans *Le Carnet du bois de pins*, le lecteur est invité à assister à l'érection du poème. C'est le pin, droit comme un i, l'expression de la plus simple et parfaite verticalité, qui doit (devrait) s'imposer : « Il faut, écrit-il, qu'à travers tous ces développements (au fur et à mesure caducs, qu'importe), la hampe du pin persiste et s'aperçoive. » Le texte met en scène, de façon particulièrement insistante, cette opposition entre le travail d'expression, la prose d'approche, les déchets de l'approximation (comme le bois mort auprès des troncs) et le poème, virtuellement dressé droit sur la page. Il est clair dans ce poème que si Francis Ponge n'hésite pas à exprimer, à exploiter la valeur et la saveur érotique qu'il accorde à la représentation de l'arbre, dans le même temps, on voit qu'il est en train d'élaborer une poétique du *cheminement horizontal*, de la valorisation du bois mort (le travail dans « l'épaisseur des expressions maladroitement », etc.). Verticalité et horizontalité sont, dans le même temps, l'objet d'un fort investissement affectif et idéologique. Francis Ponge ne cesse de rappeler qu'il récuse le privilège culturel du haut contre le bas ; il prône la conversion du regard du ciel à la terre, au sol : « Ramassons simplement une motte de terre... » Ce geste fonde sa poétique « réaliste », ou « matérialiste ». Mais d'un autre côté, il récuse (je viens de le dire) ce qu'il appelle l'humiliation (celle, par exemple, physique et symbolique, des moines, lors de leur prise d'habit), il appelle alors l'homme à se redresser, à se remettre debout. C'est dans la *Fabrique du pré* que l'on trouve quelque chose comme une résolution de cette tension sans cesse maintenue : le pré est platitude, et sur ce pré, puis sous ce pré, il me faudra me coucher, pour finir ; mais l'herbe, la verticalité de l'herbe, nous ressuscite – « La platitude du pré ayant d'abord été dite, la prise de conscience soudain

de la constante insurrection de l'herbe nous ressuscite », « la verte verticalité », la « verte qualité »... platitude / insurrection-résurrection.

Ces différents thèmes nous reconduisent au pied du mur. S'il renonce à la problématique de la page comme unité poétique pertinente, il n'en reste pas moins que Francis Ponge fait lui aussi retour explicite à la question de la page comme support de son écriture. Il le fait dans un dossier qu'il consacre à « La Table », c'est-à-dire à sa table, à la table d'écriture. Et il identifie cette table au mur. Le schéma est le suivant (comme Bernard Noël, Francis Ponge recompose pour son propre compte, en ses propres termes, un petit scénario mythique) : « L'homme d'abord a écrit, ou peint, sur le mur vertical », sur les parois, sur des stèles (voir Segalen). Puis il s'est retourné. Le mur, dès lors, étant dans son dos, il a devant lui la table : « La Table est (aussi) le renversement d'arrière en avant (de derrière l'homme en avant de lui) du mur, sa mise en position non plus verticale, mais horizontale. » Donc l'homme n'écrit plus debout devant et sur le mur, mais assis, sur la table, mais pas directement sur la table, sur une feuille de papier qui est posée sur la table, et qui est en quelque sorte elle-même comparable à un mur. C'est-à-dire réellement physiquement horizontale si l'on veut, mais en fait réellement imaginairement verticale. Mais il faut, si je puis dire, s'approcher de la scène. Pour Francis Ponge, il ne s'agit pas du simple passage du support vertical au support horizontal : il se représente assis, n'écrivant pas « à plat » mais, s'étant lui-même légèrement projeté en arrière (les pieds éventuellement sur la table), tenant obliquement la tablette sur laquelle se trouve fixée sa feuille de papier. En sorte qu'on peut se représenter un double processus : du mur à la table, passage à l'horizontal, de la table à la tablette, redressement à l'oblique, verticalisation du support – j'écris sur un support vertical. Face à la page, je retrouve le mur : « L'homme penché sur son écritoire (moi, généralement je l'élève quasi verticalement à mes yeux) a pourtant l'impression qu'il dresse quelque chose pour barrer, limiter son horizon. » Chaque ligne comme une barrière ou une rangée de pierres ou de parpaings ou de briques « dont la succession (horizontales sur horizontales) constituera le mur, la page écrite ».

Écrire une page, écrire une page sur une page, une feuille de papier, égale construire un mur. Aussitôt énoncée, l'image apparaît à Ponge

contradictoire, très problématique : étrange, cette impression que l'on a de dresser un mur de bas en haut, alors que la page, en fait, « se bâtit de haut en bas ». Il cherche alors à s'expliquer autrement les choses, et transforme son mur en fenêtre : le mur, ce serait la page nue, blanche, on ne voit rien. L'écriture alors va nier le mur, le détruire progressivement de haut en bas, pour le transformer en ouverture, porte ouverte, fenêtre : « L'écrit transformerait le mur en fenêtre : store vénitien, volet à lamelles, jalousie... »

La fenêtre – feuille d'arbre, feuille de papier et page mise en page –, c'est la scène rochienne qui se présente à nous :

Il faut peut-être d'abord regarder, dans *Le Mécrit* (publié en 1972 aux éditions du Seuil, dans la collection « Tel Quel »), le dernier « recueil » de poésie « proprement dite » de Denis Roche, la cinquième et avant-dernière page d'un texte intitulé « Les tentations de Francis Ponge », et qui fait allusion, par sa disposition typographique, à l'un des rares textes de Ponge dont il existe une version, disons « dispositive » (?), hors livre, une page expansée, publiée en 1952 : *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*. Ce qui peut ici retenir notre attention, c'est la déclaration de Denis Roche, au bas de la note 1 de la page vide mise en abîme, dessinée dans la page, selon laquelle il ne peut pas écrire autrement que dans un certain « moule » : carré ou rectangle d'une quinzaine ou d'une vingtaine de lignes maximum – et c'est effectivement le modèle que l'on voit à l'œuvre dans ses recueils de poésie jusqu'au *Mécrit*, et y compris dans le *Mécrit*. Tout se passe comme si l'espace de la page, le quadrilatère, exerçant sur lui une certaine « violence », il concevait le geste d'écrire comme acte violent en réponse, à l'intérieur de ces bornes, de ces limites, concentrant toute son énergie à les miner de l'intérieur, à les faire implorer en les minant, en les faisant travailler, jouer. Denis Roche désigne donc la page comme lieu du poème, comme identifié à lui (conformément, on l'a rappelé un peu plus haut, à cette tradition confirmée-renforcée par la modernité poétique, du poème bref, tenant sur la page, tenant la page et le blanc qui l'entoure, fond de silence sur quoi il se détache). Son propos est de miner, en les mimant à l'extrême, les conventions de la poésie ancienne et moderne. En les exposant, en les exhibant, en les

tendant jusqu'à ce qu'elles craquent et s'effondrent. Dans ce contexte, le rectangle tracé vide peut désigner à lui seul la poésie-poème comme telle. *Il suffit de montrer le cadre. La poésie n'est en somme rien d'autre.*

Mais restons dans ce recueil pour observer comment, à côté de ce rectangle abstrait dont l'exhibition est explicitement critique, revient et la fenêtre et la table, de façon, on dirait, beaucoup plus positive. Soit au *centre* du livre, puisqu'il comporte onze chapitres et que nous l'ouvrons au sixième, intitulé « Quatre textes », sur cinq pages, le dernier de ces textes occupant une double page. Que voit-on ? Sur la page de gauche, une gravure chinoise ancienne représentant un lettré, sans doute un poète, dans son cabinet de travail, assis devant sa table sur laquelle se trouve une feuille de papier, deux livres, un vase de fleurs. Il se tourne légèrement vers sa droite pour regarder, à travers la fenêtre, les frondaisons d'un arbre. On aperçoit quelque chose comme un essaim de feuilles (ni le tronc, ni les branches, juste un buisson de feuilles). Sur la page de droite, un poème calligraphié, disposé en V sur la page, comme un oiseau en vol, ou un groupe dont chaque caractère figurerait un oiseau, ou encore un essaim d'insectes en vol...

Les deux images, les deux pages, sont, de fait, indépendantes, mais en même temps, bien sûr, elles forment ensemble une unité, un diptyque, une double page articulée (par opposition aux trois précédentes, fortement singularisées). On peut même penser que plus d'un lecteur sera tenté (malgré l'absence totale d'indication concernant l'origine de ces documents, qui n'ont peut-être rien à voir entre eux) d'établir un lien entre le spectacle qui s'inscrit dans l'encadrement de la fenêtre (et qui est l'objet de la contemplation du poète), la feuille de papier sur laquelle reposent ses mains (qui pour nous est blanche, sur laquelle rien n'est encore écrit), et la figure de droite, figure d'une page dans la page, page reproduite, peut-être la page blanche qui est sur la table du poète, portant cette fois la transposition poétique, calligraphique, calligrammatique, du spectacle offert par la nature de l'autre côté de la fenêtre.

[Il n'est peut-être pas indifférent ici de remarquer que, dans la séquence de poèmes qui précède immédiatement ce chapitre 6, chaque unité page ou poème (page-poème) est désignée comme une « fenêtre »

– de la fenêtre I à la fenêtre XII. Le poème est une page, *la page est une fenêtre*. Cette page-fenêtre-poème va donc ensuite se transformer en fenêtre figurée entrant dans la page, et se transformer à nouveau en page texte dans la page de livre (figurée encadrée dans la page du livre).]

Certes, on parle à bon droit ici de page calligraphique ou calligrammatique, ou poétique figurative et réflexive, mais il ne faut pas non plus oublier l'usage qu'en fait Denis Roche, dans le cadre de ce qu'il appelle une « démonstration » de mécriture : il ne s'agit pas pour lui d'une exaltation nostalgique de l'idéogramme, d'une poésie en prise avec le secret du monde par l'intermédiaire d'une écriture restée partiellement mimétique (ce type de fascination pour l'idéogramme est en effet puissant dans notre tradition moderne : Segalen, Claudel, Michaux, Pound...). Denis Roche ignore par ailleurs le sens de l'inscription qu'il reproduit, et s'en désintéresse : ce qui lui importe, c'est de donner à voir la matérialité de l'écriture, sa présence sensible, sa réalité bourdonnante, en deçà du sens, indépendamment des effets de sens. L'écriture montrée comme mécriture : illisible, ininterprétable.

Un peu plus tard, vingt ans après, en 1990, dans sa contribution au livre collectif intitulé *L'Hexaméron*, Denis Roche raconte, en première personne, se trouver sur le sommet d'une montagne chinoise, près d'un kiosque nommé « Pavillon de la partie d'échecs » en souvenir d'une partie d'échecs entre un poète et un moine taoïste. Là, il se décrit « regardant venir les phrases », « faites de mots oscillants » :

Je passe là [...] de longs moments traversés par le passage de phrases venues de nulle part devant moi et y retournant derrière moi. Je les sens qui viennent, fonçant vers mon esprit et mon visage, lardant de minuscules entailles ma pensée...

Il les décrit comme une « nuée de moucherons en suspension dans l'air », un « essaim » qui tourbillonne, un « petit nuage rond de moucherons » qui « se met à danser lentement, tournant sur place, s'émiettant, poussant sur sa périphérie des excroissances angulaires, de petites barres, des choses rondes comme des voyelles, des mots qui sortent sous les élytres... »

Et il finit par ouvrir lui-même l'espace de l'extrémité de sa cigarette (laissant tomber la cendre dans l'abîme) et produit ou suscite une sorte de texte, un nuage ou un essaim de mots, un « sac syllabique », un « petit nuage de syllabes incompréhensibles » (même pour de fins lettrés comme devaient l'être le moine et le poète), prêt à être « immobilisé » dans un livre, mis en page par le typographe, « avec un espace de blanc bien ménagé avant lui et après lui ».

D'où je retiens essentiellement ces trois traits :

– le fait d'objectiver la langue, les phrases, les essaims de mots, réalité matérielle et bourdonnante, objet de contemplation pour le sujet qui écrit (le poète dans son cabinet d'écriture regardant à la fenêtre ou regardant la feuille blanche posée à plat sous ses mains) ;

– le fait que le texte est « incompréhensible », indéchiffrable ;

– le fait que l'essaim bourdonnant, vibrant, l'essaim mobilité insaisissable, peut être immobilisé sur la page, par le poète ou le typographe, le « styliste de la mise en page », ou en cage, « dans le corps et le caractère qui lui conviendront le mieux ».

Entre-temps, en 1980 [nous sommes donc en présence d'une séquence en trois moments : 1972-1980-1990], Denis Roche avait publié un livre de forme très expérimentale qu'il a intitulé *Dépôts de savoir & de technique*. Écrivant ce livre, il dit qu'il avait le sentiment d'être « ailleurs » (que les siens, que les autres écrivains ses contemporains). Préface :

cet exercice-là, ces ensembles d'écriture en action que je nommais partout pages de dépôts m'avaient amené en un endroit où ce que j'écrivais n'était plus ni prose ni poésie, ni ce que trop de gens appellent aujourd'hui « textes », « fictions », « récits » et autres, etc.,

ailleurs, donc, dans le paysage, et l'on peut penser à cet ailleurs radical que sera le sommet de la montagne chinoise dans le chapitre de l'*Hexaméron*. Le lieu-non-lieu de l'écriture, le Pavillon de l'écriture (ou de la partie d'échecs), face au réel qui vient. Ce qui est intéressant, dans la préface aux *Dépôts*, c'est de lire aussi comment Denis Roche se représente alors écrivant et sur le point d'écrire (de composer ces

fameuses pages-dépôts). On retrouve en effet l'image de l'essaim, la même figure tournoyante qui était figurée dans la double page du *Mécrit*, et qui sera décrite dans le chapitre de l'*Hexaméron* :

...tout m'était perception [...]. J'étais accordé d'avance à tout ce qui m'atteindrait. Ce fut le bruit des gens et de leur vie, de leur histoire et de leur autorité qui m'atteignit en premier. Il me semblait avoir à la main un gigantesque fer à cheval aimanté, une harpe magnétique vibrant à même la peau de mon torse, être moi-même devenu tout entier cet essaim attirant fait de signes, de grappes maïsées de syllabes, se nourrissant d'autres essaims, d'autres vols compacts, d'autres arrivées incroyables de sons et de gestes divers.

Qu'est-ce alors qu'une page des *Dépôts* ? Le « dépôt » est tout d'abord cette catégorie générique nouvelle (ou plutôt postgénérique, « ni poésie ni prose ») désignant chacun des vingt textes (écrits entre 1975 et 1979) recueillis dans le livre. Chacun de ces textes comporte un nombre indéterminé de pages, mais chaque page d'un texte comporte le même nombre de lignes, et chaque ligne, le même nombre de signes. Par ailleurs, chaque ligne est obtenue par prélèvement de segments antérieurement écrits, segments appartenant à la masse indifférenciée (non hiérarchisée) de l'écrit contextuel, roman policier, littérature pornographique, journal intime, partition musicale, notice technique d'utilisation, etc. Ce prélèvement s'opère par cadrage (comme on prélève ou délimite un fragment de réel quand on prend une photo), après quoi ces fragments cadrés de même format-ligne sont empilés sur la page, la page figurant en quelque sorte l'« essaim », le nuage ou la grappe « maïsée » de syllabes, de chiffres, de lettres, de mots, mais, cette fois, non plus sous la forme d'un sac, d'un ballon, d'un « dirigeable frémissant » (p. 99 de l'*Hexaméron*) ou de la « trace laissée par un nid d'hirondelle » (*ibid.*, p. 102), mais plutôt d'une stèle, d'un mur de signes, comme l'escalier de Copán (la préface des *Dépôts* s'intitule « L'escalier de Copán », et le livre s'ouvre sur une photographie dudit escalier, tandis qu'il se trouve décrit dans la suite de la préface) : « un simple escalier de pierre perdu dans la forêt de

l'Amérique centrale, au Honduras », « plaqué contre la colline qu'il paraît presque seul à occuper », « 63 marches de pierre dont les contremarches sont tout entières occupées par des hiéroglyphes mayas », « des kyrielles de mots imagés trépidants », « près de 2 500 glyphes. Un texte entier dont le langage, assez perdu pour qu'on ne le déchiffre jamais complètement, ne cessera de s'agiter sous les yeux de ceux qui sont venus jusque-là. » Toujours, donc, la même figure d'une page faite de signes indéchiffrables, fixés, gravés ou imprimés, mais mobiles, trépidants, agités. La page telle que Denis Roche en cherche la forme, la formule, en regardant par sa fenêtre.

On retrouve ici la représentation du *Mécrit* et les questions que se pose Francis Ponge. Certains des *Dépôts* sont accompagnés de notes et de commentaires. L'une des notes du Dépôt n° 9 fait allusion à la fin du texte, qu'il désigne comme un « final », identifiant ainsi le texte à une partition, et parle d'un effet « descensionnel », en évoquant l'image d'un « store fait de lamelles de bois et qu'on fait se relâcher d'un seul coup ». Ces pages, donc, où les lignes sont empilées comme les marches inscrites de l'escalier de Copán, ou comme aussi bien les lignes de photos sur ce qu'on appelle les « planches contact », sont bien comparées, ici, à une fenêtre, un store en lamelles qui tombent. Il y a cette représentation de la page comme verticale qu'on va parcourir de haut en bas, le haut et le bas, malgré l'apparente et objective similitude des lignes, n'ayant pas exactement la même valeur, le même poids. On voit cela confirmé au commentaire du Dépôt 19 : « Ce genre de première ligne fait partie de ces lignes dont je dis qu'elles s'écaillent d'autant plus facilement qu'elles sont en haut des pages, à la croûte, au plus doux du dépôt. » Et pour le bas : « Un bas de dépôt, avec tout ce qui s'est joué dessus, pèse naturellement plus lourd. Et comme il est dense, il résiste mieux au temps qui peut écailler le haut des pages, plus sableuses et quasiment volatiles. »

Ce qui me frappe, dans ces différentes images, c'est le partage entre ceux qui sont très stables et cohérents dans leur représentation de la page :

Tout spécialement, ceux qui, d'une façon ou d'une autre, sont dans une manière de certitude quant au poème, et, de ce point de vue,



il faut percevoir que sont solidaires ceux qui paraissent opposés, ou qui donnent du poème, et de la page, deux images contradictoires : ceux que j'appelle « verticalistes », qui dressent le poème compact, qui opposent le poème et la page à ce qui passe et s'écoule et se délite, et ceux qu'on pourrait dire les « espaçants » (pour ne pas les confondre avec les spatialistes, qui ne sont qu'une secte particulière de poètes « visuels »), qui, au contraire, distribuent les constituants du poème dans la page ou double page imaginée comme un espace de dissémination, le poème apparaissant alors plutôt comme un mobile. Cette parenté se trouve très opportunément confirmée par Mallarmé lui-même lorsque, dans sa préface au *Coup de dés*, il présente sa tentative comme la simple redistribution autrement des blancs qui d'habitude entourent le poème (« je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse »). C'est d'ailleurs bien dans ces parages, ceux de la croyance au poème, qu'on voit s'exprimer la valorisation, voire survalorisation fétichisation de la Page.

...Et ceux (puisque je parlais d'un partage) dont les représentations sont plutôt instables et incertaines, en tout cas beaucoup plus problématiques. Francis Ponge ne sait pas s'il doit penser qu'il procède de haut en bas (détruisant le mur, dégageant la vision), ou de bas en haut (construisant le mur, substituant la page d'écriture au spectacle du réel). Par ailleurs, d'un côté, il se rend à l'idée d'une écriture délibérément horizontale (d'une prose de recherche et d'encombres), de l'autre, il entretient l'utopie, au moins provisoirement et de façon tactique, de l'écriture verticale. De même, Denis Roche ne peut que travailler de façon critique à l'intérieur de ce qu'il appelle le « moule », et qu'il vise à définitivement détruire ; mais on voit qu'il réintroduit, dans sa pratique ultérieure, le mythe de la page blanche fenêtre idéalement tracée dans le ciel, dans l'air, *templum*, et là, il attend, en posture, précisément, de « contemplation », que les signes passent et viennent occuper la page, tandis que, très vite, il va se mettre à redresser l'écrivoire, à hésiter entre un modèle de la page qui serait le cadre où s'inscrit instantanément le fragment de réel capté (c'est le modèle photographique : la page est le cadre et la surface de saisie-impression du réel), un autre modèle où la page est stèle

dressée de signes indéchiffrables (escalier de Copán), un autre encore, où, sur la page-fenêtre, s'empilent les lignes comme autant de lamelles d'un store vénitien, s'appesantissant vers le bas...

Le point commun entre Ponge et Roche est que tous les deux, de façon différente, s'éloignent résolument de la forme poème ; ils n'ont plus aucune raison d'associer le poème et la page ; l'idée qu'ils se font de la page est flottante et éventuellement autocontradictoire. Elle reste pourtant un support de rêverie, voire de délire théorique sur l'acte d'écrire ou les actes d'écriture réalisés en texte. On peut supposer que les écrivains qui sortent du livre, qui s'éloignent de l'écriture manuelle et de ses modes de reproduction typographiques et assimilés, qui manipulent des logiciels, qui ouvrent d'autres fenêtres sur des pages hypertextuelles, sur des pages-écrans, ne vont pas manquer d'alimenter cette représentation flottante et multiple : dès lors (me semble-t-il) que la page n'existe plus, qu'elle se trouve dématérialisée, elle prolifère. La page écran est une entité essentiellement imaginaire. Le dossier de la page reste donc ouvert.

## « J'écris, donc je photographie »

Voici, pour commencer, une autre de ses propositions : c'est Édouard Manet qui, le premier, suscite scandale avec le nu en peinture (il exhibe pour la première fois la nudité nue). Et cet avertissement :

Quand on demande à un créateur de s'expliquer, ou quand un éditeur lui demande une préface, qu'est-ce que ça signifie ? On lui demande de poser des vêtements sur un corps nu. On lui rhabille sa *Partie de campagne* à n'en plus finir.

Nous étions d'autant plus sensibles à la présence de Denis Roche lors de ces journées de dialogue et de réflexion autour de son œuvre que nous savions combien il préfère se tenir à l'écart de l'activité exégétique, commentatrice, à bonne distance des salles de classe et des séminaires dans lesquels il suppose qu'on a toujours, nécessairement, la tentation de l'habiller ou de le rhabiller, lui et ce qu'il a tenté de faire. Il a appartenu, c'est vrai, autrefois, à un collectif d'écrivains particulièrement soucieux de théorie (voire de « théorie d'ensemble ») mais, même alors, à cet égard, il a marqué sa différence. Je reprends ici quelques mots à Francis Ponge qui situe cette façon particulière d'être à l'habillage justificatif, explicatif ou légitimant : « Plus radicalement qu'un autre, parce que sans thèse, sans discours théoriques – sinon par bribes (réflexions techniques) qu'honnêtement (bien forcé) il y laisse s'insérer, son écriture agit. » Francis Ponge établissait un lien – selon

un modèle qu'il s'appliquait d'ailleurs à lui-même – entre la *radicalité* de l'œuvre, l'efficacité de son écriture (il utilise le verbe « agir », « son écriture agit »), et le statut particulier, intégré, greffé, relatif, de la justification théorique, d'ailleurs essentiellement *technique* (il dit parfois « métatechnique »). Et, puisque je viens de prononcer le nom de Ponge, de marquer ce qui l'a uni, depuis le début des années 1960, au travail de Denis Roche (la véhémence critique, l'écriture-action, la résistance à l'endoxal, au stéréotype, aux paroles gelées), et d'évoquer la radicalité qui caractérise chacune de ces deux œuvres, il me faut aussi rappeler que Denis Roche n'est pas, pour le Centre d'études poétiques qui l'accueillait à Lyon, à l'École normale supérieure Lettres et Sciences humaines, un poète contemporain comme un autre, pur objet d'investigations savantes. Il est, avec Francis Ponge, un de ceux qui inspirent notre démarche, comme celle de la revue *Nioques*, à partir de la poésie, vers *d'autres* formes d'écriture, moyens d'accès à la réalité, d'autres machines à traitement d'images et de mots, d'autres outils d'élucidation logique. Nous partageons en effet avec Denis Roche, concernant la poésie, un certain nombre de conclusions critiques. Il s'agit là pour nous (malgré un contexte à beaucoup d'égards très « re-poétique ») d'une affaire entendue. Nous écrivons après *Le Mécrit* comme nous écrivons après *La Figue (sèche)* ou *La Fabrique du pré*. Nous considérons que la poésie tourne en rond. Ponge appelait ça le « manège ». Nous travaillons donc à une « refonte de l'industrie logique ». À l'avènement d'une prose en prose, d'une prose nouvelle « sans rime et sans rythme » (Baudelaire). Avec les chiens, les bons chiens de la muse « familière » et « citadine » qui ferment la marche des *Petits Poèmes en prose*, les chiens noirs de la prose qu'invoquait le vieil Hugo, le chien maigre de Giacometti, et toutes les louves basses de la terre.

« J'écris, donc je photographie. » Un de ces énoncés-formules que j'associe au nom de Roche (il a donné ce titre à l'un de ses entretiens avec Jacques Henric), comme j'associe au nom de Ponge un énoncé du même genre : « Je parle et tu m'entends donc nous sommes » (dans son *Pour un Malherbe*). Énoncés d'existence, de présence, programmes d'action, d'objectivation, qui n'excluent pas la pensée, le penser, mais la ou le repoussent, le ou la déplacent en résultante, en implication :

je ne pense pas, j'écris (ou je parle), ou plutôt je ne pense qu'en tant que j'écris (ou je parle). J'écris, donc je photographie, je suis, j'y suis. Ou : je ne suis, je n'y suis que pour autant que je parle-j'écris-je photographie, que pour autant que, ce faisant, j'intensifie ma présence au monde, aux choses, aux autres, à ce qui a lieu, à ce qui se présente à moi. Contrairement à celui de la formule qui lui sert de modèle, le présent de l'énoncé rochien (j'écris, je photographie) n'est pas gnomique, abstrait (du moins, pas d'abord), mais bien « temporel », temporel-circonstanciel, c'est le présent de l'acte d'écrire, de l'acte photographique. Il s'agit d'une action dans le temps, et sur le temps, et contre le Temps. C'est de ce débat, de cette guérilla contre le Temps, la mort, qu'il est essentiellement question dans les pages qui suivent.

Mais ces deux verbes, *écrire*, *photographier*, sont aussi, dans notre langue, et dans notre vie, notre expérience, des verbes transitifs. Ils attendent, ils appellent toutes sortes de compléments d'objet. Et, certes, dans notre formule-titre (« J'écris, donc je photographie »), l'objet de l'écriture, l'objet photographié, visé-cadré-capté, n'est pas indifférent, non plus que l'objet qui résultera de l'opération écrire ou photographier (le texte ou l'image, ou tel alliage des deux), mais c'est l'acte lui-même qui retient l'attention, écrire, photographier, et leur supposée équivalence logique. C'est ici sans doute qu'il me faut souligner que l'un des points qui caractérise le plus nettement le cadre dans lequel nous nous situons est bien, en effet, celui du passage d'une conception de l'art dominée par les modèles formels-esthétiques, à une démarche tournée vers l'acte, l'action, la contextualisation des procédures et dispositifs, la prise en compte de leurs effets, etc. Très attentifs au fait, par exemple, que l'accent mis par Denis Roche sur l'acte lui-même (le « Je n'ai à dire que ma violente action d'écrire » de son texte intitulé *Les Tentations de Francis Ponge*, en 1971) ou tout ce qui tourne chez lui autour de la mise en équivalence de l'« acte de prendre » en tant que tel (trajet plus ou moins instantané ou « dilapidé dans la durée » : préméditation – « montée des circonstances » – mise en charge-visée-cadrage-décision de prise, et prise), ne peuvent en aucun cas être compris en termes de réflexivité esthétisante, de narcissisme formaliste, d'autotélisme asphyxié ou asphyxiant. Il s'agit au contraire d'être au monde, et de répondre

et de recommencer, et de ne pas céder. Ponge appelait cette attitude, et les gestes qui lui sont liés, la « rage » de l'expression. Ça a aussi à voir avec la guérilla dont je parlais un peu plus haut. S'agissant des quatre photos de lui-même qui se trouvent à la fin de *Louve basse*, Denis Roche disait ceci : « Deux photos de profil, une de face, et une de dos, pour bien montrer qu'en somme on ne cesse de tourner sur soi-même. » Ou : la vie comme activité « torsatoire », comme activité ou effort « cantatoire » (ces mots lui appartiennent, bien sûr), et la machine (à enregistrer, à écrire, à photographier) comme instrument de cette activité, de cette course de fond, et sans arrêt possible. J'écris, donc je photographie, donc j'écris, donc je photographie, donc j'écris. Autre formule, du même : « L'écriture justifie les moyens. » Ou encore : « Il n'y a pas d'explication, *il n'y a que des buts à atteindre.* » Il s'agit donc de la précipitation des actions, d'une littérature en acte (luttés et ratures), et par tous les moyens.

C'est ici que prend corps le débat (certains peuvent penser : « le faux débat ») quant au *et* qui unit l'écrivain au photographe, ou qui sépare le photographe de l'écrivain. On présuppose une synonymie, au moins une équivalence, en tout cas une circulation, le va-et-vient de l'une à l'autre pratique, et la contamination de l'une par l'autre, la mise au point (par exemple), au-delà du principe de poésie (des principes formels définissant une spécificité poétique, la spécificité *stricto sensu*), de formes d'écriture autres, autrement, de dispositifs (ou systèmes réglés de contraintes) conçus au contact de la pratique photographique. Comme, de la même façon, au-delà du principe de l'image unique, Denis Roche met au point (par exemple) divers dispositifs sériels, ou dispositions analogiques (les *photolalies*), ou dispositifs narratifs paraconiques (comme celui, exemplaire et désormais classique, de la « Montée des circonstances » que nous retrouvons, entre autres, dans les *Conversations avec le temps*, en 1985.) Je ne peux pas ignorer que, des quelque quarante photographies/autoportraits au déclencheur à retardement de *Notre Antéfixe* (si nécessaires et magnifiques dans le dispositif du livre, chez Flammarion, en 1978, mais si susceptibles d'un jugement dépréciatif, quant à leur qualité d'images, quant à leur qualité technique, aux yeux de leur auteur lui-même), de ces autoportraits

(d'ailleurs devenus inaccessibles aujourd'hui, puisque non repris dans l'édition des *Dépôts de savoir & de technique*) aux tirages irréprochables, aux photographies surrélaborées d'aujourd'hui, désormais reçues et exposées dans les galeries comme celles d'un photographe à part entière, de fait, l'image, dans l'œuvre de Denis Roche, s'est *autonomisée*. En sorte que, à la limite, il peut lui arriver, à lui l'auteur, d'insister (ou de feindre l'insistance) sur le fait de l'étanchéité des deux pratiques, voire de leur incompatibilité : elles n'auraient rien à voir...

Pour ma propre part, ce qui me requiert est le fait, j'ai plusieurs fois prononcé le mot, du *dispositif*, et du champ de tension qu'il crée, ceci à tous les niveaux de l'œuvre. Ainsi :

– on est fondé à s'intéresser moins à l'entreprise iconoclaste (à la démonstration mécrivante, qui s'achève en 1972) qu'à la tension entre ce massif de poésie critique de la poésie ET l'ensemble des pratiques d'expérimentation prosaïque qui prennent le relais, qui lui répondent : le « roman » sous guillemets (*Louve basse*), les séquences de planches/lignes des *Dépôts de savoir & de technique*, les pages datées du journal intime (*Essais de littérature arrêtée*),

– de même que, à l'intérieur de cette série postpoétique, ce qui importe serait moins *chacune* de ces tentatives (qui pourtant sont porteuses pour nous de leçons essentielles) que, par exemple, la tension qui oppose deux modes apparemment contrastés d'écriture objective, celle du chant général des choses et des gens, la scansion cadrée des *Dépôts* ET la prose neutralisée, a-tonale, a-musicale, narrative-descriptive du journal dans les *Essais* (malheureusement encore partiellement inédits),

– et moins le massif d'écriture tout compris que le dispositif qui fait dialoguer en tension ces propositions formelles écrites ET l'ensemble des propositions photographiques, qu'elles aboutissent ou non à des images achevées et isolables,

– de même encore que, dans le massif des images, nous serions moins requis par tel ou tel motif récurrent, ou thème obsessionnel, que par le fait, par exemple, de la tension entre, d'une part, une évidente prédilection (que certains disent baroque) pour les reflets et les jeux de décomposition/re-composition à partir des écrans, miroirs, vitres, etc., ET, d'autre part, une propension non moins évidente au geste minimal,

une prédilection pour la « frontalité », la « prise frontale », la « vision directe » « sans aucune recherche d'effet ni de cadrage », comme il apparaît dans maintes lectures du *Boîtier de mélancolie*, ou des *Écrits momentanés*, devant telle photo de Walker Evans ou de Constance Zimmermann (quels que soient le statut et l'identité de ce personnage dans l'œuvre et le paratexte rochien...). Cette tension, sur le terrain de l'image, n'étant pas sans évoquer, sur le plan de l'écriture, celle qu'on voit s'instaurer entre un goût évident (tôt repéré par Francis Ponge) pour l'*ornatus difficilis*, les *adynata* sophistiqués de sa première poésie ultra-critique ET le goût marqué (y compris dans les très incantés *Dépôts*) pour le geste de l'archivage, le constat réaliste, la prise objective-notative, la ligne claire, littérale, aussi loin que possible de toute gesticulation rhétorique ornementale, de toute baroquisation des formes,

– de même enfin (mais je sais ne pas épuiser ce champ de forces) que saute aux yeux, dans la plupart de ces images, la contradiction entre les puissances de mouvement et de déséquilibre, le vacillement, jusqu'au basculement de l'appareil et de la vision, le trouble, le troublé, le tremblé ET une formidable exigence de structure, de stabilité, de netteté géométrique.

Ce sont en réalité toutes ces tensions, toutes ces contradictions, toutes ces dispositions concertées le long d'une *trajectoire* elle-même très stratégiquement calculée, qui nous font signe et nous intriguent et nous donnent non pas seulement à voir ou à commenter, mais à revenir de façon critique sur nos propres chantiers. Soit un seul de ces fils, celui du fantasme ou de la pratique de la frontalité (et, littéralement, de l'écriture du journal intime) : s'y manifeste la tentation, et l'illusion, d'une saisie directe, de quelque chose comme un corps à corps, une immédiate transitivité du regard, en tout cas, et de l'« objectif » ; mais en même temps, on voit bien que la réalité devant laquelle se tient l'écrivain/photographe est faite d'écrans, de cadres, de surfaces réfléchissantes et brouillantes, ou révélatantes et masquantes à la fois, qui l'éloignent ou la démultiplient, la simplifient (en la détaillant, en la fragmentant) et la complexifient à la fois, etc. Comme si les images étaient de toute façon des images d'images, et comme si le geste décrit autrefois comme le simple geste de prendre-capter était en réalité toujours aussi celui de



composer, recomposer, travailler au montage. Qu'il s'agisse de la photographie ou de l'écriture, comme il apparaît dans le dispositif des *Dépôts*. Je me souviens de cette phrase de Lénine, qui était en fait une phrase de Denis Roche signée par lui « Lénine », et re-citée par beaucoup ensuite sous le nom de Lénine : selon une ironique manœuvre rochienne, la « citation » de Lénine disait : « Désormais, il faudra travailler sans citations. » Compris comment ? D'abord comme l'injonction peut-être d'en finir avec la référence aux autorités, à la bibliothèque, de renoncer au culte du livre, pour (en) revenir au fait, à la transformation des choses. Un peu plus tard, comprise autrement, comme ceci, lisant les *Dépôts de savoir & de technique* : pas une ligne de ce livre n'est de Denis Roche, tous les énoncés sont prélevés sur le texte général, le texte englobant, dans lequel nous vivons/respirons, déhiérarchisé (de la phrase de Kafka à la notice technique de l'appareil photo, du segment opératique au segment pornographique) – et rien à proprement dire sous guillemets. Les prélèvements, « traités », recyclés, *ne sont en aucune manière des « citations »* (voir le pseudo-Lénine), mais des façons de couper dans un réel toujours déjà fait de mots, de phrases, de clichés, de discours, dans une réalité toujours déjà écrite, toujours déjà médiatisée. Et ceci, autre donnée significative et sensible : en se tenant à double distance de la version formelle-esthétique du collage (voir l'usage qu'a pu en faire la peinture à partir du cubisme) et de la version critique-subversive du *cut-up* (Burroughs), ou directement politique (le photomontage dadaïste, Heartfield, par exemple). À distance, c'est-à-dire en affirmant une volonté « prosaïque », une volonté de se tenir *a priori* hors sens (même si, bien évidemment, le dispositif fonctionne de telle manière qu'il va produire des effets de sens). C'est d'ailleurs sans aucun doute en quoi le travail de Denis Roche relève de l'intention et de l'attention littérale, de formes d'écriture (écriture et photographie comprise dans le projet d'écriture) *non susceptibles d'être rhabillées*.

## La vrille & la meule

Autre chose : en 1992 il a publié un recueil de textes critiques *Dans la maison du Sphinx* Le sous-titre était *Essais sur la matière littéraire* sur la matière littéraire la <matière> littéraire *Je me suis mis sur la poésie à la verticale tête en bas et m'en servant tantôt comme d'une vrille pour la perforer tantôt comme d'une meule pour l'abraser* je vais la reprendre au pied du mur justement là où je suis devant vous avec la meule et la vrille rien d'autre à faire action poétique avoir le courage de ça acter perforer abraser être devant quelque chose la chose elle-même ou plutôt l'action je reprends denis roche *dé erre* comme il dit page 586 de son livre *est un poète* venu dire agir ça *est un poète* vient de publier ses œuvres poétiques complètes et je crois comprendre qu'il souhaiterait être considéré comme un artiste du genre écrivain pas comme plutôt que comme un *poète* ou un *romancier* puisqu'il a écrit et publié un roman *louve basse* écrit et pas publié un autre roman *le gambit de la reine* ou un *photographe* puisqu'il *expose* ses œuvres photographiques et figure dans les dictionnaires de la Photographie et les programmes des étudiants en science et art photographiques S'agissant donc aujourd'hui de *La poésie est inadmissible œuvres poétiques complètes* du pseudopoète aréopagite je lecteur ne peux que le relire comme les œuvres poétiques

complètes c'est-à-dire réellement poétiques rigoureusement achevées et contresignées du poète denis roche dix ans de sa vie poétique compactée dure maintenant comme un paquet de café sous vide exactement de *L'adrénaline à L'oiseau* six cents pages de poésie en poèmes en vers avec érotisme amour paysages visages et virages en épingle à cheveux et citations insistantes de Rimbaud page 370 collage ininterrompu mise à feu de beaucoup de savoir métrique botanique musical bibliographique architectural et autres de plus en plus véhément définitivement méthodiquement éperdument courant vers la fin jusqu'aux dernières gouttes du *mécrit* bues à toute allure *Texte 6* je cite *Ses pieds le portent à l'écurie* silence ÉCURIE fin de l'œuvre poétique relire enfin la solennelle déclaration solennelle celle du 13 février 1971 *tendre à ramener la production poétique vers son point de plus extrême méculture le point zéro à l'évidence de la poéticité* *Ce vers quoi désormais assuré de ma solitude et sans qu'il soit possible à personne de m'y suivre je me dirige* relire tout ça comme de la chair à poème remâcher tout cet illisible exactement comme on ferait des milliers de vers d'Amours-Regrets-Méditations-Recueils-Contemplations-Destinées-Chimères exactement comme page 257 *il ne faut Pas s'endormir pendant le temps* relire donc faire la noce c'est tout et ça peut prendre un certain temps on a tout notre temps et de toute façon ça réveille Maintenant le directeur d'action poétique la revue m'autorisera deux trois rappels pour les étudiants en photographie Premièrement dès le début (*Forestière Amazonide* page 9) : *La poésie n'a d'importance que par l'acte créateur qu'elle suppose* L'acte est plus important que le poème Le poème est n'est que la trace de cet acte Plus tard à l'autre bout dans *Le Mécrit* (dans la suite consacrée précisément à Ponge Francis poète araignée poète savon du début du milieu et de la fin du XX<sup>e</sup> siècle je m'adresse toujours aux étudiants en photographie) *Je n'ai à dire que ma violente action d'écrire* Rien à dire si l'on veut

Acte, action Redit encore un peu plus tard de l'acte photographique *montée des circonstances*, bruit du déclencheur réarmer Comme dans l'amour Encore Encore Pour moi un des points forts de la poésie « littérale » rien pour le poème contre le fétichisme de la marchandise tout pour l'acte action montrer l'action « Action ! » ce que permet le geste OPC voir le mouvement de la dynamique encore encore Et l'intensification de plus en plus de l'action La *précipitation* de l'action Deuxièmement dès le même (1962) la poésie a d'emblée pour sujet ce qu'elle fait peut la poésie a pour objet la vérité pratique de la pratique de la poésie à quoi ça sert qu'est-ce que ça fait comment ça se fait la poésie est une question de quoi de collimateur etc. La poésie est (+ Adj.) inadmissible ou bien dans quels draps, etc. *poème à jet continu* c'est-à-dire à jet discontinu poussez-vous pression maximum Troisièmement rien que des pavés des morceaux plutôt compacts de la matière un peu tassée de l'accumulation depuis toujours aussi 62 du matériau intérieur extérieur tout vraiment tout tout tout ce qui afflue est là vient passe se présente est là afflue *le poète tire une quantité de langage insensée* tire il tire Quatrièmement et depuis le début l'écriture dite < comme > *technique* composition dans l'espace rythme vers poème ; etc., composition *sérielle* refus du poème isolé faits de rhétorique du poète/plus tard encore les Dépôts de savoir & de *technique* à son propos [maniérisme préciosité baroque] expose la *théâtralité* du poème et du livre (ici je dis comme albiach) « exacerbation maximale des formes de style » prigent de l'exhibition formelle écrivait (1977) le « violemment spectaculaire » et surtout < l'analyse reste on ne peut plus valable > le travail ici *contre* double réduction-fusion :

1/poésie/spontanéité/authenticité/sens ou bien

2/poésie/combinatoire/fétiche formel (structural) *au profit* de mise en scène à nu à cru de la *contradiction* formel/contenu (et toujours plus horriblement à mesure que

l'œuvre avance vers son point le plus extrême) Oui c'est bien ça que vous voyez ça ne ressemble ni à [la poésie] (vrai sens vrai sens profond vrai sens sincère tout au fond) ni à [la poésie] (voyez jouissez écoutez Tintin quels beaux parallélismes !) Quatrièmement ajout pour apprécier *techniquement* la nature et la portée du jeu tactique critique du vers libre standard et promotion de quelque chose comme un < vers libre libre > et le caractère systématique de la démonstration métrique énergumène voir bien sûr le poète jacques roubaud en sa *vieillesse d'alexandre* 1978 alors admiratif pour la beauté du geste la radicalité la cohérence du dénouement Cinquièmement depuis toujours et toujours depuis référence à la peinture abstraite Kandinsky puis Bram aussi Pollock à contresens contre le sens défiguration automatisme écriture pulsionnelle vitesse conduite rapide prise en compte des accidents lapsus le poème comme *narration des incidents de parcours* fautes de frappe altérations ratés ratures *luttés et ratures*

Fin du rappel pour les écoles de photographie et les plus jeunes du premier cycle de poésie contemporaine/// Mais c'est aussi les œuvres poétiques complètes d'un poète français poétiquement imbibé d'américain pound olson cummings ayant participé à l'aventure collective avec photos de groupe dernier avatar historique de la tradition moderne moderniste des avant-gardes de dada à/Modernité triomphante et conquérante et déclarante théories d'ensemble révolution du langage poétique productivité dite texte poésie et négativité terreur dans les lettres frissons revue et collection de printemps été automne hiver *Tel Quel* rue jacob autour par cercles concentriques jusqu'au bord de la mer méditerranée manteia marseille, etc., à relire donc comme la déclaration démonstration que c'est radiographie échographie pulvérisation du *genre* poésie constatation de participation à accélération de la *crise* criser criser criser jusqu'à exténuation de liquidation de Démonstration *par*

*l'exemple* et peut-être aussi pourquoi pas *pour l'exemple*  
 Comme tel : 1/ à restituer à contexte d'époque effort  
 théorique déchaîné vibrant autour de façonnage de langage  
 poétique lp usage poétique du langage contre « *poésie* » à  
 restituer aussi à contexte ou contexte d'époque fraternité  
 compoétique avec autres poètes en voie de réidentification  
 pleynet risset par exemple 2/ se demander si [puisqu'un  
 grande part du déclaratif d'époque est aujourd'hui en tout cas  
*en ses propres termes* impropre à la consommation tout à fait  
 inrutilisable] si quoique pas répétable évidemment le geste  
 et ses raison peuvent encore agir sur notre présent à venir  
 notre à venir présent nous présents/// Et enfin maintenant  
 quatre-vingt-quinze la réédition en un seul comprimé  
 papier fin des œuvres poétiques complètes 1/ rend *visible*  
 d'un coup d'œil la *trajectoire* et la *démonstration* la logique  
 de 2/ restituée à son auteur une *œuvre* poétique alors que dr  
 j'imagine était devenu non ? un poète sans œuvre ou peut-  
 être sans nom avait fini par équivaloir à une œuvre qui  
 n'avait pas besoin d'être lue ou relue puisque de toute façon  
 un elle s'était annulée dans son dernier volume et deux  
 s'était toujours déjà annulée au profit de quelques  
 aphorismes définitoires définitifs *la poésie de dr égale la*  
*poésie est inadmissible d'ailleurs elle n'existe pas égale denis*  
*roche* 2bis/ Incidemment pourrait donner tort à l'ami  
 prignt quand il décrit le couple préface-texte en termes  
 d'assertion/ illustration ou concept/réalisation, *illustration-*  
*réalisation* proprement hygiéniquement bibliodégradables  
 en effet au profit du noyau eh bien non ce me semble  
 prouver la réédition du volume c'est qu'il ne s'agit pas de la  
 réédition d'un *slogan* mais d'un gros paquet de poèmes  
*ample clameur, seins carmin ébloui, croûtons de vent et*  
*d'hallucinations*, etc. le texte déborde il vous saute aux yeux  
 et au cou il s'écoule dans le noyau il nettoie le slogan et c'est  
 plutôt la fête plutôt ce que décrit le même cp quand il parle  
 j'ouvre les guillemets oui oui c'est bien ça du « pur plaisir

d'une logique arbitraire des coupes » du « vertige de l'immotivation » de la « multiplicité de récits implicites dans le dédale du puzzle des séquences » du ici j'insiste c'est un peu cp contre cp « congé souverain donné à toute pesanteur déclarative » oui ce que le livre de livres donne à voir les dix ans de poésie *tassée* bien tassée c'est le recouvrement l'écrasement de la pesanteur déclarative par la *légèreté* danseuse jubilation saltante et contagieuse Revenu donc à ceci *est un poète* et par là la Somme maintenant fixée par *l'amidon du temps* et par là que s'il n'a publié de la poésie que durant dix ans 62-72 s'il a accompagné son abandon de la P d'une série de déclarations non ambiguës s'il s'est ensuite efforcé de ne pas (trop) fréquenter le milieu très structuré de la poésie française ses institutions ses lieux bouges rites rouages s'il s'est adonné formellement à tout autre chose il ne sera jamais perçu reçu compris considéré par xxxxxxxx que comme un poète un qui n'écrit pas (plus) de poésie un qui a laissé tomber la P ce qui est éminemment une façon d'être poète *roche* évidemment plus poète en n'écrivant pas de poésie en en écrivant toujours moins à mesure que le temps passe + que beaucoup en en écrivant beaucoup toujours plus jouant l'accumulation du capital poétique plaquettes plaques boules de neige poétiques risque d'avalanches poétiques Donc toujours plus poète à mesure qu'il l'est moins impossible d'échapper à ça et d'ailleurs ça n'a pas d'importance ou du moins s'il ne s'agit que d'une étiquette sur le front ou dans le dos Reste la question utilement désignée par cette assignation à résidence poétique c'est moins le fait négatif qui compte le fait de ne pas/plus écrire de P que la question de savoir ce qu'il en est de *ce qui suit* s'il ne s'agit pas d'un abandon radical/dr n'est pas « parti », il est parti en restant sur place immobile à grands pas il n'a pas cessé de produire quelque chose qu'est-ce que c'est les pratiques qui s'ensuivent comment les apprécier par rapport à quoi *Les Antéfixes* et les *Dépôts* difficile de les envisager par rapport à autre chose

que de la formalité poétique telle que développée dans le travail des 10 années plus le croisement avec une certaine conception/pratique de la photo Et *Louve basse* roman pas très interrogeable à l'intérieur de la forme roman ??? tout ce travail formel a bien quelque chose à voir avec la P en arrière et là encore je me sens un peu en train de ne pas voir tout a fait ce que voit cp dans un coin d'abord quand il dit j'ouvre les guillemets il s'agit des lignes de Dépôts/Antéfixes du *dispositif* cadrage accumulation rafale « impression d'engorgement et d'ennui » « sensation d'un enkystement essoufflé d'une stase fibreuse qui est tout le contraire de l'emportement rythmique délié des poèmes » En fait le même un peu plus loin parle de oui oui et reoui c'est ça parfaitement ça « surcharge somptueuse » « accumulation de messages tronqués » « traitement lamellé du stock polyphonique des écrits » « profusion hybride et ornementale (baroque) » textes « branchés à l'imbroglgio du réel » « attentifs à la cacophonie des émissions non sélectionnées qui traversent nos oreilles... » exactement donc *la poésie selon nous défilé syncopé sur plaque de langue sensible incarnant en langue le défilé du réel* poésie réaliste réaliste ce pour quoi et chacun selon ses moyens limites forces nous nous battons je crois c'est-à-dire à la meule à la vrille ensemble solitairement/// est un poète (Adj.) *lyrique* je n'y peux rien c'est un fait écrabouillant tous les matins tous les malins qui ont voulu confisquer le mot (si j'osais une image moi qui fais profession d'iconoclasme je dirais c'est *poésie langue et viande bleue* contre poésie ciel bleu)/// Maintenant (phrase forcément un peu longue bien sauter sur le tremplin et faire le plein de mémoire vive) De même que jacques roubaud décrivant la métrique énergumène finissait par dire à son lecteur conscience de l'« irritation » de son objet (dr) à telle interprétation de l'acte si < pour l'un poète-auteur destruction du vers pour l'autre poète-lecteur *confirmation* du vers comme « première unité métrique et rythmique admissible » >



de même décrivant le passage du compact OPC aux *Dépôts* je dis ça continue c'est la poésie encore la tension des fils le poème au cadroit, etc. Évidence Et toujours comme jamais l'amour éperdu du réel et de l'impossible la Forme et ça *incarnant en langue le défilé du réel* et lui je sais il dr dit être après il croit tellement à la spécificité technique de la poésie il en a une conception si *dure étroite* (vers poème série de poèmes recueil de séries) qu'il est persuadé en être sorti Alors ? je répète à l'écrivain dr que de louve en dépôts de dépôts en journal en photographie par croisement littéral des faits et gestes on y est on y est toujours c'est l'invention poétiquement de la postpoésie c'est-à-dire la poésie *après tout/dr* un poète après tout/nous avec lui en tout cas dans la question dans l'œil Circulant plus ou moins maladroitement dans les doutes De plus en plus réveillés il le faut et les OPC nous y aident parce que ça continue de plus belle comme si de rien n'était la prolifération cancéreuse de la poésie !!! on peut plus tourner le dos cinq minutes *Après Lautréamont qui la torpille après Rimbaud qui l'abandonne la poésie aurait dû rester un exercice dangereux constamment occupé à fouiller les marges de l'inadmissible Contestable et condamnable*

Fouillons fouillons Manifestons-nous.

On n'a pas fini, non.

[j']

*La poésie que nous avons connue et que la récitation nous a laissée en travers de la gorge ne joue plus désormais qu'avec elle-même et, à force de cultiver son jardin en profondeur, elle a dénudé son intéressant squelette de vieille pensionnaire : même les vers n'y sont plus : pelletons, pelletons, et qu'on en finisse.*

Denis ROCHE.

J'ai cru comprendre, en lisant les premières présentations générales de ce colloque, qu'il s'agissait de confirmer l'existence d'une opposition entre un « paradigme textualiste » (où le sujet s'effacerait au profit de la littéralité) et un « paradigme lyrique » (où le sujet réapparaîtrait, et avec lui le monde, l'expérience du monde, qui s'était lui-même éclipsé à la faveur de la disparition du sujet, sous la menace des commandos textualo-littéralo-formalistes, du temps où ceux-ci exerçaient leur pernicieuse hégémonie). Je vois aussi que ces mêmes propos présentatifs tempèrent ce face à face décourageant par l'évocation de pratiques ou démarches « mixtes », heureuses formations de compromis qui savent concilier ou réconcilier l'écrire et le vivre. J'ai, pour ma part, un peu le sentiment que nous tournons en rond : je me souviens, par exemple, qu'en 1995, à Bordeaux, j'ai participé à un colloque intitulé « Le sujet lyrique en question », dont l'un des points de départ était le « retour du sujet » (refoulé par les décennies structuralistes immédiatement antérieures), et l'actualité d'un « nouveau

lyrisme », ou « renouveau lyrique », au tournant des années quatre-vingt, polémiqnement opposé à une exigence de littéralité assez vite transformée par les journalistes et quelques professeurs en « littéralisme » (comme s'il s'agissait d'une doctrine constituée ou d'une catégorie stabilisée, pour les besoins de la symétrie théorique : lyrisme/littéralisme). Il ne m'a pas non plus échappé que très récemment (en octobre 2003) s'était tenu à l'université de Sherbrooke, au Canada, un colloque intitulé cette fois « Le lyrisme aujourd'hui, lectures d'un discours complexe », explicitement consacré à la « redéfinition du lyrisme », au sujet lyrique moderne, au sujet lyrique contemporain. Ce qui est sûr, outre le fait qu'à intervalles réguliers poètes et poéticiens se réunissent pour se demander si le sujet revenu est bien toujours là toujours bien « présent », c'est que les menées dites textualistes, puis littéralistes, ont permis au lyrisme de se refaire une certaine santé théorique : du lyrisme dit objectif au lyrisme critique, les constructions plus ou moins élégamment paradoxales ont en effet contribué à le complexifier, l'enrichir, le redéfinir, bref, à le confirmer. Il me semble que l'offensive littérale et antilyrique n'y est pas pour rien, et qu'elle mériterait, de la part des poètes, repoètes et néopoètes quelques signes de gratitude *a posteriori*.

En ce qui me concerne (on ne s'en étonnera pas), je dirai que je fais assez bien la différence entre des œuvres lyriques (comme celle de Jaccottet), qui déclarent l'effacement du sujet, proposent un chant ténu, fragile, un ton mineur, en sourdine, en aquarelle, qui savent manier le prosaïsme avec grâce et discrétion, sans vulgarité, sans trivialité, et des œuvres dont la tonalité et la tonicité générale, des premiers moments aux derniers, est celle d'un refus offensif du chant et des arrangements en poème (y compris en poème en prose), et dont le propos pourrait s'énoncer : sortir de là, de la poésie, vraiment (après l'avoir, le cas échéant, provisoirement instrumentalisée). En dernière instance, et c'est bien la raison profonde de la distance que Jaccottet a toujours tenu à mettre explicitement entre Ponge (à qui il doit beaucoup) et lui, ce qui est pertinent, c'est la question de savoir si l'on tient à faire œuvre de poésie, de poète, d'artisan en poèmes, ou si l'on a d'autres projets. C'est pourquoi j'avoue que j'éprouve toujours un certain malaise à voir célébrer le « lyrisme » de Francis Ponge, le « lyrisme » d'Emmanuel

Hocquard (facteur d'élégies), le « lyrisme » d'Olivier Cadiot, ou, plus récemment encore, le « lyrisme » des *Événements* d'Anne James Chaton, et pourquoi pas le « lyrisme » des ritournelles de Christophe Fiat, ou celui des chansons parodiques de Nathalie Quintane. Mais je comprends que c'est de bonne guerre. Il s'agit de montrer que nul ne saurait y échapper. Qu'il n'y a pas de poésie sans sujet, comme il n'y a pas de poésie sans image. Et que, de la poésie (donc du lyrisme, sous ses mille et une formes), on ne sort pas. Et que tel est toujours compris (par la toute-puissante, embrassante Poésie) qui croyait s'en déprendre. Alors que faire ? Que dire ? Se contenter (par exemple) de rappeler comme je le fais aujourd'hui quelques situations d'écriture (actuelles, ou toujours actuelles) impliquant l'implication du sujet, ou sa neutralisation, ou son déplacement, ou son décentrement, ou son dépaysement, ou sa défection, ou son détachement, ou sa déconnexion... Je convoque donc rapidement trois de ces pratiques qui toutes concourent à dessiner un espace commandé par l'intention littérale, laquelle ne se laisse pas défaire ou démoraliser par la conscience de son infériorité historique, de sa minorité sociologique, de sa marginalité ou de sa naïveté théorique. Ces pratiques correspondent à des « lieux » différents (groupes, réseaux, revues, maisons d'édition) ayant chacun leur spécificité forte, jalouse, voire ombrageuse, leur histoire, etc. En même temps, il est clair (à mes yeux, du moins) que ces lieux appartiennent en effet à un même espace, et que ces pratiques doivent pouvoir se croiser en un certain nombre de points, qui peuvent être des points de relance. La revue *Nioques* a voulu (veut encore) participer à la mise en évidence de cet espace et à l'exploitation de ces points.

La première position serait celle de Claude Royet-Journoud, dont l'œuvre est clairement fondée sur une triple négation :

– refus de l'image (plus globalement : refus de l'idéologie poétique analogiste, et de la vision du monde ou de la métaphysique qu'elle présuppose, des romantismes au surréalisme),

– refus de l'assonance (des itérations et des ressemblances phoniques), de l'arrangement musical de la langue (euphonie, harmonie, ou leurs contraires),

– refus des postures expressives-émotives, d’une poésie exploitation du gisement intérieur/intime.

La « table » de l’écrivain est face au monde, à l’objet- monde, et devant la langue. Lui voit les mots comme il voit les choses, il les montre et il les nomme (il les montre en les nommant, il les nomme en les montrant : « voici »). Il dit travailler ou « faire travailler » les « unités minimales » du sens, veiller à désaffubler le langage, à simplifier le récit : dire ce qui est, ce qui s’objecte, ce qui advient, ce qui se passe. Travailler « logiquement ». Travailler non dans la visée du fétiche-poème mais dans l’espace d’un « livre » excédant toute définition générique.

On sait (c’est du moins la légende de cette écriture, construite et propagée par son auteur) que le texte de CRJ, fragmentaire, discontinu, est issu, par soustraction-effacement, d’un long texte de prose, un texte essentiellement constitué de choses dites, vues, vécues, lues, transcrites, matériau, pour une part importante, de nature circonstancielle autobiographique. On doit remarquer que (quelles que soient les modalités pratiques de ces gestes, dont on sait en réalité fort peu de choses), Royet-Journoud décontextualise, soustrait les segments qu’il choisit de prélever à leur contexte de représentation, à leur co-texte de démonstration, et « libère » ainsi des énoncés qui sont alors redispesés dans un espace « sans perspective », comme antérieur à la perspective, à la hiérarchie des articulations réglées (à la grammaire de la figuration, du discours), en deçà des catégories modales et génériques vers/prose, etc. Un espace non expressif, non représentatif, non figuratif, frontal, littéral. Sans aller plus loin, ce qui m’importe ici, pour ce que nous cherchons à dire, c’est que, même si l’opération ne s’exhibe pas comme telle en texte, les énoncés constitutifs du récit de surface sont tous des *citations*, qu’ils figurent entre guillemets ou pas, des citations désoriginées, prêtes à signifier à nouveau, pièces détachées, en présence des autres énoncés avec lesquels elles se trouvent désormais jouer à des distances variables, selon des configurations mobiles en raison de l’autonomie relative de chacun des segments ou de chacun des groupes de segments, et de la relative disponibilité sémantique desdits énoncés. La décontextualisation radicale participe ici nettement de la stratégie antilyrique, dans la mesure où elle n’a pas pour but de généraliser, d’universaliser (ce qui

est l'ordinaire du régime lyrique, de Lamartine à Paul Eluard, de l'expérience de l'un à l'horizon de tous, selon une formule progressivement abstraite : *Le Lac du Bourget*, *Le Lac de B.*, *Le Lac*), mais bien de réaliser la désobjectivation de l'énoncé, son objectivation définitive, sans retour et sans recours possible. On aura beau faire, il n'y a aucune possibilité de « remonter » de l'énoncé texte à une expérience personnelle singulière que la poésie aurait pour propos de mettre en forme. Reste que, contrairement à ce qui se passe dans le second modèle dont je vais brièvement parler à l'instant, on est, avec cette œuvre, dans le cadre d'une visée objectiviste, d'une des formalisations possibles d'une « poésie objective », dans la *proximité apparente* de visées poétiques « réalistes », ou réalistes, des années 1950-1970 (Celan, Dupin, Jaccottet, du Bouchet, etc.) : dans la mesure où Claude Royet-Journoud gomme volontairement les traces du travail de prélèvement/montage, dans la mesure où il présente les énoncés prélevés coupés « comme » des vers ou groupes de vers sur la page, selon un espacement qui n'est pas sans rappeler, visuellement, ce qui, de Mallarmé à Reverdy, de Reverdy à du Bouchet, signale une reconfiguration spatiale de la poésie, dans la mesure aussi où le montage aboutit à des effets de récit énigmatique, à des juxtapositions sémantiquement improbables, sémantiquement insolubles, etc., dans la mesure aussi où la démarche littérale induit la récurrence d'énoncés lisibles comme métapoétiques (qui, par contagion, peuvent induire la lecture métapoétique d'énoncés par ailleurs non réflexifs), certains lecteurs peuvent être enclins à chercher à reconstituer, en parcourant ces surfaces, les indices d'une sensibilité particulière, les symptômes d'une subjectivité de poète douloureux (en mal d'écriture, la « peur », la « brûlure », la « douleur », la menace, une certaine violence, la scène toujours instable de l'écriture), en sorte qu'on *rethématise* cette poésie violemment a-thématique, minutieusement déthématisée, pour la réintroduire au chapitre (ou au tiroir) du lyrisme problématique, du lyrisme critique, du lyrisme autoréférentiel « moderne ». Quand, en réalité, « il s'emploie à défaire l'ensemble » (dernier énoncé de *OCL*, 1983).

Une deuxième position serait celle d'un ensemble de jeunes écrivains émergeant vers le milieu des années 1990, présents dans des

revues comme la *RLG*, *Java* ou *Nioques*. Nous sommes en présence de pratiques assez sensiblement diversifiées, revendiquant toutes une dimension expérimentale (donc assumant de façon critique une part de l'héritage expérimental moderniste, du dadaïsme au textualisme et aux formalismes des années 1970).

Quelles sont les caractéristiques principales du corpus produit sous ce régime (celui d'un modernisme tardif, essentiellement débarrassé du prophétisme et du purisme dogmatique des avant-gardes) ?

– Ces textes sont donnés comme des *dispositifs*, soit : des ensembles caractérisés comme l'« assemblage » (collage, montage) de constituants hétérogènes, articulés dans un fonctionnement global, mais le tout formant unité disjointe (la déliaison restant *in fine* perceptible : exploitation des dissonances et des espaces non continus). Ou encore : des ensembles, objets, artefacts esthétiques constitués par reconfiguration d'échantillons (c'est pourquoi on parle parfois d'*échantillonnage* ou *sampling*) de fragments préexistants de matière (sonore, picturale, textuelle).

– Ces textes [même si certains d'entre eux assument l'étiquette *poésie*, faute de mieux, pour des raisons de simple compte tenu de la situation objective du champ littéraire] se situent mal ou ne se situent pas par rapport à une tradition « poétique », fût-elle moderne/moderniste (compte tenu de la nuance déjà évoquée : celle de la reprise critique d'une filiation expérimentale-avant-gardiste), sont indifférents, étrangers aux débats concernant les polarités vers/prose, formes contraintes/formes libres, prosodies conventionnelles/néométriques, poésie en poèmes et recueil de poèmes/livre-poème, etc., qui sont des questions strictement internes à la sphère poésie *stricto sensu*.

– Ces textes sont étrangers à toute relation, évocation, expression directe ou indirecte d'une expérience et d'une intériorité source ; la pratique rigoureuse de l'assemblage exclut ici tout élément de type personnel. La notion d'*écriture*, encore évidemment très présente chez l'objectiviste Royet-Journoud (dont beaucoup d'énoncés mettent en scène le corps écrivant), est alors récusée, en même temps que la fonction auteur est réduite à rien. Ces travaux, *rédigés* plutôt qu'*écrits*, peuvent d'ailleurs se présenter sous diverses formes, en dehors du

support papier (projection à partir de l'ordinateur, agrandissements au format affiche pouvant faire l'objet d'installations en tous lieux, etc.), et n'impliquent en aucune façon la signature. Olivier Quintyn, par exemple, produit des séquences-objets (son/images, vidéos) qui peuvent être présentées sous versions transcrites, mais non nécessairement ; il récuse la notion de livre et dit préférer l'intervention sur des supports souples, éventuellement éphémères (journal, espace de magazine) – ces objets sont essentiellement désignés comme circonstanciels, jetables ou modifiables (à l'extrême opposé, donc, de la monumentalité du poème, ou de l'exemplarité du document sur l'expérience, et de l'expérience de l'écriture du poème).

– Enfin, ces textes substituent catégoriquement à la visée esthétique une visée pragmatique (dans une perspective que certains de ces auteurs présentent comme politique) : ils tentent de définir cette visée (ou principe actif de leur travail) à l'aide de l'image du « virus » (déjà présente chez Burroughs) : il s'agit de provoquer dysfonctionnements et perturbation dans les systèmes symboliques de la société.

Il va sans dire que l'ensemble de ces pratiques, sous quelque catégorie qu'on veuille les penser ou les placer (poésies communicationnelles, ou dispositales, ou virales), échappent en principe et en fait à toute reformulation du lyrisme et de la question des positions, postures, identité, statut, sens, d'un sujet qui n'est plus en cause, d'une parole qui n'a pas lieu, d'une écriture qui n'écrit rien, etc. En l'occurrence, ici, ces questions sont, de fait, impertinentes et sans objet. Autre chose a lieu autrement. Il nous faut tenter de comprendre, c'est-à-dire d'admettre, qu'il ne s'agit plus de critique interne à la chose poésie, mais d'un ensemble de propositions *après* la poésie, sans l'ombre d'une nostalgie comme sans aucune crispation polémique. La poésie, quant à elle, poursuit son cours ailleurs et continue à fournir son lot d'émotions verbalement matérialisées sur le motif, face au paysage ; de quoi alimenter longtemps l'industrie des thématiciens phénoménologiques.

D'une stratégie possible « après », Denis Roche me semble, dans les années 1980-1990, fournir un exemple des plus significatifs. Après avoir mené à son terme son expérience de poésie *stricto sensu* (qu'il a voulu



conduire, jusqu'à *Mécrit*, en 1972, comme une démonstration critique radicale et définitive), il a développé son travail dans deux directions complémentaires :

– d'une part, vers l'ensemble de textes publiés sous le titre *Dépôts de savoir & de technique* (en 1980) ;

– d'autre part, vers l'ensemble de textes (encore partiellement inédits) prépubliés sous le titre *Essais de littérature arrêtée*, à partir de 1981.

Le premier de ces ensembles (*DST*) a d'abord beaucoup à voir avec les pratiques dispositales objectivantes dont je viens de parler (postérieures, mais qui ne se réclament pas explicitement de lui), en ce sens que :

– il s'agit de la mise au point d'un dispositif formel de captation d'un réel ambiant (en l'occurrence textuel, hétérogène et non hiérarchisé), dispositif « machinique » faisant de la page, et de la ligne sur la page, une manière de cadreur, d'objectif cadreur-capteur, en référence à l'appareil photo (écriture et photographie s'articulant dès lors, dans le travail postpoétique de Denis Roche) ;

– et, d'autre part, en ce sens que la matière captée est du déjà-là, déjà écrit, de sorte qu'un texte des *Dépôts* (le dépôt étant un empilement de lignes également cadrées et de pages de lignes également cadrées) n'est pas « écrit » (par l'auteur) mais seulement transcrit, disposé, composé : le dispositif des *Dépôts* se situe « au-delà du principe d'écriture ». Cela a à voir, une fois de plus, avec les pratiques modernes du collage, du montage, du cut-up, etc.

La différence avec ces pratiques tient au fait que, dans un certain nombre de *Dépôts*, la matière cadrée/disposée est d'origine personnelle-intime, en sorte que le *Dépôt* constitue une sorte d'autoportrait (comme le serait l'autoportrait photographique) ; c'est le cas, de façon emblématique, de *Notre Antéfixe*, publié séparément en 1978, avec, d'ailleurs, 40 autoportraits photographiques pris au déclencheur à retardement.

Deux autres traits, s'agissant de cet investissement « personnel » dans le texte, doivent être relevés :

– d'un côté, ce qu'il faut bien appeler l'« effet lyrique récurrent » : tout d'abord, par la représentation que l'auteur donne de lui-même en *instrument vibreur* (avant que la page comme « machine capteuse » ne

soit évoquée), « une harpe magnétique vibrant à même la peau de mon torse », tout à la « transposition du chant général » des êtres et des choses ; ensuite, par l'explicite mise en avant du *métalangage musical* (leitmotiv, cadence, fugue...) dans les séquences d'autocommentaires, mais aussi par l'*efficacité prosodique* du dispositif formel : les lignes se succédant en rafales, selon un battement régulier comme des vagues, toutes tendues vers leur limite, leur interruption brutale, donc un rythme, une rythmique, quelque chose comme une musique répétitive ; et encore, par la présence insistante, dans le matériau traité, du segment ou *réfèrent musical* : l'opéra italien, Schönberg, etc. ;

– mais, d'un autre côté, le traitement littéral du circonstanciel : contre le traitement poétique/lyrique de la circonstance (à la fois exigée ou suggérée et effacée ou estompée), son inscription « obscène » (comme dans le journal intime) – « sans identité ni temps, il n'y a pas de littérature » (*DST* 228).

C'est ici qu'il faut parler du second de ces ensembles (*Essais de littérature arrêtée*) qui, précisément, joue en complémentaire des *DST* relativement à l'inscription du sujet. Les *ELA* sont comparables sur deux points essentiels aux *DST* : ils « traitent » un matériau largement (voire exclusivement, cette fois) autobiographique, et ils continuent la littérature en prise, en phase avec la photographie (photolittérature), mais en choisissant le « journal » comme dispositif permettant l'arrêt sur image. La différence avec les *DST* peut être désignée comme suit :

Le dispositif journal, contrairement au dispositif « dépôts », est formellement (ou rythmiquement) « neutre » : c'est le choix d'une prose (d'une *prose en prose*, sans aucun coefficient musical ajouté, sans aucun colorant poétique ajouté). Il joue cependant, sur un point important, un rôle analogue au dispositif « montage » des *Dépôts* : dans les lignes et les pages montées-déposées, rien n'était « écrit » par l'auteur, dans les pages du journal, l'auteur se retire derrière une écriture constative-descriptive, aussi plate que possible, une sorte de prose zéro ultralittérale s'interdisant tout commentaire interprétatif, toute reprise tendant à conférer du « sens » aux suites d'actions fixées dans des séquences juxtaposées, très autonomes (comme des photos : rien en dehors du cadre – « Au-dedans, un laps de temps s'est trouvé

pris ; tout autour, c'est l'ellipse »). En sorte que, selon un apparent paradoxe, la prose littérale simplifiée hyperréférentielle des *ELA* paraît en fait tout aussi énigmatique que les prélèvements littéraires formalisés et spectaculairement « lyricisés » des *DST*.

On voit bien qu'il m'est difficile ici de conclure. Ce qui me tient lieu de conclusion, personnellement, c'est le choix que je fais de publier ceux qui prennent le parti radical de redisposer en nouveaux contextes des morceaux sélectionnés de déjà-là, en vue de produire certains effets perturbateurs dans ces nouveaux contextes. Par quoi la poésie cesse évidemment de se définir dans ses propres frontières (dans la gestion de ses événements, procédures et procédés internes). Ayant cessé aussi d'être un « moyen d'expression », et plus encore d'être un moulin à prières, ou une sorte de haïku permanent, parfait, miracle de formulation transparente. C'est aussi le choix que je fais de lire Francis Ponge, ou Denis Roche ou Claude Royet-Journoud, en tant qu'ils me semblent dégager chacun à sa façon un fragment du chemin « poésie objective », supposant et la neutralisation de l'instance subjective, et l'aplatissement de la langue en « prose », prosaïsation, prosésiation, et la suspension du « sens » (puisque « sens » il y a) : fin des joies de l'interprétation, altitude zéro, face à l'obstacle, devant le mur. C'est aussi le choix que je fais de poursuivre, par l'écriture, en économie littérale, très très loin du poème, comme si je n'entendais pas les avertissements de ceux qui me veulent du bien. C'est, enfin, la persévérance avec laquelle je persiste à suggérer que la vraie question n'est pas celle du sens, ni du sens de la présence perdue et retrouvée du sujet en chorégraphie lyrique-poétique, mais celle de ce que nous sommes capables de substituer à la poésie et à ses charmes.

## Un tour au cirque

*Existe, chez l'imaginiste, une maculée conception qui se fiche de l'immaculé conceptuel imaginaire.*

Pierre ALECHINSKY.

Existe donc, chez l'imaginiste (qu'il soit poète ou peintre), une activité maculatrice, essentiellement contraire à la virginité du papier, à la pureté de la pensée, à la pure poésie pure, purifiée-purifiante, à l'intégrité religieuse des images. Ça tache et ça rature. On peut penser que tel est le sentiment commun à partir de quoi André Frénaud et Pierre Alechinsky ont pu concevoir de faire un tour ensemble.

Vingt et un poèmes. Trente-trois dessins. Je ne sais pas si Frénaud était sensible à la charge symbolique des nombres. Ni, à vrai dire, quel sens il pouvait leur attribuer. Ce qui apparaît, en tout cas, c'est qu'il semble tenir fermement à ce nombre de poèmes parce que, d'un volume à l'autre, malgré une importante reconstruction et redistribution des pièces dans le recueil, il le conserve. Il y a en effet, sous le même titre, deux livres : le premier est ce grand livre de 36 pages, publié chez Maeght en 1979 sous le titre *La Vie comme elle tourne et par exemple*, avec 33 dessins d'Alechinsky. Sous le même titre, *La Vie comme elle tourne et par exemple*, on retrouve le recueil publié en 1986 dans la collection blanche chez Gallimard, à l'intérieur du livre intitulé *Nul ne s'égare*. Dans cette édition de 1986, la page de titre porte également mention de deux dates : 1939-1984, soit quarante-cinq ans d'écriture. Malgré le titre identique,

ces dates disent bien qu'il ne peut pas s'agir exactement du même livre, certains poèmes du second volume ayant été écrits entre 1979 et 1984. Reste que les deux volumes comportent exactement le même nombre de poèmes, alors que seulement la moitié, dix, figurent dans les deux livres : dix n'appartiennent qu'au recueil Maeght, dix n'appartiennent qu'au recueil Gallimard. Un autre poème (puisque dix plus dix ne font pas vingt et un) est en commun aux deux livres mais sous des titres différents. André Frénaud dit qu'il aurait « abouché » là, « pour improviser un spectacle de cirque », un certain nombre de poèmes qui n'avaient pas trouvé leur place dans ses livres antérieurs, recueilli un ensemble visiblement hétérogène, sous forme de monologues, de récits de fait divers, etc. tout cela proféré sur un ton d'humour grave ou grinçant, pince-sans-rire, mais tout cela, selon sa propre formule, « assez tragique ».

Ce tragique, ou cette simplicité tragique, poétique-prosaïque, le titre du recueil le laisse assez entendre : ni « la vie comme elle va », ni « la terre comme elle tourne », mais l'un et l'autre, avec inquiétude – « la vie comme elle tourne ». Dans la seconde version du recueil (Gallimard), Frénaud choisit de surligner son propos d'un poème-prologue, portant le même titre que le recueil, pour lancer en quelque sorte le verbe « tourner » : cette roue de la vie qui tourne, elle peut tourner rond, ou tourner bien, « tourner gai » (comme dira le poème 14, « tourbillon de chien ») ; ou alors tourner en rond, selon un tournis ou « tourbillon » qui peut provoquer mal-aise ou mal-être (le chien se mord la queue), tout ça tournant plus ou moins « pour rien » ; ou bien encore « tourner mal » (tourner « sinistre », comme dit le dix-neuvième poème de la suite Gallimard), et chacun sait que la vie forcément tourne mal, puisqu'elle tourne à mort et qu'elle tourne à la mort, la mort qui est le sujet final ou premier de cet ensemble de poèmes. Tel est le sens (insensé) du manège. De ce qui tourne ici vingt et une fois, sur la piste du cirque ou du livre.

Je viens de dire : la mort – qui est le sujet. La question centrale, ou première et dernière, est en effet celle du travail de la mort, et de la présence du mal, et de la possibilité de penser la lumière, en vue de la lumière, ou d'être dans l'espérance, enfin d'échapper à l'astreinte, à la tentation du découragement.

Il y a en effet dans le texte une figure de l'enfermement, de l'immobilité, ou du tourner en rond ; c'est, socialement, par exemple, celui de l'univers bourgeois, de la famille, l'ordre de l'héritage (que dénoncent le poème 1, *Divagation d'une mariée de l'ancien temps*, et le diptyque 7-8 *Fils de famille/Le retour de l'enfant prodigue*). De cette figure relève l'image du chemin qui mène du même au même, en toute paralysie, « du niais chemin qui mène de la maison natale au cimetière », à quoi s'oppose la route, celle où s'avance la « petite révolutionnaire », habitée par une énergie et un espoir inguérissables (« rien ni personne ne me guérira » [poème 2]), celle où apparaît (pour disparaître aussitôt) la passante (très baudelairienne), fascinante, météorique, associée aux « fleurs défaits » (les fleurs, lys, arums de la jeune mariée bourgeoise). Mais, on le devine assez vite, de poème en poème, la lumière à venir, celle vers laquelle on se dirige, cette lumière désirée, se déploie sur trois registres : celui de la lumière naturelle ou physique (celle du soleil, celle du jour, celle du paysage), celui de la lumière humaine (personnelle ou collective, amoureuse ou fraternelle, on pourrait dire *politique*, puisque explicitement de « révolution » il s'agit), celui de la lumière divine ou métaphysique, et c'est la question du salut, de la permanence en nous, indélébile, de la Fable chrétienne. Révolte ou révolution, c'est le sens de la route sur laquelle se lancent la petite révolutionnaire (brandissant la hache comme un drapeau), le fils de famille (celui qui rêve hold-up et kidnapping, action directe), l'enfant prodigue qui, lui, rêve d'« incendier les meubles et la famille ». Lueur éclatante (contre le gris-blanc mortifère de l'ordre établi), violente. Or, on le voit au titre du poème 15, *L'avenir incertain – fût-ce de la révolution*, la lumière est on ne peut plus fragile et vacillante. Ce poème est comme une réponse à la lumière naturelle qui faisait signe ou appel dans le poème 13, *Sur la route*, où la rangée de peupliers semble donner figure « à la lumière qui va venir ». Rien ne dit en effet que cette lumière viendra, et la petite révolutionnaire le sait déjà sans doute puisqu'elle parle de son amant, l'« homme de demain » (l'homme nouveau de l'utopie politique), comme « peut-être de jamais », et de son désir comme d'une « absurde frénésie ». Il n'est pas indifférent que ce poème 15, celui de l'à-venir incertain, improbable même, prélude, dans l'économie concertée (et

non improvisée, comme le soutient Frénaud) du recueil, à une suite (les poèmes 16, 17, 18, se terminant sur *Les témoignages de la foi*) destinée à défaire la Fable religieuse, à confirmer la douteuse véracité de son message d'espérance et de salut : la poésie (celle de Frénaud en tout cas) s'arrogé le droit de réécrire la Fable, d'en fournir des variantes, toutes chargées d'humanité, légèrement ou drôlement blasphématoires (puisqu'on y voit Marie violée par Dieu et enfantant le Serpent). Tout ceci s'achevant, dans le poème *Qual cul t'as*, par le constat de la malédiction : présence imparable de la mort prédatrice et du néant. Pas d'au-delà du « trou ». La vie tourne en rond et si bien, et si bien en rond sur elle-même, que, comme le Mal (le Serpent, la haine) qui la ronge, ou la « vrille » (pour utiliser la métaphore du poème 4), elle s'y précipite (au néant). À travers leur brièveté, leur forme en vrille, précisément, de toupie rapide tournant autour de leur axe (on peut tenir pour très significatif que les poèmes, dans l'édition Maeght, sont disposés typographiquement, non en drapeau au fer à gauche, mais autour d'un axe central, en symétrie « toupique »), les poèmes, comme la vie qu'ils sont censés figurer, tournent et creusent, et se croisent en se heurtant, page contre page et page à page.

Il y a donc cette séquence mécréante, constat de désespérance, butée sur « la mort qui prend tout dans son trou pour néant », ce « pour néant » étant la traduction tragique-métaphysique du prosaïque-ironique « pour rien » du poème-prologue : ça vit, ça tourne « pour rien » ou « pour néant », à vide ou « pour rire » (Gallimard, poème 1), ou pour de rire. Le recueil, et il se pourrait que ce soit très exactement ce qu'Alechinsky a tenté de transcrire, de transcoder, semble vouloir se tenir en effet en équilibre instable entre ce « pour néant » et ce « pour (de) rire ».

Après quoi c'est la fin (du livre), le diptyque formé par les poèmes *À la fin* (poème 20, qui restera à cette place, logique, dans le second recueil) et *Les joueurs de cartes* (poème 21, au titre cézannien) : *À la fin* qui dit les conditions hostiles à l'avancée, dans le vent ou plutôt sous le vent, sans appui, et la tentation de l'abandon, tandis que *Les joueurs de cartes* se termine par un vers isolé, en italique (qui est donc, du même coup, la conclusion du recueil, et résonne comme la conclusion, bénédiction et renvoi, à la fin de la messe dans la liturgie catholique) :

« Réjouissez-vous, frères, aux éclats du soleil d'aujourd'hui », sous la « menace » qui passe, sous tout le poids de l'« inintelligible ». Sans doute faut-il insister sur ce qu'indique le « tableau inintelligible ». Le texte dit que ce sont « les épaisseurs » des années qui se sont « figées en un tableau inintelligible sur les glaces des cafés ». L'inintelligible et la menace sont synonymes. Une part de l'énigmatique figuré par Alechinsky donnera en quelque sorte vie tournante, tournoyante, à ces tableaux figés. L'essentiel est sans doute que le dernier vers appelle, entre un passé stratifié, épais, obscur, inextricable-inintelligible, et une lumière à venir, essentiellement inconsistante, imaginaire (légitime) ou utopique (politique), et contre aussi la lumière noire et sale du néant, à la jouissance de la lumière ou des simples et immédiates et tangibles lumières d'aujourd'hui, du présent. Le présent, par exemple, du corps amoureux (celui de *Voyance*, poème 9), ou celui du geste poétique, celui de l'érotisation ludique de la langue, la fête des mots (*Petite fête de mots pour rire*, poème 10).

Qu'il y ait quelque chose « à voir », André Frénaud n'en doute pas, et c'est précisément ce qu'affirme *Voyance*, ou plutôt que « voir » est en cause dans cette affaire de désir et d'accès à la jouissance lumineuse ou de franchissement des écrans figés, opaques, à moins que voir ne s'avère pris dans un infranchissable effet de miroir : « Sous le tapis triangulaire / sommeille un œil / que tu ouvriras par les jambes / pour que je voie. » Pour que je voie quoi ? Que je voie l'œil qui me voit, l'œil que je vois me voir, l'œil qui me voit voir ? Cette histoire de l'œil n'est pas, plus que les autres, bien évidente. Ce qu'il y a à voir, c'est, aussi bien, qu'il n'y a rien à voir. Et c'est tout ce que le poète peut indiquer au peintre qu'il invite à sa table de travail. Qu'il montre ça, qu'il dessine la forme de cet œil ou qu'il figure le sommeil de cet œil « sous le tapis triangulaire »... D'où l'extrême prudence qu'il nous faut marquer à l'égard de cette qualité d'« illustrateur » désignant Alechinsky sur la deuxième page du livre : « Trente-trois dessins de 1977, au pinceau, sur de la paperasse offerte à l'illustrateur par Jean-Pierre Pincemin : notes à la plume et au crayon “relatives à l'alignement des rues de la commune de Forges”, prises en 1842 par M. Dufour, géomètre à Limours. » À la limite, on pourrait dire



qu'Alechinsky, avant d'illustrer les pages d'André Frénaud, ou de tracer à partir de ses poèmes, prend son essor figuratif (et défiguratif) sur un texte antérieur, un espace texte qu'il utilise et dont il tient compte, une archive dont il s'empare comme d'un support et qu'il fait parler (qu'il révèle) en même temps qu'il la recouvre et l'oblitére. Il n'illustre certes pas l'illustre Dufour, géomètre à Limours, il n'illustre pas davantage, en fait, l'illustre Frénaud, poète de la vie comme elle tourne, il l'interprète, le transpose, et s'inscrit dans son espace, ou l'inscrit dans un espace qui désormais serait plutôt le sien.

On voit bien ce qui peut faire signe à Alechinsky dans ces vingt et un poèmes de Frénaud : ce que Frénaud lui-même désigne comme un *cirque*. En un espace restreint, la comparution successive et rapide d'une population nombreuse (la jeune fille, la passante, la révolutionnaire, le criminel, les deux frères, le fils prodigue, Marie..., quelques animaux plus ou moins métaphoriques, lévrier, dindon, bœufs, chien...), population toute à la « frénésie » de chacun à son tour de piste, sur le fond d'un décor inexistant ou très stylisé, une route, un marché, un café-tabac, un amphithéâtre de nuages... C'est ce théâtre, sans aucune intention de correspondance terme à terme, de face à face illustratif, qu'Alechinsky met en place dans les pages qu'il occupe et qu'il dispose sous le texte ou contre lui. L'image d'Alechinsky fait proliférer les figures, isolées (portraits en gros plan sur toute une page) ou en groupe, jouant une scène (comme dans les microrécits ou petites paraboles de Frénaud), mais sans qu'on puisse deviner de quelle scène il s'agit : le réel « raconté » par ces images reste tout à fait saisissant et énigmatique, toujours partiellement indéchiffrable, « inintelligible », pour reprendre cette catégorie du texte déjà rencontrée, tout à la fois figuratif (on reconnaît ici des troupes de bonshommes à chapeau, là plutôt une forme féminine, là encore trois arbres, ou encore, incontestablement, quelque chose comme un oiseau) et tendant au graphisme automatique, esquissé ou graffité, très « libre » de toute contrainte immédiatement mimétique. Alechinsky confirme en quelque sorte par le pinceau deux traits fondamentaux qui font une des tensions fondamentales du groupe de poèmes : la dimension d'humour, ou de caricature, le drôle et le drolatique, d'une part ;

l'inquiétante étrangeté d'un réel toujours menaçant, de l'autre. On voit, dans quelques dessins, monter et s'épaissir le noir – ou s'aggraver le trait compulsif (et non plus dessinant) – ou se multiplier les cas d'identités indécidables : figure animale ou humaine, on ne sait, des formes qui se déforment et se transforment, plus ou moins monstrueuses – ou encore, les visages se creuser ou se simplifier pour faire apparaître des crânes, les orbites vides de la mort.

Confirmation, oui, ou, si l'on veut, appropriation aggravante : il est vrai que le trait de Frénaud est incisif et minimal, ses toupies sont volontairement minces, aiguës, tranchantes, les « images » d'Alechinsky, elles, sont plus nombreuses (trente-trois espaces figurés contre seulement vingt et un espaces textuels), et plus « occupant » l'espace que les poèmes brefs, voire très brefs. Tout se passe un peu comme si le peintre prenait possession de l'espace-livre, comme si les poèmes, les petits blocs typographiés, venaient en quelque sorte accompagner discrètement les dessins, poétiquement les légender.

Impression peut-être renforcée par le fait que le second rôle assumé par Alechinsky, et non moins important que celui de producteur d'images, est celui de metteur en page. Un geste qui se décline ici en trois propositions : tout d'abord, il est évident qu'Alechinsky décide de considérer que l'unité sur laquelle il intervient, son espace privilégié d'inscription, n'est pas la page, mais la double page ; très spectaculairement lorsqu'il franchit la pliure centrale, la frontière de page, pour produire un cadre enserrant, de part et d'autre, deux dessins qui, eux, restent sur chacune des deux pages, ou bien, plus ostensiblement encore, lorsque le dessin se trouve à cheval entre les deux pages. Dès lors, on comprend que les liens qui se tissent entre les poèmes se faisant face se trouvent renforcés : que le poète ait prévu ou pas les effets de sens induits par la disposition, la mise en page, la logique du peintre impose la lecture en diptyque (seulement 7 poèmes sur 21 se trouvent sans vis-à-vis textuel). Une seconde décision, confortant la première, est la variation quant au traitement des doubles pages – le même dispositif ne se reproduit pas deux fois, et l'on a l'impression que ces variations sont systématiquement réglées : à une double page occupée par deux dessins sans texte, répond une double page occupée par

deux textes sans dessin, à une double page comportant, à gauche, un texte-un dessin et, à droite, un texte-deux dessins, correspond une double page comportant, à gauche, un texte-deux dessins et, à droite, un texte-un dessin, et une autre encore, à gauche, un texte-un dessin et, à droite, un texte-un dessin, à une double page comportant, à gauche, un texte et, à droite, un dessin, une autre comportant, à gauche, un dessin et, à droite, un texte ; de même encore le dessin encadré, rectangulaire, peut se présenter verticalement ou horizontalement, dans la partie basse de la page, érigé comme une stèle ou posé comme une frise ou une manière de prédelle. Alechinsky agit en sorte que les dessins, déjà en eux-mêmes plastiquement fort agités, se déplacent sur la page, sur les doubles pages, et confèrent à l'ensemble un mouvement que les petits monuments-poèmes ne pouvaient, à eux seuls, assurer. Enfin, et c'est peut-être la décision la plus significative, Alechinsky produit des encadrements, des cadres en pointillés de couleur, il produit ainsi des marges, délimite des espaces intérieurs, et ceci tout autour des doubles pages, et tout autour des pages dans ces doubles pages et tout autour des dessins dans ces pages, etc. Il produit ainsi non seulement des marges mais des systèmes d'emboîtement, des pages dans les pages et des pages dans les pages dans les pages, et donc, non seulement du mouvement, mais, par démultiplication de l'espace dans l'espace, de la profondeur. Le poème se trouve alors pris dans un dispositif dont on pourrait dire qu'il le met en valeur, mais dont on pourrait dire aussi bien qu'il le cerne et le serre ou l'enserre (plutôt qu'il ne le sert). Ce qui paraît certain, c'est que le peintre, ici, s'est magistralement et fermement emparé de l'espace qui lui était proposé. Il ne serait pas tout à fait faux de dire que nous sommes moins en face d'un livre d'André Frénaud illustré par Alechinsky que d'un livre d'Alechinsky et de Frénaud, ou même, peut-être, d'un livre d'Alechinsky suscité par les poèmes d'André Frénaud. Cette question ne concerne évidemment pas la qualité ou l'importance relative des deux artistes, mais la conscience du fait que cet alliage ou alliance, ou dialogue, comporte toujours, en fait, une part de belligérance : les dessins d'Alechinsky peuvent évidemment se passer des mots de Frénaud – en ce sens, il n'est pas sacrilège d'affirmer qu'il les efface et

les oblitére (comme il fait des papiers manuscrits sur lesquels il peint) –, de même que les paraboles en toupies pointues, parfois magnifiquement elliptiques, littéralement nues, d'André Frénaud, n'attendent et n'exigent aucune image et savent très bien s'en passer. C'est pourquoi je me demande si Frénaud, en 1986, pour l'édition Gallimard de son recueil, substituant dix nouveaux poèmes à dix poèmes de l'édition Maeght, revenant à la justification à gauche et à la présentation des vers en drapeau, effaçant la formule finale peut-être par trop positive et la remplaçant par une beaucoup plus énigmatique et suspensive allusion à une « énergie tremblante » et à un « éparpillement », n'effectue pas tout simplement un geste de réappropriation de son livre, non pas, je l'imagine, qu'il renie ce magnifique volume issu de sa rencontre avec Alechinsky, mais parce que la poésie écrite est à elle-même sa propre enluminure.

## Les chiens s'approchent, et s'éloignent

En 1951, Giacometti, tête basse, habité par un sentiment d'échec, une forte sensation d'impuissance à atteindre la réalité, à la connaître, à la comprendre, à la prendre (Rimbaud disait : à l'« embrasser » ou à l'« êtreindre »), Giacometti marche dans la ville, dans Paris, sous la pluie (tout le monde se rappelle l'impressionnante photo de Cartier-Bresson). Il dit ensuite : « Je me suis senti comme un chien. Alors j'ai fait cette sculpture. » Et c'est l'écrivain Charles Juliet, dans son petit livre sur Giacometti publié chez Flammarion en 1985, qui décrit, assez précisément, ce chien (cette sculpture) :

Un chien étique – flancs creux, peau du ventre plaquée contre les vertèbres, hautes pattes grêles vidées de toute vigueur mais qui ont encore la force d'avancer, long cou démesuré, long museau plongeant, tête sans volume aux oreilles tombantes. Mais ce museau presque à ras de terre, en quête d'une trace, de même que la longue queue maigre, qui n'est pas pendante, et les pattes, en position de marche, montrent à l'évidence que ce chien famélique n'a pas renoncé. Exténué, pattes flageolantes, il se traîne encore, cherchant quelqu'un ou un peu de nourriture.

Et Juliet conclut : « Étonnant, prodigieux, tragique autoportrait. » Ce chien-là, celui de Giacometti, ressemble assez à ceux que Baudelaire appelle les « bons chiens » à la fin des *Petits Poèmes en prose*, et il est bien

évident que le chien n'est pas moins que le chat, animal poétique et métaphysique, pour ne pas dire mystique, par excellence, l'animal auquel il peut s'identifier, identifier l'homme et le poète qu'il est, lui qui écrit par exemple à sa mère (fin 1855), dans un contexte épistolaire où, par ailleurs, il se plaint de vivre « dans le plâtre » et de dormir « dans les puces », d'être « ballotté d'hôtel en hôtel », soumis aux migraines et aux fièvres, manquant de tout... : « J'ai vécu comme une bête féroce, comme un chien mouillé. » Ce « comme un chien », cette fraternité animale sous la pluie battante, est commune aux deux artistes, Giacometti, Baudelaire, tous deux soumis à la pauvreté véritable (Baudelaire dit : « à la nécessité ») et surtout, au sein de cette nécessité, au sentiment du caractère « impossible » de leur tâche, de celle à laquelle ils se sont idéalement attachés, à laquelle ils se sont assignés.

Je crois pouvoir dire que cet autoportrait de l'artiste en jeune chien, ou plutôt en « pauvre chien », « exténué » mais allant, cherchant, avançant à la rencontre de la rencontre, a été pour moi de ces « conducteurs » (je ne trouve pas d'autre mot) vers la décision de me déclarer résolument (naïveté brutale du propos...) en faveur de la PROSE, comme si ce chien, ces chiens, cette divagation cynique, épuisante et résolue (Francis Ponge disait volontiers : « acharnée »), désignait de manière convaincante la nécessité du passage de la poésie, de la fabrication harmonieuse, de la délectation à la « suffisante clarté de l'harmonie » (c'est ainsi que parle Baudelaire dans sa *Chambre double*), à la prose, au parti pris des proses, le caractère inéluctable du scénario de perte d'auréole, l'abandon du « rêve de volupté », et la soumission au « coup de pioche dans l'estomac » et à ce qu'il révèle, met à nu, de la « réalité » : l'« horreur » et la « désolation » (je reprends exactement ses mots) de l'« implacable vie ». Rimbaud appellera ça « être rendu au sol ».

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que j'appartiens à une génération qui s'est d'abord forgé une idée de la poésie (de la « sorcellerie verbale évocatoire ») et du discours légitime et pertinent sur la poésie, le langage poétique, la formalité poétique, la « fonction poétique » du langage, à partir de la lecture de l'article de Claude Lévi-Strauss et de Roman Jakobson sur *Les chats*, et de la littérature théorique et polémique qui en a découlé. Il paraît que, depuis (c'est un article de

Ross Chambers, écrit en 1984, qui me l'apprend), la critique baudelairienne aurait sérieusement opéré un transfert d'attention des *Chats* au *Cygne* (celui des *Tableaux parisiens*). Pour ma part, sautant par-dessus l'*Albatros* (bien trop « vaste » et caricatural), par-dessus les *Hiboux* (bien trop méditatifs et immobiles), très proches des *Chats* auxquels d'ailleurs ils succèdent immédiatement dans l'ordonnance de la première séquence du recueil, sautant aussi par-dessus le *Cygne*, bien trop blanc et « malheureux », bien trop « ridicule et sublime », j'ai transféré ma curiosité et ma capacité d'adhésion des chats aux chiens, cette translocation supposant le transfert d'attention et d'implication du recueil de vers (à dominante harmonique et contemplative, envers et contre toutes les puissances négatives et entropiques, malgré tous les signes de l'érosion et de la maladie attaquant la ligne mélodique et minant toutes les postures ascensionnelles) au recueil des proses (dominées, elles, par la dissonance et la déambulation), des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris*. C'est sensiblement la même démarche qui, dans un premier temps, m'avait rapproché de Tristan Corbière, pour sa défiguration agressive et transgressive de la musicalité métrique-prosodique et pour ce qu'il avait élu figure d'identification décisive le *Crapaud*, désigné, dans le sonnet inversé que lui consacre Corbière, un « rossignol de la boue ». Crapaud contre rossignol, chien contre chat, ce seront pour moi des façons simples de me représenter un trajet, un parcours, un mouvement spécifique, celui du renoncement d'une certaine poésie au chant, aux « charmes », aux bénéfiques et aux jouissances de l'euphonie, euphorique ou dysphorique, aux plaisirs particuliers de la modernité spleenétique, aux effets de « fascination » et de « plaisir » d'un vers qui, malgré le « hurlement » assourdissant de la rue, malgré le « chaos » de la ville, ne cesse de chanter et d'enchanter, de « soulever » et de « balancer » (comme le fait la *Passante*, des plis de sa robe), et de transfigurer mal et douleur et angoisse et malheur incurables.

J'en reviens un instant aux chats, ceux qui peuplent les *Fleurs du Mal*. Il y a d'abord, qu'il s'agisse du chat 34, si j'ose l'appeler ainsi, ou du chat 51 (il s'agit de la place des poèmes dans le recueil), que le chat se présente, dès la première strophe de ces deux poèmes, affublé du même qualificatif – « beau » :

Viens, mon beau chat, sur mon cœur (34)

Dans ma cervelle se promène  
Ainsi qu'en son appartement  
Un beau chat... (51)

Extérieur ou intérieur, sur le cœur ou dans la cervelle, impliqué dans l'affaire affective-érotique ou dans l'affaire poétique-spirituelle, le chat est figure, tout d'abord, de la beauté, beauté objet de désir, beauté dont le regard « ouvre la porte d'un infini », désiré et inconnu ; beauté, donc, dangereuse ou gratifiante, blessante ou apaisante, métallique-minérale (aux yeux « mêlés » « de métal et d'agate ») ou voluptueuse, « élastique ».

Le corps du chat 51 n'est qu'un support, il se réduit assez vite à sa *voix*, puis à son *parfum*, vecteurs d'« extases », emplissant, touchant, comblant, agissant tout comme fait le vers, la poésie « nombreuse », une langue inconnue comptée-rimée, pure musique en deçà des mots, proprement « magique » ou encore « angélique ». De même que « les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats » (*L'horloge*, dans les *Petits poèmes en prose*), de même le poète voit la beauté en s'abîmant dans les « beaux yeux » du « beau chat » (34) ou, retournant son regard en lui-même, dans la contemplation intérieure de l'étrange regard du « chat étrange » (51) qui, lui aussi, le contemple et le fixe.

Beauté, étrangeté, énigme, immobilité, silence, voyance, accès à l'inconnu, le chat, le « beau chat » des *Fleurs du Mal* emblématise au mieux les pouvoirs et les vertus de la Poésie et du Poème, les pouvoirs de la voix silencieuse, de la voix de l'écrit en poème, de l'écrit « nombreux », comme dit Baudelaire.

Mais il est un chat, dans les *Fleurs*, dont le corps n'appartient pas ou n'appartient plus à l'ordre des sphinx, c'est celui du premier *Spleen* (75), qui s'inscrit à l'avance dans le tableau parisien, dans le paysage des poèmes en prose, de la prose urbaine spleenétique : froid, brume, cimetière, faubourg. Le corps de ce chat-là (qui n'est plus un « beau » chat mais déjà, comme les chiens des proses, un « bon » ou un « pauvre » chat), ce corps est dit « maigre et galeux », il s'agit « sur



le carreau cherchant une litière ». C'est un errant, un affamé. Il ressemble (le second quatrain du sonnet produit cette proximité et cette superposition) à un « vieux poète » :

L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière  
Avec la triste voix d'un fantôme frileux...

Tout à fait celui qui sera évoqué à la fin de la prose consacrée au *Vieux Saltimbanque*, le « vieux poète », « sans ami, sans famille », dégradé par sa misère, etc. Il y a donc des poètes de gouttière comme il y a des rubriques consacrées aux « chiens écrasés » dans les journaux, ou, comme on disait au XIX<sup>e</sup> siècle, aux « chiens perdus ». Et peut-être y a-t-il là, dans cette coprésence du beau chat et du bon chat dans le même recueil, une figure de tension, désignant la nécessité du dispositif. De même que Francis Ponge nous demandait de considérer le dispositif Maldoror-Poésies (*Chants de Maldoror/Poésies*), nous devons considérer le dispositif *Fleurs du Mal-Petits Poèmes en prose*. Baudelaire lui-même parle de « pendant » : les deux livres se répondent et se complètent. Confrontant, dans une préface, les poèmes en prose de Baudelaire aux *Illuminations* de Rimbaud, Jean-Luc Steinmetz souligne la rigueur du parti pris prosaïque, prosaisant, chez Baudelaire. Là où Rimbaud visionne et onirise ou démesure, Baudelaire se livre à une « autopsie ». « Rares sont les voies de fuite qu'il propose. » « Point d'annonce. Le rabaissement que convoque le prosaïsme, la curiosité desquamante, l'absence d'espoir. » En somme, du côté de Baudelaire, ce que Flaubert désigne (dans sa correspondance) comme une « prose très prose » – ce que je cherche à désigner, comme contre-modèle au « poème en prose » *stricto sensu* ou à la prose en poème, sous la catégorie de « prose en prose(s) » –, le refus de toute forme de sublimation stylistique, de toute re-poétisation idéalisante. En ce sens, les *Petits Poèmes en prose* font bien pendant alternatif aux *Fleurs du Mal* et, sans doute, malgré une tradition moderniste insistante et puissante, évidemment entretenue par l'idéologie surréaliste et ses séquelles, fournissant un modèle d'écriture beaucoup plus proche de ce que nous attendons aujourd'hui d'une écriture critique et objective, « objectivante », après la « poésie ».

Même si Baudelaire, bien sûr, ne pouvait penser en ces termes (ceux d'un dépassement de la poésie, de la possibilité d'une postpoésie), il est bien de ces écrivains qui nous invitent à *chercher* les formes d'une « prose particulière », « musicale sans rythme et sans rime », autrement dit, relevant d'une paradoxale musique, d'une autre musique, essentiellement liée aux nouvelles formes de sensibilité et de conscience engendrée par les conditions concrètes de la vie matérielle dans les nouvelles agglomérations urbaines.

C'est évidemment de cela que parle le poème conclusif du recueil posthume, *Les bons chiens*. Eux qui sont les grands absents du bestiaire allégorique ou réaliste des *Fleurs du Mal*, prennent le relais du chat « maigre et galeux » du premier *Spleen* et se présentent sous la bannière de la *rupture avec la muse lyrique* :

Arrière, Muse académique ! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule.  
J'invoque la Muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide  
à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là  
que chacun écarte comme pestiférés et pouilleux, excepté les pauvres,  
dont ils sont les associés, et le poète, qui les regarde d'un œil fraternel.

Déclaration fondamentale, sur l'alliance fraternelle des pauvres, les « sans domicile fixe », des chiens errants et des poètes. Ils rejoignent la troupe des chats de gouttière. « Je chante (poursuit le texte) les chiens calamiteux, ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes. » Je sais bien, d'un savoir d'histoire littéraire, que la place de ce poème, dans le recueil posthume, n'est en principe en rien significative ; le recueil est théoriquement incomplet, donc il ne possède pas de « dernier texte », et de structure prévue explicitement kaléidoscopique, non linéaire, non logiquement ou narrative-ment articulée ; il n'en reste pas moins que c'est ainsi qu'il nous a été transmis, que nous le pratiquons et, pour ce qui me concerne, je ne trouve pas indifférent qu'il chemine des « merveilleux nuages » et de la postulation d'une beauté « immortelle » (trait d'union avec les *Fleurs du Mal*, pour un poète qui tire vers le haut, le ciel l'azur, par-delà, etc.), à ce « rendu au sol », aux sinueuses ravines de la circulation urbaine,

à une question (« Où vont les chiens ? ») recopiée dans le feuilleton d'un journal, soit, si l'on veut, au lieu de la prose la plus plate, la plus triviale. Il se trouve que cette question, « où vont les chiens ? » j'ai voulu la reprendre comme titre d'un article donné à la revue *Littérature* en 1998 pour un numéro intitulé : *De la poésie aujourd'hui, chantiers, sentiers*. Évoquant d'emblée les ravines, je commençais en reformulant la question : « Vers l'extrême fin du xx<sup>e</sup> siècle, entre des murs toujours plus hauts, falaises à pic et nous au fond. S'agit-il de réenchanter le monde ? » Il me sembla que je répondais non. Les chiens « cherchent leur vie », dit Baudelaire. Ils couchent dans les ruines de banlieue. Ils ne vont nulle part, ils vont. La poésie, au sens où l'entendent encore ceux qui vont quelque part, ou croient savoir où ils vont et où il faut aller, et selon quelle allure, n'a plus cours, n'a plus lieu d'être, ne permet plus de comprendre ou d'accéder à quoi que ce soit. C'est une des raisons qui la rendent « inadmissible » (mot de Denis Roche servant aussi de titre – *La poésie est inadmissible* – à l'ensemble de son œuvre poétique définitivement interrompue en 1972). D'où l'urgente nécessité de renoncer à la psalmodie, aux sortilèges de la diérèse, à la chaleur du bercement isosyllabique, ou de la chambre strophique, de la chambre d'écho strophique, ou de l'univers saturé des correspondances. Et d'inventer les formes nouvelles de la prose, de proses réellement critiques et réalistes, réalistes, documentaires, a-lyriques voire délibérément, comme le suggère Jean-Luc Steinmetz à propos du *Spleen de Paris*, « anti-lyriques ». Baudelaire, d'une certaine façon, contre Baudelaire.

C'est bien dans cet esprit que, l'année suivant la reprise de la question « Où vont les chiens ? » ou les poètes, chiens de ravines et chats de gouttière, en 1999, j'ai donné pour titre à ce que je crois être une tentative de « prose en prose » après la poésie, le second hémistiche de ce vers de Victor Hugo, dans *Réponse à un acte d'accusation* (le célèbre poème métapoétique des *Contemplations*) : « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose ». *Les Chiens noirs de la prose*, donc. Il s'agissait, bien sûr, pour Victor Hugo, de reformuler, en la mettant à distance, l'accusation d'avoir abîmé la poésie, de l'avoir donnée aux chiens dévorants et sauvages de la prose. En fait, l'accusation était en partie

justifiée. Victor Hugo, qui n'a certes jamais abandonné le vers, qui était même le vers en personne, a, de fait, contribué à la prosaïsation de l'alexandrin, à sa dislocation décisive, à sa disparition dans la gueule du chien. Les chiens noirs de la prose sont pour moi les cousins des bons et pauvres chiens de Baudelaire, ou du chien famélique de Giacometti. Ils témoignent d'une sortie formelle hors du moule et du manège. De l'effort de la poésie contre elle-même.

Curieusement, tout en citant Baudelaire de façon fautive, Claudel définit sans doute assez bien ce qui distingue la « poésie » d'après (celle d'après la poésie, qu'on peut aussi cesser d'appeler la poésie, si l'on veut) de la poésie d'avant, celle des fleurs, fussent-elles du mal :

Le but de la poésie, écrit Claudel dans son *Introduction à un poème sur Dante (Positions et Propositions, t. 1, « NRF » Gallimard, 1942)* n'est pas, comme dit Baudelaire, de plonger au fond de l'Infini pour trouver du nouveau (en réalité, Baudelaire n'écrit pas « au fond de l'Infini » mais « au fond de l'Inconnu »), mais *au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable.*

Là est le point, et sans doute le projet de la prose, d'une certaine prose littérale d'investigation ou d'élucidation rééliste, d'une certaine prose documentaire et dispositale : le défini, l'inépuisable.

Toute la valeur d'usage, pour nous, de Baudelaire, est là : dans le sens fort que nous attribuons à ce geste de passage du chant des fleurs à l'ambulation des proses, à la recherche d'une langue poétique post-poétique, à l'élaboration d'une prose de réveil, en quelque sorte, dans la première chambre, la chambre réelle, la cruauté de la chambre réelle ou sa couleur grise, son noir et blanc frontal. Mais aussi, encore, dans le souci d'une poétique du « rebut » et du « débris » (je reprends ses mots), et du montage, de l'assemblage, des fragments ramassés. Je relis maintenant ce passage capital dans *Du vin et du haschich*, où Baudelaire décrit le poète comme un chiffonnier :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu,

tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts.

Démarche, si l'on veut, en partie « compulsive » (cette fois je détourne un peu le sens du verbe « compulser »), et en partie de précise composition, mais en tout cas impliquant, du moins je l'imagine ainsi, une progressive disparition de l'instance auctoriale, de la grande figure historique de l'Exilé ou du Maudit (l'albatros), au profit des choses elles-mêmes (les « archives », le donné brut objectif, le matériau) et de leurs combinaisons (c'est pourquoi il faut parler d'« écriture documentaire et dispositale »). Le premier « chiffonnier » ou postpoète conséquent que je connaisse est Francis Ponge, qui a ramassé, parmi d'autres choses insignifiantes, dans une rue du quartier des Halles, à Paris, un cageot. Mais lui ont succédé d'autres de ces compulsifs du dispositif : cadrage et montage d'un matériau ready-made, « prose particulière » de ramassage et de recyclage, entre nouvelle scansion à inventer (hors du vers) et neutralité-platitude atonale (« altitude zéro »). La pratique de la poésie comme exposé, prose posée, sans pose, exposante. C'est exactement le Denis Roche des *Dépôts de savoir & de technique*, ou encore le Dominique Fourcade du *Sujet monotype*, qui déclare l'avalement du vers par la prose et l'abandon de l'unité poème pour l'unité page, l'espace livre, *all over*, comme dans la peinture américaine, non paginé (« c'est du non paginé que l'on entend », dit-il quelque part), soit donc une « prose-déclat », et l'on se souvient que son premier grand livre s'intitulait *Rose-déclat*, où l'on retrouvait la fleur emblématique de la poésie, mais en tenue décapante : « J'étales les choses, je mets la vie à plat, sans commentaire. »

Il s'agit clairement, *après le choix du poème en prose contre le poème en vers* (ce qui a été explicitement, par exemple, la première stratégie de Ponge dans un premier temps : écrire de petits poèmes en prose objectivistes – le *Parti pris des choses*), d'*explorer les voies de la prose en prose après le poème en prose* (ce qui a été le second moment de la trajectoire pongienne, avec la publication de ses brouillons, carnets, dossiers ouverts, à strictement dire postgénériques, ou relevant d'une prose

altergénérique). Donc, en ce sens, peut-être, de se monter ultrabaudelairiens, baudelairiens radicaux. D'effectuer le déplacement d'un cran supplémentaire, et de promouvoir ce déplacement, de le faciliter, de lui donner lieu, un lieu, des lieux ; c'est ce à quoi voulait contribuer, par exemple, la création de la revue *Nioques*, en 1990.

Ma dernière remarque concernera le fait, très prévisible, que, malgré l'aura consensuelle concernant la modernité des *Fleurs du Mal*, et le rôle attesté de ce recueil comme seuil de modernité et matrice directe ou indirecte, de Pierre-Jean Jouve à Bonnefoy ou du Bouchet, il est clair que la jeune génération (celle qui émerge vers le milieu et la fin des années quatre-vingt, et se manifeste dans la décennie suivante) ne peut guère se référer à une poésie dont elle apprécie le caractère oxymorique, tendu, dissonant tout autant que consonant, paroxystique, formellement achevé, etc., mais dont elle perçoit que Baudelaire lui-même a travaillé à la désamorcer, à la délyriciser, à la neutraliser, à la « rabattre », en quelque sorte. En 1998, Christophe Hanna a publié, aux éditions Al Dante (dans la collection « Niok »), un livre précisément intitulé *Petits Poèmes en prose*, et dont la table des matières proposait un parcours en 50 étapes, de *L'Étranger* aux *Bons Chiens*. Il s'agissait donc d'un clonage d'un type un peu particulier qui, en tout cas, rend un hommage spectaculaire à notre prosateur expérimental. Un autre de ces écrivains en rupture de poésie, Nathalie Quintane, a produit une description assez précise de ce travail, et je la cite un peu longuement parce qu'elle dit très bien ce qu'il en est de cette prose nouvelle et du dispositif citationnel qui la constitue :

Sous paravent baudelairien, Hanna reedit ce qu'on sait : la poésie n'est plus à pousser dans le fossé. Elle y est déjà, peut-être depuis Baudelaire, certainement depuis Lautréamont. L'idée ou la reformulation poétique du monde ne sont plus à l'ordre du jour. Hanna reprend à son compte l'assertion des *Poésies* (de Ducasse) : le but, l'enjeu du travail poétique est « la vérité pratique ». À l'énumération ducassienne succède un dispositif essentiellement analytique, décodage du monde par ses discours, tout cela exhibé, réitéré, avalisé par la mise en page qui tient le milieu entre tabloïds et vestiges [Michel Deguy dirait :

« reliques »] des formalités avant-gardistes (poésie visuelle engagée des années 1960, détournements situationnistes). En fils de Ducasse et du Baudelaire des *Petits Poèmes en prose*, Hanna recueille. Il recueillera ce qui nous crève les yeux, à tous les sens du terme : la production ininterrompue (images et textes, ou « proses ») des sociétés de contrôle (celles dans lesquelles nous vivons) via l'interface médiatique. Détourés et découpés dans la page, apparaissent des faits divers connus, ou plutôt leurs récits lus dans la presse, ou encore le souvenir qu'en a conservé l'auteur (le « rédacteur »), des reportages vus à la télévision (comme l'exécution des Ceaucescu, par exemple). Dans tous les cas, l'énoncé met en avant la scénarisation de ces faits divers dont le rapport est invariablement calqué sur quelques constantes narratives. Dans ce livre, on trouvera également, entre autres, des petites annonces sexuelles montrées en continu pour souligner le caractère répétitif des scénarios, l'homogénéité du lexique, la monotonie de l'ensemble. Ce « matériel » de base avec lequel le livre se construit ne cesse de dire le retour du même et le bouclage de vies qui semblent identiquement prosaïques, banales, automatisées.

Le dispositif tel que décrit par Nathalie Quintane relève assez exactement de ce que j'appelais « un baudelairisme radical ». Le livre d'Hanna où le réel est l'image du réel, où la réalité est télé-réelle, où nous ne circulons plus « dans les ravines sinueuses des immenses villes » mais entourés d'écrans. Le chien lui-même s'éloigne, il disparaît. Nous devons travailler avec, sur et contre cette médiatisation du réel, sur, avec et contre les formats qu'elle propose et les modes de communication qu'elle construit. C'est la tâche postpoétique, et peut-être politique, aussi. Beaucoup de ces jeunes poètes dont je parle réintroduisent dans leur pratique, ou dans la façon dont ils se représentent cette pratique, une composante « politique » dont ils s'étaient éloignés par réaction, en prêchant des postures détachées, ironiques, contre les formes d'engagement directes, moralisatrices, dogmatiques de leurs aînés avant-gardistes des années 1960-1970. Le motif de la *résistance* revient donc, sous la forme, notamment, du traitement critique des langues de l'information. Dans ces conditions, en effet, la « poésie »,

comme s'en inquiète Michel Deguy, sort de son lit. Cette sortie, selon moi, n'est pas un danger, mais une chance. Que la poésie, ou ce qui lui succède, ne se réduise plus à la production d'objets « poèmes » (bouclés, achevés, munis de leur clause), que ces nouveaux objets soient impurs et mixtes, et plus seulement des objets « en langue maternelle vernaculaire », que ce dont ils traitent ne relève plus de l'expérience singulière d'un individu mais de nos pratiques collectives, que la poésie renonce à montrer l'exemple d'un sublime moderne dans les « *dark times* » où nous vivons, tout cela doit être envisagé sans crainte particulière. En fait, d'un mot, je dirai que je ne crois pas qu'il faille opérer (comme certains nous y invitent) un « retour à Baudelaire », pour notre salut et celui de nos contemporains, mais qu'il faut sans doute accompagner Baudelaire dans le dépassement de Baudelaire. Vers des formes d'expression nouvelles qui nous permettent de résister vraiment aux pressions de l'époque. Mais je sais qu'en même temps, il y aura toujours des chats. Et je ne leur veux aucun mal, on s'en doute.



## Ce n'est qu'un débat, Mallarmé continue

Dans les années 1960 et 1970, Mallarmé est à l'évidence un enjeu. Il compte au nombre de ces références cruciales, nodales, mises en scène (et en vedette) par l'avant-garde autoproclamée (et d'ailleurs reconnue comme telle par les milieux concernés), au prix de quelques légers *redressements* : aux yeux des « telqueliers » et de ceux qui les suivent, non, Mallarmé n'est pas l'*idéaliste* qu'il paraît être (lui, le chantre de l'Idée majuscule) ; il est peut-être difficile de le déclarer *matérialiste*, du moins, il autorise une entente matérialiste de l'écriture et de la lecture comme « pratiques ». Par ailleurs, il participe (et c'est ici Jacques Derrida qui assure le *doublage* théorique du poème-proème permanent de Mallarmé) de (et à) l'élaboration d'une *écriture textuelle* non représentative : au cours d'une historique « Double Séance », en 1969, le philosophe de la grammatologie et de la dissémination s'emparait de *Mimique* pour exhiber un « matérialisme de l'idée », une mise en scène « qui n'illustre rien, qui illustre le rien ». Analyses relayées et amplifiées par Julia Kristeva dans sa *Révolution du langage poétique*, en 1974, à partir d'une relecture de la *Prose pour des Esseintes* notamment, comme lieu de poussée du rythme sémiotique sous l'écume de la surface métrique, et, plus encore, à partir d'une description du polymorphe, polyvalent, ininterprétable *Coup de dés* comme texte véritablement inaugural pour l'histoire générique de la littérature (« Un genre nouveau naît dans ces mutations »). Et puis non, il n'est pas non plus l'élitiste, le précieux rococo, le « saloniste » hermético-

mystique, il est, sinon *révolutionnaire* au sens immédiatement politique du terme (encore que... on sait la composante « anarchisante » de son négativisme), du moins révolutionnaire « littéralement », en sa pensée formelle, en son refus du sens et du fonctionnement institué de la langue, en sa poétique comme stratégie de résistance, il est « seul infiniment sur la terre », et (Philippe Sollers, alors, l'écrivait) : « Il découvre une coïncidence imprévue avec l'individu le plus aliéné, le prolétaire. » Comme on peut s'en rendre compte aujourd'hui, avec quelque recul, l'entreprise était tout à fait sérieuse et féconde, Derrida, Kristeva, suivis par Lucette Finas, par exemple, et bien d'autres encore, arrachaient Mallarmé à sa gangue symboliste (même si, comme Kristeva, ils restituaient par ailleurs très explicitement son intervention à ses déterminations historiques et politiques), et nous permettaient non seulement de considérer l'activité signifiante et inépuisable et ouverte d'un texte réputé hermétiquement figé en sa clôture, mais de comprendre pourquoi, en quoi et comment il pouvait alors nous être utile, dans le procès de l'écriture en cours, au moins en tant que celle-ci conservait quelque chose de la prétention à se définir comme recherche, lieu d'expérience et d'expérimentation, laboratoire ou atelier pour la connaissance et la subversion.

En même temps, ces relectures, ces redressements, ces jeux de l'appropriation productive ne pouvaient pas échapper aux feux de la polémique : il est clair que Rimbaud, dans une certaine mesure, faisait les frais de cette réévaluation. Soupçonné de romantisme, de christianisme incurable, abandonné à ce qui fut son accaparement et son « traitement » surréaliste (lui-même, d'ailleurs, comme on sait, passablement mitigé) : voyance, féeries, révolte, etc. Certains se rappellent peut-être la colère d'un Henri Meschonnic devant l'insupportable et curieuse alternative *Rimbaud ou Mallarmé* ? Sur un autre axe, d'autres colères : celle de Jean-Pierre Faye, par exemple, héros du célèbre épisode « Le camarade Mallarmé », titre d'un article qui en engendra d'autres, dans un feuilleton ayant pour décor *L'Humanité*, *La Nouvelle Critique*, *Tel Quel* et *Change*. Mallarmé « prolétaire », décidément, ça ne passait pas bien, non plus que la tension écriture-parole supposée retranscrite en termes de lutte des classes...

Néanmoins, de disparition élocutoire du poète en disparition vibratoire du visible, de compte tenu des choses et du décor sensible en parti pris des mots, d'érotique en *poéthique*, la pensée-Mallarmé (c'est-à-dire, si l'on préfère, l'œuvre de Mallarmé comme texte critique matriciel) travaillait les diverses pratiques en quête d'une nouvelle poésie « plus objective », comme l'écrivait Francis Ponge depuis 1922, se proclamant « disciple » de l'initiateur armé, et se donnant pour projet une refonte radicale de l'industrie *logique*.

On dirait aujourd'hui ces remous apaisés. Ces bris de voix lointains. En serions-nous revenus à quelque chose comme « la neutralité identique du gouffre », « l'inférieur clapotis quelconque » ? La double décennie suivante (1980-1990) ressemble un peu à ça. Rien qui dépasse. Pourtant, si l'on consent à prêter l'oreille, le procès a continué, moins contre Mallarmé (du moins en apparence) que contre le « mallarméisme » (ou la mallarméite, sorte de maladie dégénéréscente). Deux exemples, parmi d'autres possibles : Claude Esteban (en 1979) suggère que la Poésie française, qui n'aurait pas, pour son malheur, connu de Virgile, a vite substitué à l'« horizontal naturel » un système conceptuel de références, puis s'est engouffrée (c'est le cas de le dire) dans l'expérience du manque et de la déréliction, pour aboutir à l'enfermement (Mallarmé) « dans la chambre opaque du signe ». Et après lui, tant d'autres, malheureux épigones, frères en poétique de la *catastrophe* (d'*Igitur*) « allaient descendre les degrés vers le tombeau d'un rêve pur, vers l'absolu de la cendre »... La démonstration est cruelle, et feint de sauver Mallarmé lui-même (sa lucidité, son « absolue droiture », etc.), elle n'en aboutit pas moins au diagnostic sans appel : « Je pense toutefois qu'à seule fin de survivre, la poésie de notre temps doit renoncer, en dépit de l'attrance qu'il exerce encore, au vertige mallarméen. » Un peu plus récemment (1995), Yves di Manno, dans un petit essai intitulé *La Tribu perdue*, s'exerce à opposer le modèle Mallarmé au modèle Ezra Pound. Il est tout aussi clair, c'est-à-dire brutal, que son prédécesseur :

L'un des grands drames, le seul peut-être, de la poésie française durant ce dernier tiers de siècle, aura été le choix de Mallarmé comme

maître ou modèle [...] le retour (ou le recours) au spectre de la rue de Rome [...] n'a produit selon moi que des œuvres vouées au mutisme et à l'oubli.

D'un côté, désincarnation, rupture avec le réel, épuration de la langue, etc., avec, pour horizon, « étiolement et aphonies » (tout un pan de notre poésie contemporaine). De l'autre : choix de l'histoire humaine comme sujet, accueil des voix et des registres divers, énergie réaliste..., une poignée de bons points ! Je ne renvoie ici qu'à des versions argumentées et lisibles, car il existe, de cette vulgate, des reformulations vulgaires et franchement haineuses, récurrentes, toujours prononcées sur le ton de l'évidence satisfaite.

Plutôt que de reprendre les attendus du verdict, je me contenterai de nommer trois lieux, plus ou moins éloignés les uns des autres, voire en contradiction vive, qui désignent explicitement un Mallarmé, celui du « coup » final, à l'œuvre en notre présent. Ce qui est essentiel, c'est que ni « étiolement » ni « aphonie » ne suffisent ici à qualifier les tentatives orales, les proférations ou les proliférations axiomatiques, ou les menées « réalistes » et objectivistes déjà à l'œuvre chez le « disciple » Ponge, lui-même difficilement définissable comme poète désincarné.

En voici donc un premier : Le *Coup de dés* continue d'agir dans le travail de tous ceux pour qui l'écriture poétique est lutte, mot à mot, contre le hasard, calcul, effort à l'« exactitude » – ici, l'épithète affectant la *mise en scène*, le poème comme « mise en scène spirituelle exacte » (dans la Note donnée par Mallarmé à la revue *Cosmopolis*) prend toute sa valeur et toute son efficace –, expérience du chiffre et du nombre (voire du Nombre). C'est du côté des « formalismes » modernes qu'on voit alors s'exprimer le « compte tenu » de ce Poème : en France, par exemple, dans l'œuvre du poète-mathématicien Jacques Roubaud ou de la poéticienne-linguiste Mitsou Ronat, qui, en 1980, fournissait aux éditions Change/d'atelier une version du Poème enfin restitué à ses données numériques (mettant en évidence la centralité du nombre 12). Par-delà ces marques de fidélité immédiate à la lettre du texte et du projet, on conçoit que ce poème, trans-formateur de contraintes anciennes, déduisant des contraintes nouvelles (plus ou moins invisibles, volon-

tairement dissimulées), ait pu servir de référence à l'entreprise « potentialiste » oulipienne (à partir de 1960) et soit encore invoqué par ceux qui, en 1998, créent une revue intitulée *Formules* et sous-titrée : *Revue des littératures à contrainte*, ouvrant sur une dédicace « au siècle de Mallarmé, 1898-1998 ». Loin de s'étioier, ces mallarméens-là s'affairent à la littérature comme « hyperconstruction ». Architectes et joueurs. Certains, même, doivent avoir le sens de l'humour.

J'en vois d'autres dont les intentions, sinon les prétentions, « subversives », sont explicites : ceux de l'avant-garde *expérimentale* (qui n'entretint pas de rapports directs avec l'avant-garde *théorique* que j'évoquais tout à l'heure), et pour qui le *Coup de dés* marquait tout aussi décisivement le point de départ d'une fuite en avant « libératrice ». Perçu comme précurseur des « calligrammes » d'Apollinaire (même si l'idéogramme mallarméen n'est que très indirectement iconique), des « mots en liberté » futuristes (même si les « calculs » de précision ne sont guère compatibles avec la valorisation du hasard), du « simultanésisme » cubo-futuriste, ou des mises en page plastiques de la poésie visuelle (même si, pour Mallarmé, il ne fait aucun doute que son texte restait syntaxiquement, donc sémantiquement déterminé). Des poèmes concrets de l'Allemand Gomerling (au titre explicitement mallarméen : *Constellations*, 1953-1962), aux gestes « spatialistes » de Pierre Garnier, en passant par les poèmes visuels des membres du groupe Noigandres dans les années 1950 au Brésil, ou le grand manifeste théorique de l'Italien Adriano Spatola *Vers la Poésie totale* (1969), la référence au *Coup de dés* est constante et centrale. Et cette référence reste aujourd'hui puissante puisqu'en 1998, une des revues « post-bibliques », carrefour de ces mouvements, la revue *Doc(k)s*, publiait un numéro consacré à la poésie informatique, précédé et accompagné d'un CD-Rom paru en 1997 pour l'anniversaire centenaire du *Coup de dés*, l'ordinateur étant supposé « accomplir » ce que Mallarmé, et le travail des avant-gardes « historiques » à sa suite, avaient annoncé : « Il existe une étrange solidarité entre la poésie (qui depuis un siècle tâtonne à redonner corps visible à la lettre en déplaçant les frontières des arts) et l'état des possibles que l'ordinateur déploie » (Philippe Castellin). Un ou des

logiciels continuent donc ici et maintenant (et partout simultanément, voire inter-activement) à ne pas (pouvoir) abolir le hasard.

J'en vois enfin – et ce sont eux les premiers visés par l'anathème antimallarméiste – tout au vieux souci de figurer l'infigurable *réel*, ayant, après et contre le surréalisme, renoué avec la passion d'un réel intraitable et « cruel », celui du monde (l'ensemble des choses physiques, des objets, des obstacles) et celui des corps (travaillés par les pulsions, le désir). Différemment, ces poètes retrouvent l'« espacement » du *Coup de dés*, sa théâtralité spacieuse, sa « mise en scène » dite « spirituelle exacte », mais qui peut tout aussi bien être comprise comme « physique » exacte dans le cas du projet d'un André du Bouchet, mise en mouvement comportant inscription des trous, des butées, des écarts, des sauts, des ellipses, etc. ; ou encore « somatique » exacte, dans le cas du projet d'Anne-Marie Albiach, mise en voix d'un corps désirant souffrant et jouissant, figure vocative réalisant typographiquement toute une chorégraphie interne, intime ; ou encore « écranique » exacte, pour quelques très jeunes écrivains travaillant à l'exploitation formelle et critique du télé réel... On voit donc, ici comme là, resurgir le « blanc » mallarméen, la page mouvementée, des formes multiples de dé-linéation et de déliaison, rien ne commence, rien ne s'achève. Ces pratiques « réalistes » sont *aussi* des témoins de la crise du « lisible ». Je ne les crois en aucune manière fascinées par une logique suicidaire, une fascination métaphysique ou morbide pour le vide, le silence, la mort, le néant.

Pendant le débat, la poésie continue. Mallarmé n'a pas fini de nous retourner les ongles. Un modèle, non. Un moteur, un acteur, un réacteur, un suscitateur. La catastrophe risque (*donc*) de s'amplifier. Tant nous sommes loin encore d'une poésie objective possible. On veille.

.....

## Noter, notuler, écrire

Lorsque l'on propose un titre, on ne sait pas toujours ce qu'on sera ensuite, parfois longtemps après, conduit à en faire. Je me suis ainsi aperçu après coup que si j'avais commencé cette petite suite d'infinitifs (qui sonnent tout autant pour moi comme des injonctions que l'on se fait que comme des neutres strictement descriptifs) par le verbe « noter » (et non par le verbe « annoter », plus conforme en fait à ce que je crois comprendre du sujet véritable de ce colloque), c'est que je pensais d'emblée l'acte de noter comme acte d'écriture, à même la page ou le carnet, le « *note book* », et non comme une pratique érudite, critique (la note dont Anthony Grafton nous raconte l'histoire et les « origines tragiques » dans son livre traduit au Seuil en 1998). *Écrire*, donc. Et si je poursuis un peu dans le sens de l'élucidation personnelle (puisque j'ai fait l'hypothèse, peut-être abusive, que j'étais ici autorisé à parler depuis ma position hybride d'universitaire-écrivain, d'éditeur-auteur, de littéraliste engagé voire quelque peu enragé), je rencontre sur ce chemin deux textes, qui, d'une certaine façon, me rajeunissent. Le premier est un fragment de Roland Barthes, recueilli dans *Le Bruissement de la langue (Essais critiques IV)* et intitulé « La note étourdie », au fil du texte consacré au séminaire. Il y dit ceci :

Dans le séminaire, il n'y a rien à représenter, à imiter ; la « note », instrument massif d'enregistrement, y serait déplacée ; on note seulement, à un rythme imprévisible, ce qui traverse l'écoute, ce qui naît d'une

écoute étourdie. La note est détachée du savoir comme modèle (chose à copier) ; elle est écriture, non mémoire.

Voilà sans doute un modèle, la note pervertie, la note étourdie, la note écriture ou participant d'un geste qui se détache du discours support (lequel, en ce lieu utopique du séminaire barthésien, ne serait nullement voué à l'exposé d'un savoir). Ce détachement – et c'est l'autre texte qui m'est revenu –, il se trouve que je l'ai pratiqué moi-même, de façon bien volontariste (et sans doute, même, bien naïvement volontariste), au début des années quatre-vingt, dans un bref article donné à la revue *TXT* de Christian Prigent. J'avais oublié cela, et c'est en relisant, dans le livre de Genette, *Seuils*, le chapitre consacré à la Note que, au tournant d'un paragraphe évoquant les « frontières de la note », un appel de note me renvoie brutalement à cet article enterré et oublié, qui comportait deux pages (destinées à défendre de façon assez vive une critique écrite, une écriture « acharnée » à l'« exploitation » littérale et dans tous les sens des textes – à la manière de Lucette Finas lisant Georges Bataille), la première en exposé continu, suivie d'une seconde se présentant comme une page de notes, un peu étourdiées, dont la première disait ceci : « les notes renvoient à n'importe quel endroit du texte, et aussi bien à n'importe lequel de ses blancs », et je me souviens maintenant avoir hésité en fait à produire simplement pour *TXT* trois ou quatre pages de notes numérotées sans aucun texte support. Comme si la note, y compris sous sa forme apparemment canonique, devenait à mes yeux un lieu actif, alternatif, susceptible de servir de levier critique pour un écrire soucieux de sortir des bornes, des frontières de l'écrire génériquement bloqué. Dans cette histoire, puisque je ne fais que raconter ici une histoire, qui m'est toute personnelle, deux expériences ont été pour moi particulièrement exemplaires, l'une est celle de Marcel Duchamp ; l'autre celle de Francis Ponge.

La première se situe donc du côté de ce qu'on appelle les arts plastiques, avec un des héros de la rupture moderne, de la radicalité artistique au *xx<sup>e</sup>* siècle, celui qui déclare la fin de la peinture (comme on pourrait dire que son contemporain Francis Ponge – l'un est né en 1887, l'autre en 1899 – déclare de son côté la fin de la poésie), Marcel



Duchamp, dont la pratique à l'égard de la note est très significative. On sait que, dès 1912, alors que Duchamp est en train de tenter le passage de la peinture proprement dite (représentée par son *Nu descendant un escalier*, en écho aux recherches futuristes sur la représentation du mouvement) à, comme il le dit lui-même, « quelque chose d'autre », et ce quelque chose d'autre est le commencement de ce qui deviendra le *Grand Verre*, définitivement inachevé une dizaine d'années plus tard (en 1923), dès 1912, donc, ce passage est accompagné de la rédaction de « notes », notes de travail manuscrites qu'il reproduit photographiquement et rassemble dans une première « boîte » en 1914. Cette boîte ne contient que 16 notes, elle est tirée à 5 exemplaires, mais elle préfigure la fameuse *Boîte verte* de 1934 (320 exemplaires, cette fois) comportant, elle, 93 documents (des dessins, des photos et 77 notes manuscrites), ainsi qu'une autre boîte encore, la *Boîte blanche*, en 1966 (150 exemplaires), comportant encore 79 notes, réparties, cette fois, en 7 groupes thématiques, à la différence de la *Boîte verte* dans laquelle les notes n'étaient pas classées et respectaient, si l'on peut dire, le hasard ayant présidé à leur écriture, sur des supports variés pauvres, quotidiens – faire-part de mariage, papier à en-tête d'une brasserie, etc. –, et semblaient destinées, conservées en leur état d'émergence, en désordre, libres et non reliées, à susciter une lecture elle-même aléatoire : « 93 feuillets volants », ni page de garde ni table des matières, « chaque page est la première, la dernière, ou n'importe laquelle selon l'inspiration, le caprice, ou la paresse du lecteur ». De quoi s'agit-il exactement ? De formules, souvent brèves, de phrases inachevées, d'injonctions, de scénarios, de croquis, d'indications internes de fabrication, de procédures de préparation, de modalités d'agencement. Notes accompagnant la réalisation d'un projet qui reste, même s'il ne s'agit plus, à strictement parler, de peinture, de l'ordre de l'expérience visuelle, et destinées, selon Duchamp lui-même, à la « compléter » comme une manière de guide. Lorsqu'il prépublie quelques-unes de ces notes, en 1933, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, André Breton insiste sur cette fonction d'« accompagnement » et de « commentaire » du *Verre*, « objet peint », et sur la haute valeur documentaire de cet ensemble. Ce qui me semble devoir être souligné,

c'est qu'il est relativement difficile, en fait, de définir de façon univoque le statut de ces notes : elles précèdent et pré-figurent ce qui sera l'objet nouveau, inédit, elles jouent donc le rôle du carnet, du note-book, où s'invente, obscurément, une pratique à venir. En même temps, une fois l'objet achevé, c'est-à-dire laissé en son état d'« inachèvement définitif », ces mêmes notes sont appelées à fonctionner comme un appareil critique d'accompagnement, potentiellement explicatif, même si, en vérité, faiblement susceptible de dissiper le caractère éminemment énigmatique de l'œuvre. Mais il y a plus, car à mesure qu'il les accumule, ces notes ont, semble-t-il, tendance à s'autonomiser aux yeux de Duchamp. Il les considère non plus comme en marge explicative ou documentaire, elles doivent être conservées telles que matériellement, formellement, plastiquement, elles se présentent : d'où la reproduction fac-similé et la mise en boîte, la confection d'un volume que Duchamp considère comme un « livre » – en fait, le dispositif que je décrivais sommairement tout à l'heure, essentiellement discontinu, fragmentaire, participant activement de l'inachèvement essentiel de l'œuvre, de son caractère instable, indéterminé, de l'ouverture infinie de sa signification. Les notes, dès lors, assument, si l'on peut dire, ouvertement un rôle d'intensification de l'ambiguïté. Non seulement elles ne réduisent pas la dimension énigmatique de l'objet, mais elles y contribuent avec efficacité. Constater, donc, un travail paradoxal, constater le rôle du travail des notes dans la « sortie » de Marcel Duchamp hors de la peinture *stricto sensu*, et de sa visée d'un livre qui ne serait pas un livre, puisque c'est une boîte, ou qui serait un livre autrement, selon une logique autre, constater ces notes attachées à puis détachées de cet objet qu'elles annotent et dont elles sont censées éclairer ou expliquer ce ou ces détails, ces notes qui s'organisent en désordre, selon un dispositif savamment calculé pour qu'à la fois elles fassent entendre chacune sa note spécifique et sans « commune mesure » avec toutes les autres, et fassent aussi concert, ou « texte », avec l'ensemble des autres au sein de la chambre d'échos que constitue désormais la boîte, au gré de la manipulation chaque fois différente de tel ou tel lecteur.

Dans cette aventure du devenir écriture de la note et du devenir note de l'écriture, Francis Ponge joue pour moi, bien sûr, un très grand rôle, et ceci de deux manières. D'une part, parce qu'une des façons dont j'ai eu à en proposer aux autres la lecture a été de le publier, d'en donner édition « critique », comme on dit – chez Flammarion, pour le dossier intitulé *Comment une figure de paroles et pourquoi*, et dans la Pléiade, pour un certain nombre d'autres textes se présentant eux aussi déjà sous forme de suite de notes –, et donc que j'ai eu à dialoguer, parfois de façon conflictuelle, avec les éditeurs souhaitant que fussent réduites au minimum les notes dites « interprétatives » (toujours trop longues) au profit des notes factuelles et explicatives (par définition brèves et précises, supposées « objectives » ou neutres), comme si, s'agissant du texte de Ponge, comme de tout autre texte littéraire, j'imagine, toute note, y compris celle qui consiste à simplement fournir le sens littéral d'un mot ancien ou d'un néologisme, ne relevait pas d'un parti pris, d'un présupposé herméneutique, idéologique, d'un acte situé de lecture-écriture, d'un commentaire, donc, assumé comme tel, revendiqué, discontinu, d'une écriture critique sous le texte, dans ses marges, dans ses plis, dans ses trous, pour un texte, il faut le répéter, qui se présente très souvent lui-même comme un geste fragmenté, notulaire. Il y a chez Ponge successivement deux moments, ou synchroniquement deux postulats, dont l'une va, de fait, progressivement prendre le pas sur l'autre : une esthétique de la clôture, d'abord (le poème en prose tel qu'on en trouve exemples dans *Le Parti pris des choses*), une esthétique de l'ouverture, ensuite (textes-dossiers, écriture documentaire ou documentaire et non plus monumentale, publication des fabriques, exhibition des brouillons). Or on sait que, dès le *Parti pris*, il y a, par exemple, un texte intitulé « Notes pour un coquillage ». Ce parti pris de l'écriture notulaire fonctionne lui aussi selon deux régimes un peu différents : un régime dominant qui est celui de la note pour, de la note en vue de (« Notes pour un coquillage », « Notes prises pour un oiseau », dans les *Proèmes*, « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », « Notes premières de l'Homme », etc. Notes, en fait, pour un poème qui ne sera pas écrit), et la note, alors, la note comme suite de notes, comme journal de l'écriture, se substitue *in fine* au poème non écrit ;

il faudrait aussi parler des notes pour un livre, ensemble de notes en vue d'un livre qui lui non plus n'existera jamais – c'est le cas du *Pour un Malherbe* dont les fragments sont assemblés en vue d'un « Écrivains de toujours », au Seuil, jamais publié, ou encore d'une édition des *Œuvres* de Malherbe en Pléiade, ouvrage lui non plus jamais publié, du moins par Francis Ponge. Le fatras notulaire, journal d'un livre impossible, fera le livre, ou, par défaut, comme un livre : *Pour un Malherbe* devient une sorte de monument en ruine, d'échafaudage movimental, objet en friche ou en fiches, exemplifiant une théorie de l'écriture et du texte non comme œuvre mais comme acte. « Actes ou textes » et non « Charmes ou poèmes », tel aurait pu être, selon son auteur, le titre général du Livre ou du « bible » pongien. Notes pour, en vue de, est donc le régime dominant, mais il en est un autre, et c'est le cas exemplaire d'un texte intitulé *La Mounine* : la note « après coup » ou d'après coup. Le sous-titre de ce texte qui appartient à l'ensemble *Rage de l'expression*, inaugurant l'ouverture des carnets et dossiers, est bien celui-ci : *Note après coup sur un ciel de Provence*. Le singulier, ici encore, doit s'entendre comme recouvrant un pluriel : l'ensemble des tentatives, toujours recommencées, des approximations successives et toujours relativement insatisfaisantes pour rendre compte d'une émotion initiale, d'une énigmatique sensation, celle ressentie, en un point *x* du paysage entre Marseille et Aix-en-Provence, de la nuit en plein jour, d'un obscur enclage de l'azur, d'une paradoxale noirceur du ciel méditerranéen... Mais on comprend de surcroît, en avançant dans la lecture du texte, que cette note après coup est également celle qui résonne encore jusqu'en la pleine lumière de midi d'un « coup » de gong qui aurait été comme frappé sur la tôle de la nuit. Vibration continue de l'après-coup, allant s'amplifiant jusqu'à midi, puis diminuant jusqu'au soir. Cette musique-là, qui est la tragique musique du réel (« sans qu'aucun son, dit Ponge, ne se fasse entendre »), est sans doute aussi la musique spécifique, musique sans musique, musique « sans rime et sans rythme », musique silencieuse de la *prose* de Francis Ponge, de sa prose en prose, patiente et ressassante, de sa prose en *notes*, vibrante et répétitive. Note(s) pour et note(s) après coup. Il se pourrait bien que ce soit précisément cette alliance, cet alliage d'une pratique du discontinu, du

fragmentaire, du prosaïque, atonal, amusical, silencieux, qui ait contribué à me porter vers une certaine conception de l'écriture poétique, je dirai, de la « notation poétique » en régime de prose.

Reste une autre dimension de la note, pour Francis Ponge, tout à fait fondamentale, et qui a trait au fonctionnement global du livre, de l'œuvre entière (les livres) fonctionnant comme un seul livre inachevable inachevé, une sorte d'hypertexte susceptible d'être parcouru en tous sens, le modèle de ce livre étant la Bible protestante offerte au poète par sa mère : deux colonnes de texte, à droite et à gauche de chaque page, et, au centre, une colonne de notes de références – pour un mot dans la colonne de droite ou de gauche, le renvoi à d'autres lieux du « livre » en relation thématique avec ce mot, pour une lecture infinie, une circulation sans limite dans les réseaux du tissu textuel.

Ainsi des trois modes pongiens : l'accumulation bredouillante et piétinante attestant de la « rage » de l'expression, de la passion énonciatrice, de l'impossible et toujours recommencée tentative en vue de ; la note après coup, vibrante, en musique nouvelle, prose littérale et fragmentaire ; la note enfin comme opératrice du fonctionnement en volume, en circuits, pour une écriture-lecture décidément non linéaire.

Il y avait donc là pour moi convergence, sur les deux sites désormais, pour ce qui est du projet moderne et de sa suite, se croisant et appelés à se « mixer » de multiples manières, celui de l'écriture et celui des arts dits plastiques, *sous le signe de la note*, d'une pratique systématisée, voulue, liée au même geste, à la même intention de transformation, dépassement, négation, ici de la « poésie », là de la « peinture ». Convergence critique. Pratique liée, d'une part, au circonstanciel, à la rencontre, à la discontinuité hasardeuse (Duchamp tient à faire explicitement leur part aux puissances du hasard), ou à la simple discontinuité in-signifiante, infra-mince, infra-ordinaire du réel tel qu'il se présente, tel qu'il ne cesse de s'objecter à moi (ceci pour le particulier du parti pris pongien). Pratique, d'autre part, transportant la note, la transformant, la faisant progressivement passer de son rôle ancillaire (par rapport au corps de l'œuvre principale, le grand texte ou le *Grand Verre*) au statut d'objet à part entière, d'objet spécifique génériquement incertain, non identifiable : le *dispositif* des notes, notes pour, notes après

coup, notes descriptives, projectives, prospectives ou autres, devenant le lieu même où se joue la précarité du sens, l'instabilité essentielle du texte moderne. D'où mon attention, plus particulière ensuite, à des formes-textes ou dispositifs élaborés à partir du lieu « poésie », mais se déployant hors de toute formalité poétiquement admise, poétiquement correcte, même sur un mode « néo », néopoétique : attention, donc, plus particulière à des entreprises que j'appelle « postpoétiques ». Et, dans ce corpus, à des livres qui mettent en jeu, sous des formes diverses, une pratique significative de la note. Je n'en évoquerai que deux, très rapidement, deux ouvrages publiés à vingt ans de distance, l'un en 1978, l'autre en 1998, le premier, de Denis Roche, intitulé *Notre Antéfixe*, le second, de Jacques-Henri Michot, intitulé *Un ABC de la barbarie*.

Si l'on ouvre le premier de ces deux volumes, on constate qu'il se compose d'une suite de quatre éléments dont on peut se demander s'il convient de les considérer ou non sur un même plan : il y a tout d'abord une prose assez longue (plus d'une vingtaine de pages) sous le titre « Entrée des machines » et sous-titrée (entre parenthèses) « préface », la parenthèse signifiant peut-être que ce texte peut faire fonction de préface, est en position de le faire, mais n'est sans doute pas réductible à ce rôle, le titre faisant par ailleurs assez clairement référence ou réponse à un texte canonique des avant-gardes historiques, le texte d'André Breton intitulé « Entrée des médiums » (un de ceux dans lesquels se trouvent présentées, théorisées, justifiées, les pratiques de l'« automatisme psychique », de l'écriture sous sommeil hypnotique, etc.). Ce liminaire introduisant les *machines* destinées à se substituer aux subjectivités médiumniques, les machines *capteuses* du réel, machine à écrire, appareil photographique, précède donc un texte, beaucoup plus court (9 pages, ou planches) dont le titre est celui du livre lui-même, chacune de ces pages comportant exactement 27 lignes, elles-mêmes composées du même nombre de signes, lignes *prélevées* sur une masse textuelle composite, hétérogène, et coupées à gauche et à droite de façon arbitraire (ou, du moins, tout autant que peut être arbitraire le geste de *cadrer* avant de « prendre » la photo), de sorte que chacune de ces pages apparaît comme un simple *empilement* de lignes de

longueur égale, de sens incomplet, et *a priori* indépendantes les unes des autres. Le troisième volet de cet ensemble (14 pages) est titré « Notes et commentaires » et se présente comme une annotation critique des 243 lignes de l'antéfixe qui précède (une antéfixe étant supposée être une sculpture anthropomorphe, un ornement d'invention étrusque, en terre cuite, qui décorait le bord des toits) : « notre antéfixe » est donc un autoportrait, l'autoportrait d'un couple, celui du poète ou du postpoète Denis Roche et de sa compagne, effectué à partir d'une suite de données objectives : les 243 fragments textuels prélevés sur la masse de l'écrit contextuel, celui dans lequel vivent et respirent les sujets concernés. Enfin, quatrième et dernier versant du volume, une suite de 40 photos sur les pages de droite, légendées sur les pages de gauche, soit 80 pages, plus de la moitié du livre, sous ce titre : « Photographies. Autoportraits au déclencheur à retardement ». J'observerai simplement que ce que nous pourrions considérer comme le « texte » proprement dit, soit l'antéfixe elle-même, est en même temps la pièce la plus brève du système. Avec les notes, elle forme en réalité un diptyque puisqu'en l'occurrence, et contrairement à ce qui se passe selon le protocole auquel nous sommes habitués, le texte n'est pas un continu (un tout continu) que le sous-sol discontinu des notes viendrait cribler de façon plus ou moins aléatoire (en fonction d'une lecture évaluant l'opacité relative de tel ou tel de ses détails) mais un discontinu, lui-même intensément soustrait à toute logique discursive ou narrative, hirsute, hérissé de noms propres, de dates et de références techniques, tandis qu'en face, si je puis dire, les « notes » sont systématiquement inscrites, une par ligne, jusqu'à la ligne 198 à partir de laquelle viennent essentiellement des reprises, plus ou moins recadrées, de lignes déjà fixées (antéfixées...). Ce qui apparaît le plus clairement, à la lecture de ces notes, c'est que, d'une part, elles mettent en évidence la multiplicité hétérogène (hors toute hiérarchie culturelle) des sources : littéraires (poétiques ou romanesques) ou non littéraires (guide de voyage, prospectus d'un film-pack Polaroid ou d'une librairie spécialisée dans la pornographie), ou encore personnelles, voire intimes (fragments d'une interview donnée par l'auteur, extraits de correspondance ou d'un journal de voyage, ou fragments d'une note

décrivant un fantasme sexuel). L'ensemble mime, si l'on veut, avec une certaine désinvolture, l'appareil érudit d'une édition critique, mais, en même temps, restituée par morceaux les éléments d'un autoportrait plus lisible, plus figuratif, si l'on veut : lectures préférées, lectures en cours, musique écoutée, voyages effectués ou projetés, relations amicales, relations familiales et amoureuses, pratique professionnelle (d'éditeur), allusions à l'œuvre écrite et aux chantiers... Tout se passe comme si ce kaléidoscope notulaire fournissait la version narrative, très largement porteuse de dérive fictionnelle, dont l'autre tableau, le texte antéfixe, fournirait la version « lyrique », ultra-accentuée, scandée, coupée, interdisant toute satisfaction imaginaire. Difficile, donc, de ne pas lire ces notes comme élément transitoire entre la partition musiquée des planches, résolument non figurative, et la série des images, datées-localisées. *Discursif, lyrique, narratif, iconique*, telle se présente la séquence. On entendra bien sûr chacun de ces mots sous guillemets, d'autant que c'est le dispositif, l'agencement des quatre composantes qui définit l'écrire, la sortie hors du manège poétique et romanesque. La proposition d'un écrire au-delà du principe générique et des grilles de reconnaissance.

Ainsi donc de la boîte antéfixe. De même, *Un ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot, qui, lui non plus, sur sa page de couverture, ne fait mention d'aucun « genre », et relève, comme les Antéfixes, de l'entreprise postpoétique, fiction textuelle essentiellement « dispositale » où, cette fois encore, les notes jouent un rôle essentiel. Comme son titre l'indique, il s'agit d'une tentative pour convoquer (citer, citer à comparaître) non pas, à proprement dire, un état de langue, mais un état du discours dominant, ambiant (le langage médiatique en tant qu'il est langage pour tous, langage de tous), dans l'ordre (c'est-à-dire le désordre) alphabétique : A, B, C... la masse, listée, des stéréotypes (paroles gelées, bloquant la pensée). Un lointain ancêtre : le dictionnaire flaubertien. À côté de cette masse verbale asphyxiante, ou plutôt entre ses blocs, une autre liste (ou contre-liste ?) : des noms, des citations, prélevés sur un autre ensemble, celui des voix singulières, celles de la création : poètes, écrivains, musiciens, peintres, cinéastes... Ces deux blocs, la liste des bruits (le bloc originel, d'abord appelé par son



auteur « bréviaire des bruits ») à proprement dire « barbare », et l'entaille des citations ou reproductions, relevant du « poétique » au sens large et englobant, occupent la plus grande partie de la page. Mais il y a une troisième composante, qui réclame sa part de terrain et qui pousse au point, en certains endroits, d'occuper la totalité de l'espace : il s'agit des notes de bas de page, dont la teneur est à la fois explicative, descriptive des manuscrits ici publiés, de discussions ou d'hypothèses plus ou moins érudites à partir de documents complémentaires, etc. Ce qu'il importe de savoir, c'est que la page de titre, « Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, éditions Al Dante », en cache un autre, à l'intérieur : *Barnabé B, ABC de la barbarie ou Bréviaire des bruits, Texte établi, préfacé et annoté par François B, avec des Notes additionnelles et une postface posthume de Jérémie B, éditions du 8 Brumaire*. Le rez-de-chaussée du livre déploie sous diverses formes la fiction de cet auteur (Barnabé), de son manuscrit inachevé (lui-même étant mort avant d'avoir mené à terme son projet), de ses carnets de notes, de son dialogue avec ses amis François (qui s'institue éditeur et commentateur) et Jérémie (qui prend la relève après la mort de François). De la même façon que dans *Notre Antéfixe*, sur un mode évidemment plus complexe et emprunté aux codes narratifs du XVIII<sup>e</sup> siècle, les notes sont le lieu d'une mise en perspective fictionnelle, cette fois non autobiographique puisqu'il s'agit, au contraire, pour l'auteur (Michot), de prendre distance, jusqu'à disparaître tout à fait. Ces notes, supposées allographes, qui s'ajoutent à quelques notes pseudo-autoriales, multiplient les indices de scientificité, les précisions érudites maniaques, mais, aussi bien, elles esquissent un portrait éclaté de l'auteur supposé et décrivent les relations, le dialogue permanent, la complicité intellectuelle et affective entre les trois amis, les trois esprits, les trois sensibilités, et contribuent ainsi à composer un espace d'insoumission à la brutalité massive et monologique des bruits que le titre désigne comme une des formes de la barbarie.

À propos de ce geste que je mentionnais au début, celui du détachement, du désancrage des notes dans l'article écrit pour la revue *TXT*, je parlais de naïveté. Il me semble, mais tout cela ne relève peut-être en effet que d'une illusion d'optique, que j'ai conçu pour la note,

instrument par ailleurs obligé d'une certaine crédibilité historique, positive, outil de reconnaissance des authentiques enseignants-chercheurs, une sorte de prédilection de principe : la note comme objet de subversion. La note soumise, par exemple, à l'intensification érudite, à la surpositivité jouée, ou, au contraire, à la subjectivation radicale, à l'appropriation personnelle cryptée, à la prolifération fictionnelle, à la dérive étourdie, ou encore la note comme instrument d'une entreprise critique, comme pratique systématique, utilisée seule ou en composition au sein de dispositifs particuliers, visant à dé-faire l'attendu, l'imposé, la stabilité du donné générique, et à ouvrir le champ des possibles formels. Comme si l'appareil des notes pouvait être *une* de ces « machines » dont Denis Roche saluait l'entrée en 1978, une de ces machines à capter une réalité très instable, très obscure et très insensée.

« ces bouts on ne peut les ajouter », mais si.

Oui, c'est un fait excitant et concernant, la parution, la même année, en 1998, du dernier volume d'une tétralogie (*Les Natures indivisibles* de Claude Royet-Journoud, chez Gallimard) qui se termine par le mot « FIN », et du dernier en date des livres de Dominique Fourcade, *Le Sujet monotype*, aux éditions P.O.L. Dominique Fourcade écrit de lui-même que ses livres (au contraire ?) « n'en finissent pas », ne finissent pas. Le mot « fin », il ne saurait l'écrire, où l'écrire. Ce qui me frappe, bien sûr, c'est que si l'un finit et si l'autre ne finit pas, si l'un semble ne conserver que peu de mots (et le peu des mots) et si l'autre semble veiller à l'afflux (« de cela »), à la prolifération, à l'envol simultané de ses mots en « essais », l'un et l'autre participent aujourd'hui du même souci d'une écriture *objective*, « surfaciste » (excellent qualificatif de Fourcade, pour Degas, mais aussi pour lui-même, pour Claude Royet-Journoud, et pour nous). À l'inverse, un certain lyrisme lyrique, « lieu vif de la poésie moderne », ne cesse d'être chanté et promu avec enthousiasme par des journaux généralement bien informés (*Le Monde*, 13 mars 1998). Confusion amusante entre lieux vifs et angles morts ! Sans conséquences. Mais symptomatique. De notre côté, continuons. La lyrique, il nous appartient de la *mettre au propre*. Ou plutôt de l'y remettre, au sens propre, au propre du son et du sens, à plat. C'est ce que fait Fourcade, *night and day*, au rythme des choses, en plein dans

la (notre) culture post-cézaienne. Ici même, donc, conscient des *urgences*, je veux prendre les choses dans l'ordre. Soit aujourd'hui seulement ceci, inaugural : *Rose-déclit* (en 1984, pour le livre, chez P.O.L) est *une* de nos armes de chevet. L'œuvre de Dominique Fourcade s'est, depuis, amplement confirmée, ramifiée, spiralée, mais il nous faut revenir à ce livre *premier* (malgré ce qui le précède dans les bibliographies, qu'il efface, pour recommencer – et c'est d'ailleurs le geste, toujours, de la poésie, négation, effacement, rature, pour : commencer).

« N'être littéralement personne », c'est un constat (XIVA, 35) [à partir d'ici, pour les références à *Rose-déclit*, le chiffre romain renvoie au chapitre, suivi de la page]. Non seulement celui qui écrit est précédé par ce qui est, et ce qui autour parle et envahit tout l'espace, mais il est absorbé par ce qui est, et qui parle, éclate, miroite, etc., et qui écrit ce qu'il écrit, et qui l'efface, lui, l'écrivant. L'activité littérale est ainsi cette activité de disparition, cette façon d'être personne qui est exactement le contraire, par ironie, « lyriquement » le contraire, d'une certaine forme de poésie précédente, et croyant précéder ce qui est, ainsi n'entendant rien et vouée à n'être rien, quand il s'agit en fait de n'être simplement et littéralement *personne*.

On pourrait dire : ce poème fait un drôle de bruit. Et s'en tenir là. Sans doute le bruit du déclit. Ou plutôt de la répétition du déclit, et de la surprise instantanée répétée. On doit s'attendre à tout. Tout arrive, doit arriver. Et c'est même ce « tout » (j'y reviens) qui fait le poème, ou dont le poème se fait. Qu'est-ce que le « déclit » ? La définition, elle aussi, fait partie du poème, elle fait le poème, elle se fait en poème : « Par déclit je veux dire l'expérience de très soudaines connexions et le son qui n'est pas sans accompagner ces connexions » (XL, 117). La première de ces expériences est celle de la connexion titrante, tirante : *Rose-déclit*. Le son que ça fait dans la poésie moderne.

Parenthèse sur le bruit pas possible du réel, ou le bruit du réel impossible, ou la réalité sexuelle du réel-déclit, ou le bruit déchirant du poème-prise-déclit : (« Tout le monde sait que le bruit du déclenchement d'un appareil photographique est primordial, et qu'on a beaucoup glosé sur la réalité sexuelle du bruit de l'appareil photographique qu'on déclenche ; c'est à un point tel que plus on élabore des

appareils photographiques sophistiqués, plus ce bruit est amplifié, redéfini. C'est à la fois un bruit agressif, un bruit de déchirement de rideau... C'est le bruit violent qu'on émet soi-même simplement par une pression, qui est un bruit rassurant, exaltant, et en même temps c'est le bruit de cette espèce de réalité qui se déchire sous l'action du rideau, de l'obturateur. C'est-à-dire que le fait de prendre de la réalité fait un bruit pas possible. » Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, éditions de l'Étoile, 1982.)

Dans le premier chapitre du livre, tout se passe comme si l'écriture était « exposée » (ou même surexposée ? de telle sorte qu'on se trouve un peu ébloui, malvoyant d'abord, il faut relire). Seraient alors destinés à devenir visibles les faits suivants :

1. La question de la rose (ouverte) est (ouvertement) une question de vie ou de mort, de vie & de mort.

2. Il n'y a pas de mystère. Donc la vie, c'est-à-dire la vie & la mort, et toutes les « choses » du monde (dont la rose, et tout ce dont elle est le signe et le valant pour) vont se « présenter » à nous en toute évidence énigmatique. « Tout » (ce qui est, ce qu'il y a, ce qui arrive) est violemment ininterprétable. Il n'y a pas de mystère (ou Sens inaccessible), donc tout est mystérieux, terriblement (et sensuellement) dénué de (et délivré du) sens. Ces liens-là une fois dénoués : « je crois possible une page sans effet de sens » (Dominique Fourcade, *Son blanc du un*, P.O.L, 1986, p. 11.)

3. L'écriture est une question d'agencement littéral : [les roses éclatent] ou bien [éclatent les roses]. On peut lire ou dire à l'endroit, à l'envers, en avançant, en reculant, en descendant, en remontant, de gauche à droite et de droite à gauche [au dernier jour comme la mort] ou bien [comme la mort au dernier jour]. Les unités sont mobiles. Des groupes de lettres au chapitre, tout est démontable-décollable-coupable-recollable-remontable. Pendant la lecture, les connexions continuent.

4. L'ouverture « à plat » est ce qui définit le mieux l'intention prosaïque ou prose-déclic. « Rien d'autre » (pas d'autre monde, ni au-delà, ni dessous, tournez la page, elle est blanche). Et, sur la table d'opération, ici un « recto », à sa surface : les choses-mots exposés, calmes, ouverts à plat. Projet objectiviste (excluant tout recouvrement

autre, toute manœuvre de prétraduction intégrée) : « Le rapport au terrain a changé ma liaison s'est objectivée j'étale les choses je mets la vie à plat sans commentaire » (xviii, 65).

À l'autre bout du livre, après *tout* (mais rien n'est joué, cependant), « six copeaux mémorisables ». Qui font surgir, donc, la mémoire. Ce qui est lu, a été lu, voilà, c'est (maintenant) du « présent composé », mémorisable, en principe. Le livre aura composé le présent en passé : c'est cela, le « présent composé », du présent passé à la composition, poétique, musicale, vitale, du présent intensifié et déposé, repassé, dépassé, etc. Il est juste qu'à la fin (provisoire, sans point final), soit posée la question de la *récitation*, de sa possibilité ou non. « À la fin », *in extremis*, je me vois, lecteur, tout à coup serré entre un passé composé, décomposé, effacé, distrait, peut-être blanc comme tout (« si vous n'avez rien retenu »), et un futur fraternel, amical, par quoi je-nous rejoignons l'auteur (jusqu'à présent, il nous précédait toujours de quelques longueurs dans sa précipitation à devenir personne) : « vous connaîtrez mon état ». Nous y sommes : dans l'état de celui qui n'aura rien retenu. Qui aura, en effet, dépensé sans retenue. Qui se sera laissé aller au rythme des choses, parmi elles, jusqu'à perdre son nom. Schwitters devenu Merz. Fourcade dans son *Rosebau*, filant sous les copeaux.

## Baudelaire à Manhattan

La rose « émet » un récit, ou plutôt du récit, sans doute, de la fiction qui pourrait se transformer en récit. On voit bien que *récit* est à *écrit* ce que *rose* est à *éros*. D'où il peut résulter que tout écrit est en puissance d'éros, comme toute rose (ou comme Rose) en puissance de récit. Dans le récit de Fourcade, la rose « écrit le récit » en permanence. Et ce récit, elle ne peut le commencer. Ou ne peut que le commencer, ou commencer à le commencer. Répétitif incisif. Écriture désireuse.

« Rose » est un mot, n'est qu'un mot, est un son qui est une suite de sons. Un *o* fermé, central, pour une rose ouverte. « Les sons des mots », dit Fourcade (xxx, 91), « leurs éclats plus ou moins sourds, plus ou moins enchaînés », le poème étant : fait de mots, matière sonore, continue-discontinue, variable (hauteur, intensité, etc.), plus ou moins

dure, solide, contractée, ductile, déliée. Le poème étant (par ailleurs) exercice ou expérience de grammaire (connexions, articulations, désarticulation, subordination, insubordination, ponctuation, conjugaison, déclinaison), analyse, jusqu'aux particules, imprononcées, suspendues, suspensives. Ainsi le poème (LIII, 147), dont le texte (ne) laisse entendre (que) ceci : « N' ». Qui se trouve relu, relancé, quelques pages plus loin, quelques « soudains » plus tard : « Formidable *n* apostrophe de n'étant que les roses et dès lors / Étant toute rose dans le corps du chantable pouvant recommencer » (LV, 151). *Rose-déclat* est un poème littéral, c'est-à-dire un poème de lettres, c'est-à-dire un poème de sons-devenant-des-mots, c'est-à-dire commençant à commencer chaque lettre, un poème alphabétique-logique, « épelant » (XXVIII, 87). *Rose-déclat* à la puissance *n*.

Bien sûr que le poème peut faire tous les bruits possibles, sur tous les tons possibles. Il a tous les droits, c'est-à-dire tous les sens, dans tous les sens. Lyriquement, mélyriquement, libre. Mais aussi bien, il tend (je crois, et cette tension est son devenir prosodique singulier) vers le son blanc de la ligne nue, plate, mate, sécante. La ligne claire, recti-ligne, vibrante-immobile : « Avec des mots blancs comme des sabres plats comme des sabres pour le poème ne luisant pas » (XLIV, 127). Pour couper court. Dans le corps du chantable. Chirurgical. Ne rien laisser dépasser. Un peu comme la beauté stupéfiante de « quelques arbres posés » sur un pré « fauché à ras » (LXIV, 173). Qui est sensible à ces valeurs peut entendre ce qu'est le lyrisme littéral. On sait un peu d'où vient la rose. Trémière ou pas. Son roman. Son passé de grande actrice, cantatrice, incantatrice, ou chanteuse. Jude Stefan, naguère, nous proposait : « il y a trop de rose dans la prose ». Que voulait-il nous faire entendre ? Trop de fleurs, trop de « poésie » pour y voir quelque chose ? La poésie s'interpose. La rose prend la pose, et envahit tout (prend la prose aussi bien, et c'est alors la prose poétique et le poème en prose ou « prose-bonbon » des recueils). Il faut donc dé-poser la poésie, et re-prosaïser la prose. Retrouver la parole sous les roses (je rappelle un titre de Francis Ponge, qui n'était pas qu'un titre : *La Parole étouffée sous les roses*). Suivons ici Dominique Fourcade :

1. Dénoncer (en la désignant simplement) la poésie « machine à vertiges » (II, 11). Montrer la rose comme « rose des comme », et même, à répétition, comme « la rose des comme et des comme », comme s'il y avait lien entre *arrêt du réel* et *vertige des comme*, contradiction entre *incomparabilité* du réel (le réel est en effet in-comparable) et *comparabilité* poétique de tout.

2. Non pas chanter la rose (cf. plus haut, la « poésie », depuis toujours, déjà s'en charge), mais la faire chanter, lui donner ou lui rendre la parole. Étant entendu que la rose, comme n'importe quoi, est elle aussi étouffée sous les roses. Non pas l'invoquer, mais la convoquer. « Tige » contre « vertige ». Mettre en scène, alors, pourquoi pas, en abyme, entre guillemets, le lyrisme litanique. Passer de la répétition au répétitif. Déchanter la rose pour s'en sortir, s'en tirer. Reste que : échapperons-nous à l'analogie ? à l'enchantement ? Et : comment faire la poésie non-poésie du « troisième sous-sol du parking tout béton » (VIII, 21) ?

Prôner l'in-comparable, c'est aussi bien être à l'annulation des images, à leur effondrement : « pendant que tu y es souffle toutes les images rien ne s'effondrera de la structure du poème » (XVI, 61). S'il faut (évidemment, il faut ! c'est « en quoi consiste notre honnêteté ») y être, être là (entendre, donner à entendre le *i* de « je suis là », logique littérale, ici musicale, « sonique »), cela suppose qu'on soufflera (sur) les images pour rejoindre cela, ou ce là – dont témoigne la structure du poème. Soufflez sur les images de Cézanne (les « paysages de Cézanne », comme disent les panneaux de l'autoroute), restera le grand caillou blanc. Indestructible. Soufflez encore sur les images de Cézanne, ces images d'images, ces fantômes, restera la peinture de Cézanne, sa structure, sa façon d'être à la structure du grand caillou blanc. Indestructible, infranchissable.

Tenons (ce que me semble poser III, 11) que Rose désigne (vaut pour) le « monde » (rose est rose-monde), qui désigne le « réel ». Le livre de Fourcade produit la synonymie des trois sous le nom « propre » de Rose, l'indicatif, la « racine » (comme disaient les vieux étymologistes), l'onomatopée originelle, le signe vide et si tendre, voluptueux, si matriciel, pour une première déclinaison. Tenons que Rose est pour



cette *déclinaison première*, toujours première, tenue, comme on tient une note, dans l'énergie du commencement : « rose-A ». Nous commençons par là, tous les jours, et à chaque seconde. *Et nunc et semper*. Et *Rose-déclit*, le livre, nous y ramène, selon ce tempo. Pour entendre le réel battre, et battre avec lui. Pour avancer, il faut se mettre au *point mort*, passer en première, et départ (dans l'affection et le bruit neuf ; il suffit ensuite de monter et de descendre les vitesses). Première déclinaison et la suite. On dira : ce poème a *de la reprise*. Il est nerveux, terriblement efficace, il tient bien les virages, etc. Tout le réel viendra, y passera. Tout le réel, *i. e.* toujours « plus de réel » (XXXVIII, 111) : « rien qui ne soit incorporable au poème » (*ibid.*), tout le « simultané perceptible ». *Rose-déclit* serait en somme un livre de grammaire réduit à l'énoncé de la première déclinaison, indéfiniment productive. Ou encore, en puissance dans la formule suivante : « Rose balancement même du réel dans sa condition de production » (III, la clausule).

Le projet qui nous unit, c'est d'être plus réalistes que Flaubert. Flaubert était si réaliste (comme Cézanne, comme Giacometti, comme Gertrude Stein, comme Cage, comme Schwitters...) qu'il rêvait de la réalité, il la voyait et l'écrivait en rêve, en prose de rêve. Il rêvait de la vraie prose réelle du réel. Il rêvait de la langue du réel, il rêvait en cette langue, il voulait *une prose très prose*. Fourcade, lui, rêve de Flaubert qui rêve de la réalité. Il rêve que la prose très prose ne s'arrête jamais, comprenne tout. Ne s'arrête pas à la forme du poème, bouclé, ou de la phrase, ou d'aucune autre de ces « unités »-là. Non, c'est la théorie (post-flaubertienne) du *génitif ouvert* : « chaque chose est le complément de nom d'une autre » (XIVa, 37), et ça n'a pas de fin, de fond. Chose de choses de chose de chose. Nom de chose de nom de chose de nom de chose de nom. La langue-le réel n'ont ni commencement ni fin. C'est le sens insensé du grand poème en ni vers ni prose de Michèle Métail, *Compléments de noms*, contemporain. C'est aussi le sens de la rose de la prose de la poésie de Dominique Fourcade. Il s'agit de *ne rien mentir*. Nous nous devons la vérité en poésie en prose.

Assez d'anthologies grasses ! Les écrivains doivent désigner clairement les quelques livres majeurs. Les faire lire. Tenter d'en montrer les conséquences.

Dans la « moderneraie » (VIII, 21). Que nos amis les « poètes » se rassurent, nous y sommes. À tremper quelques mots rouges dans l'eau froide. Il s'agit plutôt de durcir tout ça. Parvenir à une rose très dure. À une prose très dure, de plus en plus prose. Tout va aller de plus en plus vite. Ferrés, serrés, au maximum.

« j'ai jeté les bases d'un poème dur » (XXXIX, 113)

*(Volx, mars 1998.)*

## Deadly workers

Ce qu'il faudrait pouvoir dire d'abord, c'est comment et pourquoi nous avançons les uns à côté des autres. Comment nous parlons les uns dans les mots des autres. Comment *nous* existe et pourquoi.

Et cette façon de travailler « au silence ». Au temps. En accéléré. Au ralenti. Au regard. À mots couverts ou découverts. À l'huile sur carton. *And so on*. Cette façon de travailler, *deadly workers*, mortellement solitaires ensemble.

*Deadly workers*, c'est d'abord la suite d'un échange ininterrompu, silences compris, blancs compris, sauts et ressacs, entre Patrick Sainton (peintre, on dit comme ça) et Michel Crozatier (écrivain, même chose).

Nous à distance, pas d'accord avec la peinture, la poésie. À distance, nous éloignant sans cesse, nous rapprochant, changeant d'échelle, mobilisant l'espace, maniant, remaniant des détails. Oui, l'infime, le moins que rien, l'insignifiant. Dans l'extrême richesse de la pauvreté, la préciosité du carton, du fil de fer, du fil électrique.

En commun : le fragment littéral. L'attente. Le travail au silence, en attente. Le ralenti. Mettre à plat. Rien d'autre. Rien de plus. Passionnément réalistes, bien sûr. Épuiser ça. Savoir voir. Vouloir savoir voir. Ne rien vouloir d'autre. Regarder par terre. Laisser venir. Manifester. Mettre au mur, au sol, en page.

M. C. : « J'aime que le silence – le presque-rien – soit le sujet d'une émotion, d'un mouvement, qu'il soit une crampe – de celle au bout

du corps – rétractée entre les doigts/& sur laquelle on appuie/pour que le sang revienne. »

Michel Crozatier écrit dur. A toujours eu du mal avec les mots. Et celui-là, entre tous (le mot) : *Poésie*. « Périple vers l'équilibre en attente de la fin. » Mais sans insister.

Ne participe pas aux conversations scolaires (et autres). Orienté autrement. Le 17 août 1995, il recopie pour moi ceci de Max Stirner : « Je n'ai fondé ma cause sur rien. »

Nous parlons (à qui veut bien nous entendre, à personne en particulier, à chacun en particulier) de la *nudité*. Celle du corps. Celle des phrases. Nous parlons de la prose. C'est-à-dire un peu plus de réalité foudroyante et aveuglante et neutre. Un peu plus de banalité. Un peu moins d'icônes. Etc. Seulement seuls pour ça. Avec lui, nous sommes seuls ensemble.

À travers quoi ? La page de M. C. est difficile (escarpée, faillée). La prose, celle dont je parle, serait antérieure à la distinction de la prose et du vers. Celle de M. C. n'est pas linéaire. Ne saurait l'être. Délinéée, ponctuée, jusque dans la conversation à distance, familière, sur papier à lettres, correspondance, – coupée. De la pensée physique, soufflée,

« et donc de la lisibilité-visibilité du souffle (respiration/suffocation – silences), de la composition (désordre/organisme), de la signification, interprétation (détérioration/pluralité) – »

Et encore : cela ne peut, ne doit être effacé, estompé [comme je lui suggérais, maladroitement, un jour, – de sacrifier quelques parenthèses et quelques éboulis, il me répond] :

« C'est un recours – non un dispositif. Et le jour où le recours est amputé, déterminé à l'effacement (d'abord), la pensée s'étiole, et disparaît (à son tour) distraitemment – Ainsi n'y touchons rien [je crois trop] que la faille (la faiblesse) est constitutive du malaise. »

Horreur des « stratégies ». POÈTES (de vocation, de carrière) vivent comme ça, comme si. La force du travail de M. C., c'est qu'au regard du social, du sociétal, du familial, du clanique, il est on ne peut plus net, tranchant : « La société qui est constituée d'absolument personne – tous en habits » (Kafka, repris par Arendt, repris par M. C.). Pas de sentiments d'appartenance. Sans liens avec l'Armée du Salut, ni avec

l'« aimable confrérie rebelle » (les mêmes, habillés un peu autrement). Sans goût non plus pour les fausses querelles entre cousins pour des miettes de pain ou des centimètres cubes de visibilité.

Trop dans l'urgence pour s'enfoncer dans les questions confites. Les questions « de poésie » pour questionnaires, gestionnaires. Elles, décidément, d'ailleurs, continuent : numéros spéciaux, enquêtes en boucle, coupez-collez.

« *Et le lyrisme alors ?* »

Lui : « Mais à quoi servent les poseurs de questions ? Faut-il les supprimer ? Oui ! Et de la manière la moins raffinée qui soit. »

Autres décalages : certains croient que le seul but serait de « faire du livre un objet moderne ». Naïf, dérisoire. Face à quoi : « Plutôt les scories (l'exigence) d'être soi/sans même en parler. »

Je crois lire dans une des lettres de M. C. les deux mots suivants, qui suffisent, répliquent, titrent : *poèmes existés*.

Au centre des pages, un seul mot (pour amour, amitié), *l'amour*. Cela qui est attisé. Pour intensifier l'adresse. M. C. écrit pour, écrit à. En dédicaces. [« Le cours de mes pensées vers toi. »] Il écrit pour intensifier l'adresse.

« ...bien qu'inépuisablement épuisé d'explorer toutes les couches de la fatigue... »

Dire encore que l'écriture a quelque chose à voir avec le défaut de parler. « Manque à savoir banaliser la parole à vif avec les êtres. » Je suis avec toi à distance (infranchissable). Je suis à toi. J'écris. Pour M. C., la maladie [il écrivait : « paradoxalement, la maladie »], l'affaiblissement, et même la distance, sont des « renforcements »...

Nous n'avons pas d'autre solution que de continuer.

### *Post-scriptum*

Il est poète « en amour » : « l'un contre l'autre/d'une même forme ». Il n'y a pas d'autre façon de dire. Il s'agit d'un *voyagement* interminable de l'un vers l'autre, oui, VERS, ligne à ligne, envers nous, comme gestes d'aimer pris en matières de mots, phrases, membres nus, une écriture exactement *surpassionnelle*.

Pas de fragments. Il n'y a que des fragments. Il n'y a pas de phrase complète. C'est ainsi. Tout le monde le sait. Inutile d'épiloguer. Ou plutôt (peut-être), rien d'autre à faire que d'épiloguer sans fin. Ou jusqu'à la fin. Épilogue en permanence en vue de la fin sans fin, avec, en soi, « un peu de ce bonheur qui s'éternise de passer ».

Rien « qu'une impression de totalité qui s'échappe ». *Nous* dans cet échappement.

À travers les vitres du voyage, les traits de Michel parlant très vite à voix très basse, les traits de voix proche, les traits de beauté adolescente, les traits de corps d'enfance et de désir d'eau salée. L'écriture jamais autrement que venue des lèvres, quelque chose dans le ventre et les poumons et la gorge, quelque chose aussi maintenant comme le sourire au-dessus de sa robe de pierre (Reims, portail).

Poésie est prière et violence contre dieu.

Pour d'autres instants : non, rayer « prière », pas d'autre raison que le corps, pas d'autres mots que, rien d'autre vraiment. Ne rien mentir. Pratiquement la poésie comme beauté de ton corps, pratiquement belle comme la couleur du sang ou celle de toutes les choses. Pas d'autre chant que littéral, déposition, témoignage, disposition.

Maintenant la page est vide, « dé-ciélee ». Nous nous parlons face à face. C'est aussi la douleur, ou la fatigue, ou la peur. Pratiquement la poésie comme la cruauté des choses, de l'air, pratiquement cruel comme le passage du sang à chacune des respirations.

Il m'a dit qu'il était allé aux sources de la mer. C'est de là qu'il m'envoie ses lettres.

(Suite, avec Patrick Sainton.)

Le carton. Pour ses qualités propres. Perméabilité. Matité. Pour sa profusion en bas de chez moi (nous). Contre le mur. Et sur mon (notre) lieu de travail. Pour son encombrement réduit. Sa fonction d'emballage. Sa beauté. Son élégance. Son caractère têtue (buté). Ne nécessite ni trop d'effort ni trop de temps. Pas d'équipement spécial. Peut être travaillé à toute heure, silencieusement. SILENCIEUSEMENT.

– Pas d'atelier. Pas de moyens de transport.

– Contre la monumentalité. Bêtise. Héroïsme, engagement physique. Pas de « vision du monde » !

– Les outils de la maison : colle, ciseaux, etc.

– Qu'on mette le nez sur mes (nos) pièces. Que le mur respire. Qu'on respire le mur. Pas d'ironie. Pas le reflet d'une quelconque modestie. Pas d'investigation sublimation de la minuscularité.

– Avoir sous la main dans la main. En main.

– Pas d'images, non pas d'images. Non vraiment merci pas d'images.

– Action non revendiquée.

– Information. Témoignage. Littéralité. Travail accroupi. Le sans éclat, le monotone.

– Notes, carnets, journal, fragments, moments. Les carnets de Coleridge (par exemple). Ou Ponge pas fini. Pas compliqué, pas fini. Tous les jours. Encore. La fin de la poésie c'est une affaire quotidienne. Pas finie.

« Même quand j'essaie de réduire, de déconstruire, de présenter les choses TELLES QUE JE LES TROUVE, j'en fais toujours trop. » Signé pour, avec [JMG].

## Des gestes, en noir

Ceci serait un élément de réponse. Claude Royet-Journoud m'interroge parfois sur ma façon de le lire, sur ma façon d'être « face à la nature du crime ». J'aime cette question, elle me soutient et me construit, je vis avec elle. Je n'ai pas la même relation à ses livres qu'à n'importe quels autres, même ceux dont je fais profession de les commenter (prendre et reprendre). Pour le dire publiquement, c'est l'occasion, j'ai le même rapport à son texte qu'à celui de Rimbaud. Ce sont mes exceptions. J'ai mis un certain temps à m'en rendre compte. Il s'agit pour moi d'un mode d'emploi. Succession d'infinifitifs : « Les faire surgir. Les voir. Les employer. Les changer. Les transmettre. Se jouer d'eux. De soi-même. Faire une scène », etc. Cet « etc. » signifie que, de ces textes-là, *Illuminations* ou *Théorie des prépositions*, je n'ai rien de mieux, de plus juste et de plus urgent à faire que de les recopier. Parce que précisément ils me disent précisément ce que précisément je dois faire, ce qui me reste à faire. Précisément, exactement, en propres termes, littéralement. Entraîner (faire surgir, changer, jouer, etc.) les mots, les paroles, « dans un élan singulier. Avec force, obstination [Francis Ponge disait : « rage »], et bêtise assurément ». Cet élan singulier, singulatif (unique, toujours autrement singulier), est celui d'un commencement, du commencement (ce que j'appelle « le noir »). L'obstacle initiant, simple, présent. « En face, tout est noir. Bouche ouverte sur un chant inaudible » (173).

Claude Royet-Journoud m'a appris que l'écriture de poésie avait quelque chose à voir avec la réalité du mur. Aller vers un mur. Être face



au mur. Le dos au mur. Le mur ou la notion d'obstacle. L'objet. Vertical et nu. Obstruant, opaque. Surface aussi bien de projection, ou d'apparition. Images, éclats de langue. Mur et miroir, mur et vitre où l'on se tient, pour voir. Pour exercer son regard, ouvrir et fermer les yeux. Pour assister à la disparition des images (« la disparition est dans la vitre » /71). Ce mur, si semblable à la page, en somme. Ce mur dont je vois que, dans *Théorie des prépositions*, Claude Royet-Journoud le divise en deux : « Faire le mur dans les deux sens, le construire et s'échapper. » « Faire de l'épaisseur une transparence. » Je comprends la poésie comme l'exercice de ce paradoxe, comme ce qu'il est question de « faire ». Étant entendu qu'on ne s'échappe pas. On ne « part » ni ne « sort ». Ces sorties, je les dis « internes ».

« les outils » (/9). Premier sujet d'un premier verbe. Ainsi commence le livre. Le métier d'écrire la poésie suppose le maniement d'outils. Des instruments physiques (la bouche, les lèvres, le bras, le poignet...) et matériels. C'est un travail manuel. Les grammairiens d'autrefois (ou de naguère ?) distinguaient aussi, quant au matériau travaillé, langue, mots de la langue, les mots principaux ou pleins et les mots accessoires ou grammaticaux, ou fonctionnels, ou vides, ou mots-outils (comme les prépositions) articulant les relations entre les termes du discours.

« les outils appartiennent à un domaine abstrait », celui des relations, des articulations logiques, celui de la disposition relative des éléments dans l'énoncé, sur la page ou dans le livre, et de leurs « déplacements » (/51). Théorie des prépositions ou théorie des mots relevant d'un domaine abstrait, lequel construit, pièce à pièce, un espace (qu'on ne saurait dire ni concret ni abstrait) : « sur le plancher » (/15), « autour de cette tache » (/17), « dans l'encadrement » (/18), « dans l'angle » (/25), « derrière nous » (/26), « entre eux » (/27), « dans la bouche » (/27), etc. Mais, de même que « faire le mur » est à double entente, de même l'abstraction ne concerne pas que le fonctionnement ou la fonctionnalité des mots-outils. Si « tout arrivait en figures » (/69), il s'agit bien, aussi, d'une refiguration (abstraite) du réel, d'une abstraction, très concrète-physique, elle aussi, ou encore rugueuse (« en faire du rugueux » /72), de la réalité. Tout s'initie à ce *faire abstraction*, au travail de figuration, refiguration, configuration des choses, des mots, et d'accomplissement des formes (/52). Si le texte parle d'un « désarroi géographique, sans recours » (/14), on voit

bien pourquoi il peut arriver au lecteur d'être soumis à quelque chose comme un désarroi référentiel ou sémantique, le figural (abstrait) s'étant ici substitué, sans recours et sans retour, au figuratif. La voix (je n'ose écrire la *Voix*), celle de Claude Royet-Journoud lui-même ou celle qui parle dans le texte et dont le texte parle, « ignore » (ou fait comme si elle ne pouvait qu'ignorer) « la proximité du monde » (/14). Autre formulation : « la langue est soustraite au monde » (/42). Dès lors, le monde « reste dans la bouche ». Inaudible, imperceptible. Cette « ignorance » (activement mise en œuvre ou en acte) pourra nous laisser, en effet, « dehors » (/14). Collés, comme enfants, à la vitre (/73).

Il est clair, me semble-t-il, qu'un des tout premiers effets des livres de Claude Royet-Journoud est de motiver (ou *motiler* ?) le lecteur, de l'émouvoir, de le mettre en mouvement. L'*enfant* (je recopie ce terme, commun à Rimbaud et à CRJ, qui « comprend » à lui seul toute l'aventure insensée de l'impensable pratique : langue du « barbare », « épuisement d'un alphabet », « interruption vocale », intensité sauvage, animalité, etc.), l'enfant ou lecteur, s'il reste stupide, stupéfait, « collé » ou cloué sur place, n'est immobile qu'en apparence. Dedans, dehors, devant, derrière, dessus, dessous, plus près, plus loin. La lecture, la question de la lecture, ou de la perception, dépend désormais d'un jeu de positions. L'enfant ou lecteur s'aperçoit très vite, muet et soumis, que sa position n'est jamais la bonne, qu'il est appelé, comme la « bête » (/15), « à continûment se déplacer ». D'autant que, sur la page, objets ou éléments, chiffres ou lettres, corps et voix ne cessent de se séparer (« chaque élément est séparable » /57) et de se déplacer (« l'emplacement de l'objet importe plus que l'objet » /45). La théorie des prépositions est évidemment aussi une théorie des positions.

Dans *préposition*, il y a *pré* (particule élémentaire), où Francis Ponge reconnaissait le « préfixe par excellence », le « préfixe des préfixes », présent aussi dans *présent*, incisant le passé dans le présent, écoutant retentir en échos, en vibrations prolongées, ce qu'il appelait l'« orage initial », ou encore « originel ». Où nous retrouvons l'enfance, de l'enfance, et comme de la « rage » « que rien n'apaise » (/19). « La perte d'une voyelle démet le sens » (/28), et l'on ne pourra d'ailleurs pas savoir si l'on va d'*orage* à *rage* ou de *rage* à *orage* ; perte et adjonction interfè-

rent, comme aussi le texte vacille de *ligne* à *linge*, ou inversement. Ce qui est certain, c'est que le présent du texte inclut le passé, l'incorpore, que l'exposition en surface (des restes, bribes, images du présent-passé, « épaves ») rend manifeste le « sursaut de mémoire », les sursauts, visions, éclats, tout ce « trajet insensé qui continue de parcourir le corps » (/73). Cet orage, il gronde dans le livre et fait un ciel noir, un bruit magnifique ou « vacarme » sous la paupière (/45), mais cet orage (contre toute attente en effet, tout désir de lumière, d'un éclair décisif) est sans effet sur le sens, l'orage (et la rage qui le sous-tend ou l'accompagne) éclate et résonne en pure perte : « Elle attribue la progression du récit à l'orage » (/32), « l'orage emporte la pièce » (/43), « la violence de l'orage n'explique rien » (/71). Il faudra renoncer à l'explication. L'emportement n'est pas progression. Le récit ne « progresse » pas. L'orage, en vérité « emporte » le récit. Récit et orage se superposent et s'emportent ensemble ; l'événement de l'emportement réécrit le distique de la pulvérisation du récit (les récits) et de la butée ou persistance victorieuse de l'énigme : « des récits à l'emporte-pièce / butent contre un monde fermé » (/33).

Voici donc un livre sans images. Un livre hanté par les images, le mot *image*, le mot *photographie*. Dans ce livre, on photographie. « Après avoir choisi l'angle, une photographie du muscle » (/14), l'acte (photographier), textuellement omis, donne immédiatement son objet (une photographie) ; plus loin, « des photographies pour caler l'ensemble » (/56) ; enfin, sous guillemets dans le texte, *l'emploi d'une phrase* : « les morts se photographient » (/59). Dans cette suite de pages, tout se passe comme si le dispositif (sur chaque page, une phrase en capitales surplombant une autre en bas de casse) donnait en langue l'équivalent d'un couple image/légende, sans qu'il soit possible de dire vraiment laquelle des deux séquences serait en position d'image. Le mot *photographie* se trouve, pour ses deux occurrences, sur la ligne inférieure, celle qui est la plus habituelle à la légende, d'autant que les capitales confèrent à l'énoncé supérieur une visibilité plus grande, et comme un statut d'image, en regard du discret bas de casse en dessous. Mais, en même temps, c'est évidemment, en /59, la phrase en bas-de-casse qui est en quelque sorte objectivée, posée à plat entre guillemets. Beaucoup de livres, aujourd'hui, incluent des images, proposent des séquences d'images,

données comme du texte, en tout cas en stricte équivalence avec lui dans l'architecture d'un ensemble. Ici, la photographie est nommée, ou dite, l'image est, de fait, remplacée par le mot *image*, elle est renversée en langue. Les photographies ne sauraient rien « caler » car elles sont invisibles, soustraites, altérées (« dans l'altération d'un autre corps », /57). De même que l'orage n'explique rien, il est peu vraisemblable que les photographies parviennent à caler grand-chose. Elles participent à l'économie poétique du *livre d'images sans images*. Dans le récit, l'image est sans être vue, est pour n'être vue : « l'image se forme sans qu'on la voie » (/41). J'oserais dire, dans ce contexte, que la plus belle (ou la plus impressionnante) image du texte est la photographie du père : « cet enfant est mon père ». Par quoi l'on refait le trajet qui traverse le corps, le corps-mémoire (« un lieu ancien franchit la mémoire » /75). Les morts se photographient, leurs voix et leurs corps se croisent et glissent ; ils habitent le livre, c'est l'« exactitude des ombres ». Mort, le père-enfant peut re-mourir encore : « le père est à la fin de l'image / il épouse un mannequin de cire et se jette par la fenêtre » (/52). Les images sont, par définition, obsédantes ; un récit (ou fantasma articulé) peut se construire et se déduire et se détruire en quelques « phrases cerclées ». D'un coup de crayon (« rature »), « le regard abandonne sa prise / hors de l'obsession » (/33). L'enfant s'éloigne. Il reparaitra. Les images ont une « fin », le texte dit aussi « un terme » : « Il se ferme sur la perte, pousse l'enfance vers le bas et porte à son terme l'image » (/18). L'image ainsi achevée ou effectuée (momentanément), regard et chose regardée se confondent, le regard est alors sans objet (débarrassé de tout objet, prêt à d'autres scènes ou d'autres figures), « le paysage se confond avec l'œil » (/18).

De même, mais ceci reste pour moi dans le suspens de l'« énigme » (le mot est ici prononcé en toute dernière page), je vois dans ce livre que le nom (à l'image de l'image) est posé (vécu ?) « comme distance » (/51) et qu'elle (ce pronom) « quitte » (/71) son nom ou « se détache » du nom (/76). C'est alors que « plus rien ne la sépare d'elle-même ».

Je parlais au début d'un mode d'emploi, je dirais mieux, d'un programme. Il reste le mien :

*Après cela, moi j'ai regardé.....la dénudation successive*

## Ponge ?

*Le Christ glorifiait les humbles.*

*L'Église glorifie l'humilité. Attention ! Ce n'est pas la même chose. C'est tout le contraire.*

*Le Christ rabaisait les puissants.*

*L'Église encense les puissants.*

*« Debout ! les damnés de la terre. »*

*Je suis un suscitateur.*

F. P.

Il est vrai que Francis Ponge n'a jamais songé à faire école, à avoir des disciples, à divulguer une « doctrine » destinée à mettre la littérature sur la bonne voie. Lorsque, à l'époque surréaliste, il écrit qu'il s'agit d'« apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique », ou bien, en 1942, ce petit texte que j'ai reproduit en tête du *Cahier de l'Herne* et qui se termine par l'autodéfinition : « Je suis un suscitateur », il ne pense pas à fonder un mouvement littéraire, il déclare la visée en dernière instance, *politique*, de l'écriture selon lui. Il s'agit de *donner* ou de *rendre* la parole (à qui de droit, à ceux qui ne parlent pas ou qui ne parlent plus). Mais il est vrai aussi qu'un peu plus tard, après guerre, constatant l'influence d'Aragon, par exemple, sur la jeune poésie, il donne quelques signes d'impatience et manifeste fugitivement le souci d'intervenir pour indiquer une autre direction (une poétique historiquement justifiée, tenant en un certain nombre de postulats qu'il

tente de rassembler dans son livre sur et pour Malherbe). Ce qui va se passer, en fait, c'est que cette poétique va se trouver coïncidante aux recherches et expériences des avant-gardes qui surgissent et dominent la scène poétique (et de la poétique) dans la double décennie 1960-1970. Et sans doute l'est-elle encore, d'une manière un peu différente, dans la période suivante, la double décennie 1980-1990, celle d'après les enthousiasmes modernistes, la nôtre...

Il faut peut-être redire très vite quels sont les principaux thèmes qui faisaient l'actualité et l'acuité théorique de Ponge dans ce contexte 1960-1970. Le moment était au formalisme, or la poésie de Ponge est, en son principe, poésie de la langue, poésie « logoscopique » (maladie de poète qui consiste à voir la langue elle-même avant de voir à travers elle), et elle est, d'autre part, tout autant poésie de la poésie, réflexive. Ce littéralisme à double détente suffisait à mettre Ponge en phase avec les recherches contemporaines, et cet effet se trouvait encore renforcé par quelques-unes de ses tonalités particulières : matérialisme déclaré (qui faisait de Ponge une sorte d'antidote à l'idéologie poétique dominante restée très fondamentalement romantique, du lyrisme au culte ou au dogme de l'analogie) ; accent mis sur la fabrication et le procès, jusqu'au renoncement au fétichisme du poème ; enfin, couleur ultracritique de la composante métapoétique : non seulement antipoétisme, mais déclarations (parfois violentes) contre la poésie elle-même, et volonté affichée d'en sortir.

On ne souligne pas suffisamment, d'habitude, le fait que cette intersection de la pratique pongienne avec les thèmes principaux du travail avant-gardiste a lieu exclusivement d'un côté de ladite avant-garde : du côté (*Tel Quel* et ses entours) où l'on remet en cause de façon systématique le partage des genres, et l'identité, la spécificité de la « poésie ». De ce point de vue, l'exemple de Ponge intéresse non seulement un poète comme Denis Roche (qui va se donner pour tâche d'aggraver la « démonstration » de Ponge contre la poésie) mais aussi tous ceux (à commencer par le Sollers de l'époque) qui semblent vouloir faire surgir une « écriture textuelle » hors définitions génériques. En revanche, il faut observer que, de l'autre côté, celui de l'avant-garde formaliste soucieuse de préserver une identité formelle

à la poésie (c'est le pôle de la revue *Change*, de ses alliés de la revue *Action poétique*, le tout non loin, par ailleurs, du laboratoire de l'Oulipo), on n'est pas seulement indifférent à Ponge, mais il faut dire qu'on lui est hostile. Si Ponge n'a jamais donné un texte ni à *Change* ni à *Action poétique*, ça n'est pas par hasard, c'est parce qu'il est étranger à ces lieux, c'est que le sens de son activité d'écrivain est incompatible avec l'idée d'une refondation de la poésie sur quelque base formelle-prosodique que ce soit. Ponge n'est ni un rénovateur ni un réformateur de la poésie. Il voudrait pouvoir se situer hors d'elle (et être pris au sérieux à cet égard). De fait, ceci est parfaitement compris par tous ceux qui, au contraire, entendent préserver la poésie de tout ce qui pourrait en quelque façon l'atteindre ou la dénaturer.

Ponge ? *Un grenier à tracasseries pour les dents.*

Je ne sais pas si on se souvient. Dans les années 1960, et jusqu'au début des années 1970, le nom de Francis Ponge était lié aux interventions de l'« avant-garde » (les revues où l'on voyait son nom s'appelaient *Tel Quel*, *TXT*, *Manteia*...), il était tout à la fois du côté de ceux qui répétaient que la littérature, c'est bien une affaire de langue, d'amour de la langue, de lutte avec elle (lutte et ratures, brouillons acharnés, travail littéral, formel), et sans liens directs avec les « formalistes », ceux qui voulaient confirmer la poésie dans son identité prosodique (vers, rythme, contraintes...), et tout à fait en guerre, de surcroît, avec les nostalgiques du bel canto et des merveilleuses images (mais ça, depuis toujours, depuis le début, dans les années 1920). Sans multiplier les exemples, j'ai envie de rappeler ici un article extrêmement significatif de Claude Michel Cluny (poète lui-même et directeur, depuis 1989, d'une très estimée collection de poésie, qui porte le beau nom d'« Orphée ») et qui parlait, en 1968, dans un quinzomadaire consacré à la littérature, des « griffonnages perpétuellement inachevés de Ponge » à propos de Giacometti, du « vaste champ de décombres » de son *Malherbe*, des « étendues verbeuses » du *Nouveau Recueil*, d'une « impuissance pathétique », d'une « œuvre de second rang », etc. Je cite ces phrases parce qu'elles ne relèvent pas de la réaction d'humeur d'un journaliste, elles sont écrites par un éminent connaisseur et défenseur

de la poésie universelle, quelqu'un qui sait de quoi il parle, et ce qu'il convient de discréditer. De même encore, il suffit de se reporter à cette bible de la conscience poétique contemporaine qu'est le livre de Jacques Roubaud intitulé *La Vieillesse d'Alexandre* (première édition en 1978, livre réellement important et qui fait connaître les aventures de notre grand vers) pour apprendre que le choix de la prose par Francis Ponge doit se comprendre comme un recours à la stratégie dite « du refuge » (liée à l'insatisfaction quant au vers moderne dominant, le vers libre, et à l'impossibilité de trouver une autre solution). Un choix tout négatif, donc. Le poète et poéticien qui écrit ces lignes sait parfaitement que le choix de Ponge est offensif, violemment et sciemment anti-poétique, et c'est bien pourquoi il lui importe de le mettre sur la touche, de le discréditer avec le maximum d'élégance savante. Il me faut dire que j'approuve cette logique. Elle se prolonge avec le fronton de la revue *Action poétique* consacrée à Francis Ponge : plutôt circonspect. Il y a un corollaire à la radicalité de Ponge, c'est la permanence, jusqu'aujourd'hui, d'une réelle hostilité à son égard. On dira que c'est bon signe. Il l'a bien cherché. La poésie est en état de légitime défense. Et la référence à Ponge situe.

Si, maintenant, on se reporte au tournant des années quatre-vingt, que voit-on ? C'est, par réaction contre le théoricisme, l'expérimentalisme ayant marqué la double décennie antérieure, le retour spectaculaire (en tout cas très souligné et très remarqué) d'une revendication *lyrique*, se présentant d'ailleurs, et naturellement, comme le retour de la poésie à *elle-même*, à ses contours, à ses qualités spécifiques, à ses formes, à ses pouvoirs, à ses charmes, etc. Et, en réaction contre cette réaction, l'émergence d'une nouvelle génération de poètes pour qui la référence à Ponge, de nouveau, pouvait, peut avoir un sens. La création d'une revue comme *Nioques*, par exemple, est liée à cette volonté de maintenir le lien avec quelques-unes des propositions ou des intentions fondamentales de Ponge. Son objectivisme déclaré, son littéralisme méthodique, son *choix de la prose* (voir plus haut) et du prosaïque, de la planitude, de la platitude (mais oui !), de la surface, tout cela, comme aussi bien le principe d'inachèvement ou l'écriture comme procès de connaissance, pouvait trouver écho chez divers jeunes écrivains moins soucieux d'expression



poétique *personnelle* que de formulation, de précision et d'élucidation. Plus ou moins sensibles, selon les cas, à la matérialité de la langue comme telle (modelable) ou à la consistance des stéréotypes, à la violence idéologique des « paroles », comme disait Ponge ; et tout à la recherche des dispositifs susceptibles de déjouer les mécanismes de l'imposition, de la programmation des discours, de la censure. Ces « réalistes »-là (je ne dis pas « réalistes », le mot est un peu abîmé), ils écrivent donc *après* Ponge (et certainement pas d'après lui, bien sûr), pour certains, au-delà d'une rupture d'avec ce que le journal et les ministres de la Culture appellent la « poésie » (ou plutôt la Poésie, indispensable comme l'air que l'on respire, etc., relisons les brochures concernant le nouveau « Printemps » d'icelle). Il est vrai que ces écrivains dont je parle, contrairement à ceux qui se réunissaient autour des revues et des « théories d'ensemble » dans les années 1960-1970, n'ont pas le souci premier de faire référence, voire allégeance, à leur héritage, ou de considérer, de méditer et de proposer leur arbre généalogique. Cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas de point d'appui, ou qu'ils font table rase de ce qui pourrait les aider à interroger leur propre pratique. Nathalie Quintane, par exemple (parce qu'ici je sens qu'il me faut prononcer des noms), qui avait commencé par un livre de « remarques » éminemment neutre et attentif à l'infime du réel, à ce que Perec appelait l'« infra-ordinaire », et Ponge, l'« insignifiant », ou Christophe Hanna, qui a publié en 1997 un livre de « résistance » aux paroles, placé sous le signe de la prose, de l'invention nécessaire de dispositifs prosaïques, sous le signe, donc, de Baudelaire (son livre s'appelait, comme celui de Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, noter le tréma...), et sans doute, aussi, de l'esprit politique des *Proèmes*, ou, sur un autre axe, de la volonté de comprendre ce qui était à l'œuvre dans un texte comme *La Mounine*... Ce qui importe, je crois, c'est, bien sûr, qu'on connaisse un peu mieux Francis Ponge, au-delà de son parti pris des choses (les deux volumes de la Pléiade y contribueront), mais aussi, mais surtout, qu'il continue de nuire. Un peu d'action prosaïque continue, un peu d'eau, et quelques figues.

La figue est une pauvre gourde, à l'intérieur (au cœur) de laquelle, la remplissant toute, luit un autel scintillant.

## P.-S. : Lieux de perte/lauriers

Lorsque j'ai rencontré Apel.les Fenosa, il ne parlait pas, ou très peu. Je l'ai connu grâce à Francis Ponge qui m'a envoyé un jour le rejoindre à Montpellier. C'était en 1983. Francis Ponge, pour moi, c'était celui qui avait choisi d'écrire parce qu'il ne voulait pas parler, parce qu'il savait que les paroles le réduisaient au silence, et qu'écrire, c'était une façon de dire en silence contre le bruit qui fait taire. Silence silencieux de l'écriture contre bruit asphyxiant, étouffant, étranglant des paroles. Écrire contre les paroles. Ne pas les laisser faire, ne pas se laisser faire. Je pensais alors que tous les artistes, quel que soit leur mode d'expression, y compris, donc, ceux qu'on appelle « poètes », étaient, par nécessité et par état, des praticiens du silence, silencieusement actifs, présents au silence, en silence. C'est-à-dire d'autant plus intensivement présents. Fenosa m'est apparu comme ce présent qu'il était. Sans d'autre légende (j'ignorais presque tout de lui) que ces quelques vers de Francis Ponge, le « petit plâtre inachevé à la gloire de Fenosa en 1965 » fait de mots « tendus vers », et doublement inachevé, d'abord parce qu'inachevable en principe, ensuite parce qu'indéfiniment et indifféremment remodelable, entre le pouce et l'index, de la forme prosodique à la forme prosaïque, poème, proème, prosème, rien, un plâtre, un petit plâtre, rien.

La diagonale vient ensuite. La diagonale, c'est la ligne tracée d'un angle à l'autre, c'est la droite qui joint deux sommets non consécutifs d'un polygone, et spécialement les sommets opposés d'un carré, ou d'un rectangle. C'est donc cette ligne qui traverse, scarifie la ville, le jardin,

la paume de la main, le cloître, la page, une ligne vive, de vie, de chance, d'écriture, de lecture, une ligne invisible, sur laquelle nous sommes. Je dirai que Fenosa se tient sur cette ligne, en équilibre, et même, sans doute, en équilibriste.

J'ai écrit quatre fois pour, devant, vers Fenosa ; dans le dernier de ces quatre textes (qui font donc comme un carré, ou jardin clos, avec, se faisant face, deux murs de prose et deux murs de lignes coupées), je le vois qui s'achemine : « Cette phrase parle de son visage et de son regard et de l'immobilité de son corps en déséquilibre en marche, en équilibre avec ses mains et son regard comme des rames ou comme la sorte de perche que tient celui qui suit aveuglément son chemin au-dessus du vide. » La ligne serait donc aussi bien comme un fil tendu, un filin, sur lequel s'avance, les yeux fermés et les bras ouverts, immobilement en marche, celui-là dont le même texte dit encore qu'« il se tient là, debout, on dirait qu'il attend. Ou bien il marche à l'intérieur de lui-même, dans le volume creux de son propre corps. »

Il y a donc quatre faces délimitant un espace :

– Les deux premières se trouvent dans un livre publié chez Seghers en 1987 (*Simplification lyrique*). Sous le titre « Diagonale », il s'agit successivement d'une prose intitulée « F. » et d'une longue séquence de 22 pages-fragments intitulées « Apel.les à l'aplomb du jour ». Ces deux textes se situent sur le premier tiers de la diagonale, écrits en 1985, à Barcelone puis à Vendrell, face à Fenosa qui se tient debout et marche à l'intérieur de lui-même, à la fois vers nous et à travers nous, vers un point de l'espace invisible à l'œil nu (ou alors seulement visible à l'œil nu, toute la question étant de définir ce que serait une effective *nudité* du regard – ou simplicité ou ingénuité du regard).

– La troisième face se trouve dans ce livre intitulé *Le temps n'existe pas*, en un point du second tiers de la diagonale : très précisément, puisque le texte est daté, le 25 mars 1998. Il s'agit du chapitre « En lui cet amour » : il s'agit d'« un corps muet lisse et droit » ; il s'agit des phrases de Raymond Lulle, de son dialogue mystique ; il s'agit d'un passage de lumière à travers un corps, franchissement du temps, appartenance reconnue, etc.

– La dernière face est celle de la nudité, prose en huit séquences données pour un livre collectif en hommage à Fenosa (paru en 1997), mais qui paraît aussi, reprise et compactée, et augmentée de quelques lignes relatives à la manifestation de la nudité, dans un livre aux éditions du Seuil, en 1995, intitulé *Le Principe de nudité intégrale*. Nous sommes alors sur le dernier tiers de la diagonale, le nom de Fenosa s'estompe, on dirait qu'il est entré en nous, ou nous en lui, et que nous sommes ensemble à l'intérieur de la boule de silence : « Quand il se lave les mains ses yeux sont plus noirs encore et c'est comme s'il touchait quelque chose de la boule de silence et de bruit qu'il y a derrière le visage et sous le sol très loin sous le lit des cailloux, oui, très loin dans la gorge. » Nous serions donc en ce point où il n'y a plus de formes, où la vérité est sans formes et sans nom. C'est en ce point qu'il n'y a plus de sculpture, ou que les mains ne touchent rien, ou que ce qui importe au sculpteur, c'est l'eau (celle qu'il jette sur la terre et dont il se lave les mains), l'eau tout autant que la terre, ou la lumière tout autant que la terre et que l'eau, ou bien encore quelque chose que Fenosa appelait « poésie ».

De toutes les images qui composent en moi la figure de Fenosa, la plus aiguë est sans doute celle qui commence de s'écrire dans la prose de « Diagonale », sous la lettre F, avec le verbe *trembler*. À l'infinitif. Premier mot d'une première version de la légende, inachevée et inachevable. C'est comme le nom d'un arbre, un verbe correspondant au nom d'un arbre, un peuplier à tige droite, au corps lisse, dont les feuilles tremblent, ne cessent de trembler. Et sous le verbe *trembler*, très vite, l'esquisse d'un portrait de l'arbre : « Il écoute devant lui dans un couloir vide, les mains droites. » Et, plus loin, toujours ce même adjectif, celui de la ligne, des lames, de toutes les tiges, stèles, colonnes, sexes, croix : « Le cou droit, la nuque droite, le tronc droit, les deux jambes droites. Il se tient droit, très droit. » Et ce corps, comme un œil, les mains droites, ouvertes : « Il n'a jamais cessé de voir les mains ouvertes, avec ses doigts ouverts tendus comme des règles. »

Plus tard, je comprends, ou plutôt je perçois qu'un espace est franchi, ou que la question est celle de la *distance*. Que sculpture n'est ni matière et forme, ni plein et creux, mais distance, parcours et distance, les mains tendues avec des yeux dans les paumes, et que le mot

d'appui serait, sera le mot « couloir ». Quelque chose coule, c'est un ciel en rivière, un lit sève-et-sang, un « couloir de vide », un « couloir de prière », et ce couloir est dans l'arbre. Si je cherche aujourd'hui à reconstituer le site, celui où Fenosa a lieu, je trouve et retrouve un arbre. Il n'a plus de nom, ni tremble ni figuier, il se déploie à l'intérieur de la formule : « nous n'irons plus au bois les lauriers sont coupés ». C'est même pourquoi le texte de 1995 *La nudité gagne* commençait par cette phrase : « En chemin vers un arbre. » Et cette évidence (c'en était une pour moi) qu'il fallait souligner « un » : vers *un* arbre. En réponse aux vers de l'ancienne chanson, celle du bois et de la coupe des lauriers. Comme s'il s'agissait là d'une vérité décisive, d'une de celles auxquelles on ne peut se dérober. Ici, le lien entre les deux segments de l'énoncé : *nous n'irons plus au bois*, virgule,

pause,

*les lauriers sont coupés*. « Ils sont coupés. Maintenant, sur le chemin, c'est un lit de lauriers. Il y a ce lit végétal. Il y a donc maintenant beaucoup de silence. Il suffit d'aller vers un arbre. » Tendre les mains, les doigts, etc. *Un*, souligner *un*. À cause du renoncement aux lauriers, au bois, au bois de lauriers ou autres, à leur sens, à leur valeur symbolique (si attaché qu'on soit à ces valeurs symboliques, et il semble que Fenosa était habité par cette antique culture méditerranéenne), et je voyais donc le sculpteur comme un de ceux qui se savaient appelés à sacrifier en chemin les prestiges et les douceurs du savoir, des noms propres, pour se diriger vers un arbre, pour le fixer, en un point x de ce jardin, sur cette diagonale qui est en quelque manière un lieu de perdition – d'heureuse perdition. C'est bien pourquoi j'ai remercié le hasard, ou la main amie qui a choisi de placer, dans le volume où se trouvait imprimé *La nudité gagne*, face au texte, un objet de 1954 intitulé simplement « motif végétal », en puissance de métamorphose, certes, mais sans autre définition (du moins je veux le croire) que celle de motif, rien, un rien, cette chose au-devant de laquelle on est simplement appelé à se RENDRE.

Il y a donc désormais un cinquième lieu sur cette diagonale puisque je relis aujourd'hui ces quatre textes de 1985, 1988, 1995, et le suspens

muet de la rencontre, 1983, à Montpellier, pour l'installation, dans les jardins du musée Fabre, de l'*Orlando furioso*. C'est alors seulement que fait retour un souvenir récent : l'année dernière, invité à Fribourg en Suisse pour y parler de Francis Ponge, mon tout premier geste a été de me rendre à l'église du Christ Roi pour y voir l'original de ce Christ dont j'avais photographié une version réduite, posée à même le sol, contre une bibliothèque, dans la maison de Vendrell. Un qui ressemble à celui d'Apollinaire, celui de *Zone* dans *Alcool* : « C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs. Il détient le record du monde pour la hauteur. » Un qui s'arrache au bois de l'arbre, qui se cambre et déploie ses ailes. Certains disent qu'il y a peu de motifs religieux dans l'œuvre de Fenosa. Ils ont raison, en fait, il n'y en a qu'un, je crois, c'est la nudité. Elle ne se voit pas. Elle est ce qui ne se voit pas. Comme la diagonale.

## « Stupéfiant ! »

Francis Ponge n'a pas reçu le prix Nobel. Je ne sais pas très bien quel est aujourd'hui exactement son statut, je veux dire son degré de notoriété réelle. Il reste à mon avis assez faible, malgré les deux volumes de la Pléiade en 1999 et 2002.

Jusqu'au *Parti pris des choses*, en 1942, Ponge est un homme du commun à l'ouvrage, un *poète inconnu* et qui n'a que très peu publié. Puis il devient, après guerre, avec la reconnaissance de Sartre, l'amitié de Camus, le compagnonnage de peintres célèbres, Braque, Picasso, Giacometti, ce que Bernard Beugnot, le directeur de l'édition « Pléiade », appelle un « poète de cénacle », connu et admiré de ses pairs. Pour enfin, sur le tard, à partir de 1965, avec *Pour un Malherbe* et *Tome Premier* (gros recueil de recueils dans la prestigieuse « collection blanche »), devenir un « poète consacré », recevant prix et autres marques de reconnaissance publique, puis, si l'on veut, une sorte de « poète officiel », puisqu'il s'inscrit assez clairement dans la mouvance du pouvoir politique en publiant *L'Écrit Beaubourg* (1976), à l'occasion de l'inauguration du centre Pompidou.

Une trajectoire, en somme, le conduisant de l'obscurité à une manière de consécration tardive et relative. Un écrivain qui, dès le milieu des années 1950, prend conscience de son « rôle historique » (qu'il voudrait analogue à celui, en leur temps, d'un Malherbe ou d'un Mallarmé), et qui se met à songer, bien sérieusement, vers le moment de sa grande vieillesse (il souligne ce fait : dans sa « 80<sup>e</sup> année »), à la

possibilité de voir son œuvre, de « se » voir « dans une Pléiade », comme il dit. Je cite ici le brouillon d'une lettre inédite, restée dans les tiroirs de son auteur, datée du 15 mai 1978, lettre plutôt récriminante virtuellement adressée à Georges Lambrichs :

Tandis que je viens de rentrer dans ma 80<sup>e</sup> année, tandis que Gaston m'avait voulu dans la « Bibliothèque idéale » (et Carlier, alors bien en cour, à l'origine de mes livres de poche, m'annonçant qu'il fallait que je m'attende à une « Pléiade »), pourquoi Claude, pourquoi Antoine, ne me feraient-ils pas je ne dis pas l'honneur, le plaisir du moins, de me prévoir, justement, dans une « Pléiade » ? Pourquoi ?

Et il ajoute, en retrait, après un tiret et avant un point d'exclamation fortement appuyé : « Stupéfiant ! » On voit donc que le poète « consacré », voire « officiel », est toujours, en fait, en quête auprès des siens, puisque Gallimard est son éditeur depuis les années 1920, d'une reconnaissance qui semble (ou qui lui semble) ne lui être accordée qu'avec réticence. Il n'est pas « prévu », alors que Saint-John Perse « s'est vu » (et même bien vu) de son vivant dans une Pléiade, en 1972, tandis que ce sera le tour de René Char en 1983. Lorsqu'il meurt, en 1988, Francis Ponge n'est toujours pas « prévu », semble-t-il, et il faudra dix bonnes années encore pour que le tome I des *Œuvres complètes* voie le jour.

Ce qui fait, je crois, la particularité de Ponge, au regard de la signification d'une publication de ce genre, c'est, d'une part, qu'il sait avoir méthodiquement travaillé à défaire ce qu'il appelle (le plus souvent, sur un mode péjoratif) la « poésie », travail de « désintoxication », de « déséxaltation » (note de 1951), et à s'isoler du reste des « poètes » (« Je me désolidarise d'avec *tous* les poètes », note de 1952), et qu'en conséquence il aura, en toute lucidité et volonté tactique, brouillé son image d'auteur. Et, d'autre part, qu'il s'est proposé à lui-même une image, ou plutôt des images de l'œuvre incompatibles, en tout cas peu compatibles, avec l'entreprise de sommation monumentale. En sorte qu'au bout du compte, il sait bien correspondre imparfaitement aux exigences d'une intronisation en Pléiade, en même temps qu'au regard de son parcours, de la lente émergence, dans l'his-



toire, de son bon droit poétique, donc de sa légitimation historique, il considère que cette intronisation relèverait de la pure et simple logique. Je reviendrai sur la question de la stratégie d'automarginalisation militante et ses conséquences quant à l'élaboration du monument « Pléiade ». Je veux d'abord rappeler ce qu'il en est de la fabrique de cette image de l'œuvre.

Francis Ponge n'écrit pas de livres. Il ouvre des dossiers, un dossier par objet d'écriture, et les laisse ouverts le temps qu'il faut. Lorsque les circonstances l'exigent ou le permettent, il extrait de ces dossiers une forme ou formule, une « pièce », et la publie séparément, ou encore, la pose avec d'autres et consent au « recueil », ou encore choisit de publier le carnet, le dossier, d'exhiber en un livre le caractère relatif et interminable/inachevable d'un procès d'écriture. Mais cela ne signifie pas qu'il n'a pas en tête, la masse de l'écrit s'accumulant (dossiers, recueils, recueils de recueils, grands recueils, nouveaux recueils, etc.), le dessein d'un livre, ou même (en mémoire mallarméenne), du Livre : dont chacun de ses livres n'est qu'une réalisation approchée, provisoire et partielle, fragmentaire. Ce livre, il y a, il y a eu, pour Ponge, trois façons principales d'en concevoir le principe. Et cela, bien entendu, doit donner à penser (ou à désespérer) à l'éditeur.

Le premier principe, le plus évident *a priori*, est le principe « générique ». Celui que Ponge adopte lui-même lorsqu'il publie son *Grand Recueil* en trois volumes, la masse recueillable étant distribuée selon « quelques trouées », trois allées principales, intitulées respectivement *Lyres*, *Méthodes* et *Pièces* : autrement dit, une partition entre textes métapoétiques et métatechniques ou critiques d'un côté, *Lyres* (consacré à des personnes, notamment des écrivains) et *Méthodes* (consacré aux voies et raisons et outils de l'écriture), textes-objets de l'autre, les *Pièces* proprement dites, ou poèmes, si l'on veut. L'œuvre entière peut être comprise comme relevant de ce type de partition, le problème étant que Ponge, on le voit, prend soin de ne pas penser son travail dans les termes reçus de l'héritage générique dont, précisément, il cherche à faire bouger les frontières et dont il récuse la stricte pertinence ; à y bien regarder, les poèmes sont à haute teneur réflexive, tandis que les « méthodes », symétriquement, adoptent souvent l'allure poétique.

Chevauchement, superpositions, contaminations ; d'où la prolifération, dans l'œuvre, de ces catégories génériques nouvelles, comme si Ponge songeait à fonder une rhétorique singulière, adaptée (*momons, sapates, proèmes, eugénies, objeu*, etc.). Difficile, dans ces conditions, de fonder après coup une édition sur la redistribution des textes en fonction de critères néogénériques si manifestement idiolectaux et instables.

Le deuxième principe serait en effet celui du Livre (*L* majuscule, éventuellement), le modèle étant le Grand Dictionnaire (le saint Littré, qu'il s'agit de récrire pour refonder la langue) ou la Grande Encyclopédie universelle. Les mots, les choses, dans l'ordre alphabétique. Ou encore, selon le modèle de la Bible protestante à colonnes, une machine complexe, hypertextuelle, intertextuelle, dans laquelle chaque élément (mot, segment, séquence) pourrait être présent à tous les autres selon un réseau de renvois et de liens. Il y a là un fantasme, une utopie qui se connaît comme telle, l'idée d'un livre à venir, d'un devenir *moviment* du monument, monument en mouvement, d'un grand Texte mobile, impossible et nécessaire, orientant en permanence le présent de l'écriture. On imagine ce que pourrait être la réalisation *du bible* selon Ponge (puisqu'il restitue le mot au masculin). Ou plutôt, nous devons nous avouer impuissants à nous représenter exactement ce que pourrait être la réalisation concrète de ce bible. Malgré la finesse bien connue de son papier, l'édition Pléiade ne saurait en aucune façon répondre justement aux exigences d'un tel dispositif.

Reste un troisième et dernier modèle. Le plus conforme, sans doute, à ce que tend à devenir progressivement le projet pongien (depuis au moins *La Rage de l'expression* jusqu'à la livraison des « fabriques », celle du Pré, celle de la Figue, celle de la Table), une fois qu'il a renoncé à l'idéal ou à l'illusion du monument (le poème comme objet clos-achevé ou le Livre comme fonctionnement-système), c'est l'exhibition crue et nue (« obscène », dit quelque part Francis Ponge) de l'écriture comme activité chronique, permanente :

Si depuis un certain temps [écrit-il en 1950, dans une « page bis » de *Nioque de l'Avant-Printemps*], j'ai pris l'habitude de dater en tête chacun de mes manuscrits au moment même que je les commence, c'est

[...] que je les considère tous, d'abord, comme des *documents*, et veux pouvoir, si je ne parviens pas à en tirer une œuvre « définitive » [...] les conserver par-devers moi (ou même les publier) dans leur ordre chronologique exact.

Telle serait la vérité *documentale* (et non plus monumentale-movimentale) de l'entreprise : l'édition intégralement et strictement *chronologique* de tous les actes d'écriture. Il ne s'agirait pas, alors, de la fantaisie d'un éditeur généticien obsessionnel, mais de l'obéissance à l'un des principes fondamentaux gouvernant un projet littéraire, littéral, parfaitement au clair sur le caractère éminemment douteux de la notion d'œuvre « définitive ». Là encore, on voit bien que l'édition Pléiade, supposée faire « plaisir » à celui qui venait d'entrer dans sa quatre-vingtième année, pouvait difficilement substituer à l'ouverture abusive « Œuvres complètes » un titre comme « Pratiques » (titre que Ponge avait suggéré dans son *Malherbe*, à la date du 27 février 1955), ou encore, le lendemain, dans le même manuscrit, « Actes ou Textes », impliquant l'illisibilité même du temps réel, l'émiettement de l'écriture au jour le jour. Œuvres incomplètes, donc, définitivement non définitives, éminemment soumises au présent perpétuel de la circonstance, et, en tant que telles, d'une certaine façon, impubliables.

Dès lors, on comprend que la politique de l'éditeur ait été de prudence : sont retenus, dans l'ordre de leur apparition, les volumes publiés, des *Douze Petits Écrits*, en 1926, au dernier recueil, posthume (en 1992), mais voulu et conçu par l'auteur (celui qui reçoit le titre de *Nouveau Nouveau Recueil*). Ce que l'on pourrait appeler les pré-recueils (démembrés par la suite, intégrés à des volumes ultérieurs) sont remplacés par des fantômes, tandis que les textes isolés, ayant fait l'objet d'une édition dite « bibliophilique », sont simplement mentionnés à leur date dans la Chronologie. Comme le principe est sévère (j'ai dit « prudent », disons qu'il est prudemment sévère), il comporte quelques exceptions dûment justifiées : ainsi *Le Peintre à l'étude* (pré-recueil de 1948, ensuite absorbé dans *L'Atelier contemporain*, en 1977) est conservé parce qu'il est le premier ensemble de Ponge sur l'art. De la même façon, *L'Araignée*, poème publié séparément

en 1952, et ensuite avalé par le volume *Pièces* en 1961, est sauvé, c'est-à-dire reproduit à sa date, parce que, dans le recueil, il perdait la mise en espace spécifique, la qualité spectaculaire de sa présentation typographique. Les dossiers de travail (sous le titre générique d'« Ateliers ») donnent en outre à lire, de façon sélective, un certain nombre de documents (textuels ou iconographiques) non publiés par Francis Ponge. Tout cela, en effet, « donne une idée » (c'est la formule qui me semble la plus adéquate) de l'œuvre incomplète en l'état d'inachèvement perpétuel, à laquelle Bernard Beugnot, en 2005, dans la collection des « Cahiers de la NRF », chez Gallimard, devra ajouter 400 pages d'inédits, dignes donc d'être montrés, pour « compléter » les deux volumes désormais canoniques. En attendant, bien sûr, d'autres développements inévitables. Tel quel, si je puis dire, l'instrument de travail portatif est à la fois très fiable et inerte. Il donne, comme dit l'éditeur responsable, « une vue globale de la carrière officielle ». Tout dépendra ensuite du regard et de l'activité du lecteur, et de sa capacité à se réapproprier cette expérience (je veux dire celle de Francis Ponge).

Je termine en évoquant le rapport entre ce que je crois comprendre de la vertu dérangeante de cette masse « non définitive » de textes en acte, ou de cette pratique du retrait critique, stratégique, et l'« équipe » (puisque cette édition est faite par plusieurs, non par un) chargée de restituer ladite vue globale de l'œuvre et de la carrière.

Ce qui est très frappant, dans le cas de Ponge, c'est que, très vite, il s'est mis de lui-même, délibérément, offensivement, en situation de marginalité tendue : son attitude à l'égard des surréalistes (refus catégorique d'une esthétique qu'il interprète comme le stade suprême de l'idéalisme romantique) l'a isolé du courant dominant voire hégémonique de la poésie moderne/moderniste dans les années 1920-1930, tandis que sa pratique franchement ambiguë-critique de la « poésie » l'a mis en porte à faux avec son milieu « naturel » ou quasi familial (Paulhan, la NRF) : il manifeste une plus que défiance à l'égard des académismes et de la poésie néoclassique (c'est ainsi qu'il lit *Charmes* de Valéry, par exemple) et fait preuve d'une violence explicite à l'égard du poétisme grandiloquent et mystificateur de Saint-John Perse. Francis Ponge est bien un auteur « Gallimard », mais qui a

toujours entretenu une relation disons problématique et litigieuse avec la maison mère, il a très bien compris qu'il n'était pas évident pour lui d'être là, dans le territoire d'un Valéry, d'un Saint-John Perse, ou d'un René Char, en poète-non-poète, en revendiqué « mineur », rendu au sol et à l'étreinte rugueuse de l'infraordinaire, ayant fait décidément le choix de la prose et d'un certain prosaïsme, un écrivain en état d'infraction générique très susceptible, on l'imagine, de décevoir l'attente des lecteurs (donc de l'éditeur, susceptible, lui, de se méfier de tout ce qui bouscule par trop les horizons d'attente).

Par la suite, dans les années 1960, Ponge a choisi non plus la sécession individuelle, mais de rejoindre une démarche collective de subversion de la littérature coïncidant (du moins le jugeait-il) avec ses propres vues, avec la poétique qu'il avait lentement élaborée au cours de trente ou quarante années de pratique. Son œuvre apparaissait alors aux jeunes écrivains de la revue *Tel Quel*, avec celle d'Artaud ou de Bataille, comme un point d'appui, un levier susceptible d'alimenter les controverses, d'engendrer la dispute, de participer au débat théorique très rapidement, et très polémique : ainsi, par exemple, au colloque de Cerisy qui est consacré à Ponge en 1975, on a pu voir s'affronter les tenants d'un tout « parti pris des choses » (les pongiens réalistes, voire sensualistes-hédonistes, comme Raymond Jean) et les tenants d'un tout « compte-tenu des mots » (les pongiens textualistes ou formalistes). Cette « réception querelleuse », Francis Ponge l'avait patiemment préparée durant les longues années de sa clandestinité relative. Et je dirai que l'œuvre continue aujourd'hui pour nous de faire l'objet de réappropriations contradictoires et d'évaluations très contrastées ; en ce sens, elle n'est pas encore assignée à résidence académique ; elle a son mot à dire dans ce qui nous rapproche et ce qui nous divise.

Si je considère cet état de fait, l'édition des œuvres dites complètes de la Pléiade témoigne non pas d'un apaisement des contradictions, mais, disons, d'une manière d'œcuménisme universitaire que certains pourront juger tout à fait heureux, et d'autres, au contraire, proprement navrant.

Il va de soi que, puisqu'il s'agissait d'un volume concernant un auteur à fort coefficient stratégique (au regard du « positionnement » des

acteurs dans le champ poétique de l'extrême contemporain), l'éditeur (*publisher*) savait qu'il fallait éviter de confier la direction de l'ouvrage à un éditeur (*editor*) qui fût sectateur d'une tendance avérée et militante. La solution élégante a consisté à solliciter un savant lecteur de Francis Ponge, par ailleurs spécialiste de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle et professeur à l'université de Montréal. Indemne, donc, de toute contamination partisane, et susceptible de rassembler au mieux une équipe d'universitaires nécessairement divers et divisés.

Pour dire les choses simplement (mais en espérant ne pas verser dans la schématisation abusive), il me semble que l'équipe réunissait en fait trois familles de lecteurs : celle que représente, tout d'abord, le maître d'œuvre lui-même, qui considère Francis Ponge comme un « classique moderne » (selon une expression de Jean Hytier, expression qui figurait au frontispice du *Mouton blanc*, la revue qu'il dirigeait, et à laquelle Francis Ponge a souscrit dans sa première jeunesse). Celle, ensuite, bien exemplifiée par Michel Collot, pour qui Francis Ponge est un des poètes de la modernité post-surréaliste, entre Jules Supervielle et André du Bouchet, beaucoup plus lyrique, de surcroît, que certains voudraient le faire croire. Celle, enfin, à laquelle je crois appartenir, qui entend recevoir le texte de Ponge comme une série de manifestes indirects d'un objectivisme littéraliste critique, à mi-chemin entre le Rimbaud évoquant la possibilité d'une « poésie objective » et le Denis Roche qui met fin par le *Mécrit* à sa démonstration énergumène, « rageusement » (et courageusement) antipoétique.

Chacun, je crois, a œuvré en toute honnêteté critique, philologique, érudite, historique, herméneutique (pas trop, car c'est l'interprétation qui vieillit le plus vite), en faisant l'hypothèse optimiste que rien, pas même le lissage de l'appareil pléiadisant, ne pourrait neutraliser la vitalité de l'écriture à l'œuvre, du « moviment » et des liasses ébouriffantes des *documents* pongiens.

Si l'écriture résiste (à son désamorçage), il faut espérer que le lecteur saura résister lui aussi à l'effet neutralisant (momifiant) qui résulte de cet achèvement de l'auteur par ses œuvres complètes, et percevoir, sous le respect des contraintes éditoriales, les partis pris en réalité inconciliables des acharnés de la note et du commentaire souterrain.

## « Je ne sais situer »

Le sous-titre d'*Arbitraires Espaces*, paru, en 1986, aux éditions Flammarion, dans la collection « Poésie » que dirigeait alors Claude Esteban, n'est ni « poésie », ni « poème » (au singulier ou au pluriel), c'est : « vers ». « Vers », ça n'est pas un genre, c'est une forme, et, certes, dès qu'on ouvre le livre, on s'aperçoit que l'unité, ça n'est pas le poème ; aucun poème autonome, ici, mais un livre, sans marque d'articulation, un livre composé de pages de longueur inégale, pages composées de vers tous terminés par un point et séparés les uns des autres par un blanc qui est davantage que le blanc interlinéaire habituel, un intervalle systématiquement identique, une ligne de blanc, donc, tout aussi visible que le vers imprimé. On a donc sous les yeux : une ligne écrite, une ligne blanche, une ligne écrite, une ligne blanche, etc. Le point qui termine chaque vers, qui met un terme à chaque vers, qui met un terme arbitrairement à chaque vers, délimite donc un espace, un espace arbitraire. L'« espace arbitraire », puisque c'est le titre du livre, c'est d'abord le vers, en tant qu'il est (qu'il a telle longueur) par décision arbitraire, arbitraire souligné encore par le fait que le vers ne coïncide pas (nécessairement) avec une unité de sens complète, qu'il laisse donc ainsi le sens en suspens. Pour faire phrase (plutôt que sens, parce que la ligne-fragment, incomplète, ou coupée, ou suspendue, bien sûr, fait sens, fait du sens, provoque du sens), il faudra franchir le point, et le blanc qui est la ligne suivante. Et ce franchissement (qui est davantage ou autre chose qu'un enjambement, parce que l'enjambement est un

opérateur de continuité, alors qu'ici, le point sépare, isole, achève, arrête, même s'il n'est nullement infranchissable, même s'il *demande* à être franchi, non sans quelque violence), ce franchissement contribue à lester le mot *vers* de son autre sens : le vers est ce qui tend vers, ce qui avance et va, pour finir à *travers* (le point, le blanc), vers un autre vers, et cet autre vers, vers un autre vers encore, etc. Si je lis, par exemple, le début de la page 65, je vois bien que le mot « vers » est à la fois préposition : « Cet espace oblique / Vers où les choses sont », qu'il s'agit de se diriger vers cet espace pour voir/savoir les choses, pour les rejoindre, et que, d'autre part, c'est un substantif ; dans le vers « Vers où les choses sont », le mot « vers » désigne le lieu, le vers, où sont les choses. Les choses sont là où l'on dit qu'elles sont : « Cet espace oblique / Vers où les choses sont suppose / Qu'elles y sont quand on le dit ». Les choses sont, littéralement, là où le vers dit qu'elles sont, c'est-à-dire dans le vers. Le vers est donc ici cela qui est en cause. Il s'agit, pour Jean Tortel, sans aucun doute, de contribuer à une définition, ou redéfinition, du vers, après sa déconstruction, sa disparition, sa restructuration « libre », etc. Comme s'il n'était pas de poésie sans décision formelle dans la langue, et comme si ce qu'il fallait mettre en scène, d'abord, c'était cette proposition d'un espace, cette dé-limitation, ce cadrage (qui suppose un hors-champ) agissant comme un capteur de réel. On songe ici, bien sûr, en des termes qui restent ceux (quant à Tortel) de la poétique héritée, à ce que, dans le même temps, cherchait quelqu'un comme Denis Roche quand, après avoir pour sa part effectué une critique radicale de la formalité poésie-en-vers, il publiait, en 1978, sous le titre *Notre Antéfixe*, ses premiers *Dépôts de savoir & de technique*, qui relèvent, eux aussi, d'une néoprosodie (page-blanche, suite de lignes autonomes toutes de même « format », effets de rupture systématique), mais pensée et proposée à partir d'une réflexion sur l'acte photographique.

*Situer* est ce qu'il faudrait faire, ce qu'il faudrait pouvoir faire. La référence à Denis Roche pouvait aussi avoir ce sens-là : nous sommes préoccupés par la situation de Jean Tortel, par le rôle qu'il a joué, qu'il joue dans le champ de la poésie, aujourd'hui même (et pas seulement en 1950, ou 1960, ou 1970, ou 1980). « Je ne sais situer » (le titre que



je donne à ces quelques remarques), c'est un vers d'*Arbitraires Espaces*, p. 48. Si je franchis le point, comme il le faut, je vais trouver un complément d'objet, un objet, l'objet de la situation. Mais d'abord, c'est ainsi que je l'ai entendu, absolument : « Je ne sais situer ». À la toute première page du livre, déjà, ces quatre mots : « Je ne sais pas », et à la toute dernière, encore, et : « Je ne sais pas » (premier vers de cette dernière page) et, un peu plus loin : « Les oscillations / Que je ne situe pas ». La poésie a, d'évidence, pour Jean Tortel, affaire à la négation, à l'absence de voir, au manque à savoir, etc. Et, d'autre part, elle a en effet, puisque c'est d'espace qu'il s'agit, quelque chose à voir avec l'insituable. On se souvient peut-être des *Stèles* de Segalen, recueil orienté, organisé, dans lequel, tout à coup, s'ouvre l'espace d'un jardin par où il faut passer pour se perdre et pour perdre ses repères si l'on veut s'y retrouver sans garantie de se retrouver. Tel est en tout cas le site de la poésie (en régime contemporain), très précaire et difficile à décrire, ne serait-ce que parce qu'elle a perdu et les formes qui permettaient de la reconnaître et de la distinguer et, par conséquent, son statut de genre majeur. Jean Tortel était sans aucun doute préoccupé par cette question (comme l'est aujourd'hui Jacques Roubaud, par exemple), et c'est l'une des raisons majeures d'un livre comme *Arbitraires Espaces*. Il s'agissait, pour lui, d'intervenir dans le débat de la poésie avec elle-même, dans la redéfinition permanente de son espace propre. Parce qu'il tenait que la poésie devait avoir un espace propre : celui du vers.

Du temps des *Cahiers du Sud*, Jean Tortel avait joué un rôle absolument spécifique et déterminant : il avait résisté au conservatisme poétique de la revue (d'un côté, Valéry, de l'autre, le surréalisme), et travaillé à introduire, à faire accepter les poètes « réalistes » dont il partageait en somme les convictions philosophiques et matérialistes, et le souci de résister à la langue (aux sollicitations de la langue, au métaphorisme et à l'idéologie automatiste) : Guillevic et Ponge. Proche de l'un comme de l'autre, dans un dialogue amical et de lecture critique : c'est la plume à la main qu'il lit et médite leur travail. L'un et l'autre également proches mais différents sur un point essentiel, sur le point essentiel : Guillevic identifie la poésie au vers, exclusivement et nécessairement au vers (au point qu'il disait ne pas pouvoir écrire en prose),

comme à la seule forme tenue du langage, sa forme dure et résistante, consistante. Quand Francis Ponge, au contraire, de fait, dès les poèmes du *Parti pris*, avait choisi la prose, et même la prose explicitement contre le vers (considérée comme forme *a priori*). Même si, contrairement à Guillevic, Tortel écrit aussi en prose, on voit que c'est de lui qu'il est le plus proche. Comme Guillevic, Tortel est quelqu'un pour qui non seulement le vers existe, mais pour qui il ne saurait y avoir de poésie sans ce « fragment d'écriture décisif » dont il montre l'infinie complexité (comme celle d'un corps) dans *Arbitraires Espaces*.

On comprend alors peut-être pourquoi, proche ensuite et même très proche des poètes qui vont fonder la revue *Manteia*, il choisira de se tenir hors de, dans une position à distance, d'amitié critique, on dirait. C'est que l'aventure de *Manteia* est liée à l'aventure *Tel Quel*, à ce qui s'y trame théoriquement, et que ce qui s'y trame théoriquement, pour le dire très vite, c'est une liquidation de la poésie comme telle. Or les acteurs de *Manteia* sont à peu près tous des poètes, qui vont momentanément payer leur relative fascination pour *Tel Quel* d'une phase de moindre productivité poétique, prix à payer pour être en phase avec ce qui apparaît alors comme la pointe extrême du courant de recherche. Tortel est alors attentif, et il voit le danger. Il n'est en aucune façon persuadé, pour sa part, de l'avènement d'un objet textuel génériquement indéterminé...

En revanche, ce qu'il va immédiatement entendre, c'est la survenue de ces poètes de seconde modernité qui se sont manifestés à la toute fin des années 1960 et au début des années 1970, au Mercure de France et chez Gallimard, et qui ne vont pas théoriser (ou très peu) leur pratique (contrairement aux textualistes telquelien et aux formalistes de *Change*) : les poètes de la revue *Siècle à mains*, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach et, par ailleurs, Alain Veinstein. Dans *Ratures des jours* (recueil de notes prises entre 1955 et 1979, et publié en 1994 chez l'éditeur André Dimanche, à Marseille), Jean Tortel accueille trois livres de ces poètes avec la plus extrême attention. D'Anne-Marie Albiach, tout d'abord, à la date du 18 février 1971, il écrit ceci, en se référant à son premier grand livre (*État*, Mercure de France, 1971) : « Tendue, élaboré jusqu'à frôler une espèce, sinon d'abstraction,

du moins de destruction, car l'objet semble relégué derrière l'écriture pour laisser la place au vide qu'il constitue lui-même dans l'espace. » Albiach « propose, littéralement, je veux dire dans les mots alignés, le combat du tracé avec le blanc ». Il n'est pas superflu de rappeler ici l'incompréhension dont ce poète, difficile en effet, reste l'objet, plus de trente ans plus tard... Jean Tortel, lui, dès 1971, sait analyser le lien de tension à élaboration, et le lien de cette tension au mode spécifique de présence (présence/absence) de l'objet dans l'espace, et dans l'espace-texte : la poésie d'Anne-Marie Albiach n'est pas abstraite, comme beaucoup le croient et le répètent, elle est le travail de destruction-inscription de l'objet, renversement de l'image en figure verbale écrite, noir sur blanc. Ce que voit Tortel, c'est cette littéralité, cette objectivité, l'alignement, le tracé, la ligne tendue, le vers. Un peu plus tard, en lisant *Le Renversement* (Gallimard, 1972) de Claude Royet-Journoud, Tortel reconnaît là, dans ce titre, l'opération essentielle, celle qu'il interroge lui-même, avec « une sorte d'anxiété » : « Renversement (l'image en figure, le corps en lui-même, mais aussi, et par la bêche, la terre), à partir de quoi toute écriture ». Il parle alors de rigueur, de dignité combattante, en ajoutant : « combattante car c'est par une lutte contre la noire écriture que le blanc accède paradoxalement au rang de chose écrite. Leurs tracés risquent de restaurer la notion, non épuisée, de vers. » Enfin, un peu plus tard encore, c'est la réception, la lecture de *Répétition sur les amas* d'Alain Veinstein (Mercure de France, 1974). Jean Tortel écrit qu'à propos de ce livre, on cherche le sens (la direction et la signification) de la poésie qui se fait, et il le rapproche de la poétique d'État et de celle du *Renversement*, des livres, dit-il, qui doivent donner « lieu » à retrouver un lieu : « donner lieu à une explication ou une relation du combat textuel ». Ces trois auteurs « nous ont fait comprendre que la poésie n'est plus qu'un lieu très étroit qui contient cependant tous les contraires : par conséquent insituable. Comme aussi l'objet considéré : comme alors il suffit d'interrompre le tracé pour que la multiplicité non mesurable surgisse dans l'étroit. »

Ainsi Jean Tortel perçoit d'abord ces poètes comme appartenant à une même communauté théorique, comme proposant une poétique fortement cohérente, de nature à restituer précisément à la poésie son

autonomie, une formalité spécifique. Cette communauté d'écriture, cet espace-là, c'est celui qu'il appelle (il est d'ailleurs, à ma connaissance, le seul à le faire), par deux fois, « nouvelle poésie » (et une fois avec des majuscules, comme on avait parlé naguère du « Nouveau Roman ») dans son entretien avec Henri Deluy (reproduit dans le Seghers *Jean Tortel* de Raymond Jean). Nouvelle poésie caractérisée par :

– D'abord, reprenant le mot à Anne-Marie Albiach, l'élaboration. Le fait que le texte poétique est l'objet d'un travail, de l'élaboration d'une forme : formation, formulation, voire formalisation. D'un calcul.

– Ensuite, par le fait que cette élaboration comporte une part de tension, voire de violence : s'agissant d'Albiach, Tortel parle de « combat du tracé avec le blanc », pour Claude Royet-Journoud, il parle de « dignité combattante » et de « lutte » du blanc contre la noire écriture, et, à propos de Veinstein, il retrouve le mot « combat », « combat textuel ». Lutte et ratures, donc.

– Enfin, dans tous les cas, ce qui est au centre, objet de l'élaboration comme de la lutte, c'est le vers. Il s'agit de « restaurer la notion non épuisée de vers », et ce vers est décrit comme « tracé interrompu ». C'est très exactement ce que nous voyons dans *Arbitraires Espaces*, par quoi Tortel se situe pleinement dans cette perspective qu'il décrit à propos de ses jeunes amis de ladite « nouvelle poésie ». Vers qui tire sa puissance sémantique, sa capacité de multiplication in-définie de sens, de son interruption même, de sa brièveté, de son étroitesse.

On pourra donc dire que Tortel est plus proche de cette « nouvelle poésie »-là que d'un Francis Ponge (qui, lui, avait été objectivement plus en phase avec les propositions antipoétiques et postgénériques de *Tel Quel*). Que de ces jeunes poètes-là, Jean Tortel n'était pas le Maître, mais une référence proche. Immédiatement contemporain de leurs questions et de leurs pratiques. Et qu'il va, dans la période suivante (la nôtre), subir le même sort que les poètes de l'*Éphémère* et que ceux de la modernité négative, aux yeux des plus jeunes générations émergentes, du moins de ceux qui ont définitivement renoncé à la poésie comme telle, et qui pensent sérieusement que le vers est un outil obsolète et une *notion épuisée*.

Pour situer, c'est à la première page du livre qu'il faut revenir. La chose, c'est l'autre nom de l'espace. Selon Paulhan. Cité par Tortel. C'est aussi, ou plutôt, c'est, du même coup, l'autre nom (un des autres noms) du réel. L'espace est, comme une chose, parfaitement réel. L'espace est chose réelle. Je suis (ou plutôt je est) dans l'espace, dans la chose, dans le réel, dans le parfaitement réel, le réel réellement réel. *Voilà le sujet à travers quoi*. Ou, si l'on préfère, le sujet (la chose) à travers quoi le sujet (je) peut avancer. Écrire, ce serait donc (ce sera donc, puisque ces mots sont les premiers du texte) avancer à travers. Avancer réellement à travers. Ici, deux ou trois notes seront nécessaires : pour, d'abord, souligner que « avancer », « aller », sont bien spécifiés comme « traverser » : franchir. On parle souvent, à juste titre, à propos de Tortel, du procès de « renversement », on pourrait aussi parler de traversée ou de « traversement » : cet espace, chose, réel, qui m'entoure et me contient, il me faut le franchir. La figure en est ici, au bout du vers, le point. Pour répéter ensuite, évidence que tous les poètes ne disent pas, que cela, la chose, l'espace, ce parfaitement réel, me précède, il est là. Dans l'ordre, il y a la chose (premier mot du premier vers et du livre), et puis *je* (premier mot du deuxième vers), et cela qui est d'abord, je le connais par révélation. Ce qui est frappant, ici, c'est, dans le même geste, l'indication que le réel est ce qui se révèle (comme si, d'ailleurs, la langue suggérait cette définition), et que cette révélation n'a rien de métaphysique, mais est très physique, au contraire, puisqu'il s'agit d'une révélation du réel au corps, ou d'une réalisation de la révélation du réel par le corps, le regard et le toucher, les yeux et les mains. Cela, en effet, me précède, mais je n'y suis qu'autant que j'y suis physiquement, et c'est même cette façon d'y être physiquement qui me révèle et qui se révèle. Ensuite encore, pour intensifier la question. Puisque ici, au fond, l'expérience initiale, initiante, de l'espace, est, en écho à la petite aventure nocturne que décrit Paulhan dans son livre sur la peinture cubiste, une expérience de renversement (il prononce d'ailleurs lui aussi le mot), cette chose qui est l'espace et qui est la chose réelle qu'il s'agit de révéler comme réelle, par le corps, et par le poème qui est le prolongement du corps, cette chose est le lieu du plus grand trouble, elle est le lieu d'une

question, elle est une question. C'est d'ailleurs ainsi qu'on l'entend au premier vers, si l'on s'arrête, et l'on doit s'arrêter : « La chose qui m'entoure à travers quoi. » Avant de dire : « à travers quoi je peux avancer, aller », le vers impose : « à travers quoi », et le point est aussi un point d'interrogation, parce que « je ne sais pas », et c'est ce que je lis au septième vers : *Je ne sais pas*. La chose n'est pas homogène, l'espace est sans orientation, j'y suis en aveugle, j'y suis en ignorance. Cela qui est nettement posé d'abord, c'est ce que reprendront avec acharnement les « nouveaux » poètes auxquels Jean Tortel a fait signe : Claude Royet-Journoud, par exemple, qui va entendre en ce sens que le travail de poésie est un métier d'ignorance, ou Anne-Marie Albiach qui écrit dans *État* : « Travail pratique ; car il faut savoir. »

L'obscurité est constitutive, ambiante, il s'agit d'avancer dans le noir, d'éprouver l'espace dans le noir (ruminer Paulhan, ici), pour donner forme (verbale) à la chose ; si je tourne la page, je trouve immédiatement : « Chose pour dire. » Enfin (mais cette page comporte une leçon inépuisable), pour observer que Jean Tortel, auteur de *Naissances de l'objet*, en 1955, recueil dans lequel se trouve une suite intitulée « Quatre objets dans la chambre », la chambre d'écriture, à la fois très mallarméenne et très pongienne – la suite est d'ailleurs dédiée à Ponge –, contrairement à l'auteur du *Parti pris*, ne confond pas, ne veut pas confondre « chose » et « objet ». La chose est cela que je ne connais pas, dans quoi je suis, que je révèle et qui se révèle comme le réel « informulable » que je tends à dire, où je cherche à naître par la parole et à la parole, tandis que les objets se tiennent là devant, sont ce à quoi je me heurte, et qui, en quelque sorte, va donner des formes à l'espace. Il est vrai que Tortel, dans ce texte même, écrit aussi « les choses » (comme Ponge), qu'il ne confond pas à la chose, le réel, le réel comme espace, le corps réel de l'espace ou l'espace réel du corps. Ici encore, le nom de Royet-Journoud s'impose en écho, qui travaille cette proximité de l'ob-jet et de l'ob-stacle (*La Notion d'obstacle* et *Les objets contiennent l'infini* sont deux titres de sa Tétralogie) ; Tortel écrit (p. 113) : « Je frôle les obstacles discontinus. / Les objets confiés au hasard ». Les objets dont j'ignore la place, l'emplacement, les dimensions, etc. Qui sont là, qui « composent » l'espace, et le brouillent en

même temps, ou lui « font mal » (p. 114). Les choses devenues objets, devenant mots. À quoi est-il ? « À nommer ces choses là devant. » Là devant, insituables.

J'ai dit tout à l'heure que certains très jeunes écrivains de poésie ont, à la poésie et à ses formes héritées, le même rapport que les artistes installateurs à l'aquarelle ou les vidéastes à la sérigraphie. Ils sont à des recherches autres. D'une certaine façon, ils perpétuent l'effort pongien de sortie hors du manège (Francis Ponge disait aussi : « le ronron »).

Force est de constater que certains autres continuent à penser que le vers est loin d'être une notion, une question, une forme épuisée. C'est le cas, par exemple, de Philippe Beck, dont un poème, *Les Boustrophes* (dans *Dernière Mode de l'époque*, chez Flammarion), commence par le vers suivant :

Les vers sont durs, pointés finalement chez Tortel

Ce « pointés finalement » montre qu'en février 2000, la pointe, le pointage, la ponctuation décisive du livre de 1986 continuait de se faire entendre. La question serait de savoir à quoi ce « dur » peut servir, si c'est au miroitement d'une nouvelle préciosité surréalisante, on est très loin de l'exigence tortellienne. Le réalisme énigmatique n'a en effet pas grand-chose à voir avec les formalismes travaillant à « surprendre ». Le jardin ni la chambre ne sont un rébus. Mais c'est une autre histoire.

## D'un « souvenir obscur »

*Et quel est le commencement de ni milieux ni sens ni fins ? Et quelle est la fin de ni commencements ni milieux ni sens ?*

John CAGE.

Je tiens pour essentiel le fait d'avoir été dirigé de l'extérieur, par une main amie, vers un texte de Jean Tardieu (*Une voix sans personne*, Gallimard, 1954) que je n'avais jamais lu, et que peut-être je n'aurais jamais lu s'il ne m'avait été ainsi proposé. Il s'est donc agi pour moi d'une vraie rencontre, comme si (et « comme si » est le titre du premier poème de ce recueil, et comme son indicatif), en chemin, je m'étais heurté à un livre que je reconnaissais plus ou moins sans le connaître, ou que je savais connaître sans vraiment le reconnaître, en communion avec la façon dont, au centre du livre, la voix sans personne parle du lieu devant lequel elle se trouve en disant : « une pièce où je sais que j'ai vécu il y a très longtemps... et que pourtant je ne reconnais pas », et, un peu plus loin, à propos d'une autre voix, celle d'une femme : « je l'ai reconnue mais je ne la connaissais pas ». Il y a donc ce « souvenir obscur » dont je m'aperçois maintenant (après avoir un peu longuement veillé auprès du texte et avec lui) que son caractère d'évidente familiarité tient d'abord à son titre, « une voix sans personne », à ce qu'il semble impliquer d'une voie négative, d'une poétique de la négativité, de l'effacement, du disparaître, du sans. Au retour et à l'insistance du sans, celui des *Romances sans paroles*,



ici de la voix sans personne, du « souffle sans visage », des « étendues sans couleur et sans nom », des « formes sans figure » ou des « légendes sans images ». Et encore, des signes « incompréhensibles » (p. 28) que fait le réel, un réel « incommensurable », et d'une « langue oubliée », et de la présence permanente de la nuit, du noir englobant, de la lumière nocturne imbibant tout le réel, visible et invisible. Face à quoi l'ignorance, la voix qui dit « je ne comprends rien à tout ce silence » (p. 68) ou encore « je ne sais pas » (p. 70). Et puis, en effet, autre chose, l'impression (j'y reviens à l'instant) d'un livre tenant en équilibre instable, très visiblement composé, et très visiblement composite à la fois. S'achevant, ou plutôt s'inachevant sur la folie Van Gogh, à « midi ».

À simplement observer la table des matières, *Une voix sans personne* se présente comme un de ces recueils articulés en chapitres, un recueil-livre, donc, plutôt qu'un recueil-album, simple juxtaposition thématique ou chronologique de poèmes, un recueil-livre dont la caractéristique la plus apparente serait d'être un montage de séquences génériquement hétérogènes (même si toutes de nature explicitement poétiques), soit donc :

– Un premier ensemble de poèmes en vers, d'allure plutôt lyrique, lui-même composé de trois séries assez différenciées, la première, en vers libres plutôt longs, la seconde, en vers visiblement comptés et disposés en mode strophique, la dernière, de nouveau en vers libres, mais beaucoup plus brefs et conservant l'allure strophique (principalement le classique quatrain).

– Un deuxième ensemble, d'un seul tenant, sous la forme d'une courte pièce de théâtre sous-titrée « Poème à jouer et à ne pas jouer ».

– Un troisième ensemble, enfin, composé d'une suite de poèmes en prose, cette fois, articulé en deux massifs : poèmes prétextant des choses ou objets du monde, d'une part, des noms communs, poèmes prétextant des noms propres, d'autre part, des noms historiques et connus de tous, faisant signes ou symboles pour notre histoire culturelle européenne.

Cette hétérogénéité relative des trois parties est liée aussi au fait, non dissimulé par l'auteur (au contraire par lui mis en avant, souligné

d'un certain nombre d'états paratextuels) que ces différents massifs jouissent ou pourraient jouir d'une certaine autonomie :

La pièce de théâtre est clairement destinée, comme l'indique l'avertissement qui l'accompagne, à être représentée, dès lors virtuellement délestée de ce qui la précède et la suit, allégée de son contexte lyrique englobant (et elle le sera, créée au théâtre de la Huchette, en février 1954).

Quant au troisième chapitre, il se trouve précédé, sous le titre « Remarque », d'une manière de préface, imprimée en italique, exactement comme le prologue à l'ensemble du livre, de longueur comparable et même, curieusement, un peu plus long, de sorte que le lecteur peut à bon droit avoir l'impression d'être devant un second recueil inclus dans le premier, un recueil dans le recueil, séparé et singularisé par ce dispositif paratextuel. De surcroît, cette préface interne au chapitre « Formes et Figures » renvoie, afin de justifier le titre de la séquence, à un ancien recueil, intitulé *Figures* (publié chez Gallimard dix ans auparavant, en 1944), dont celui-ci, ou plutôt ce chapitre, serait, en quelque sorte, le prolongement. La catégorie « Figures » ayant été, par Jean Tardieu, constituée alors en catégorie générique nouvelle : « J'avais tenté naguère (écrit-il dans ces « remarques ») de noter avec des mots les constellations d'images, sonores et visuelles, que faisait naître en moi le souvenir global des œuvres d'un grand artiste, musicien, peintre ou sculpteur... » Le « genre », puisque c'en est un, spécifiquement tardivien étant ici à la fois accompli dans sa définition initiale (écrivains, musiciens, peintres), étendu à d'autres figures historiques ou « grands morts » (philosophes, politiques, religieux) ou à des objets concrets et énigmatiques (ce qu'il appelle des réalités « incommensurables »), ainsi qu'à une réalité dite « abstraite », la Musique (non sans lien, on peut le supposer, avec l'ordre des choses, l'ordre cosmique, le fonctionnement mystérieux et ordonné de tout, évoqué par lesdites réalités incommensurables : ciel, espace et soleil). Il y aurait donc là, clairement annoncé, un projet formel ou figural (saisie, fixation, transposition littérale, objectivation condensée d'un « décor subjectif », d'une série de « concrétions insolites » suscitées par des images, des concepts ou des œuvres), assez sensiblement différent du projet plus classiquement (on devrait dire : plus romantiquement) poético-lyrique

du chapitre initial qui met en scène un sujet en proie, de façon plus ou moins incantatoire ou chantée, aux apories de son rapport au monde et à soi-même, et à son identité. Je cite ici un vers de *Portrait de l'auteur* : « il comme un autre je à soi-même impossible ». Pour tout un versant, le second de cette troisième partie, est clairement désigné l'importation, l'adaptation au nouveau dispositif, et le collage : les seize « masques de mort » avaient été prépubliés (en 1945) dans la revue de Skira *Le Labyrinthe* (avec les photos des masques qui maintenant disparaissent) ; quant aux quatre « miroirs de peintres », ils l'avaient été à Bruxelles, en 1952, dans la revue *Beaux-Arts* (avec la reproduction des quatre autoportraits qui, eux aussi, disparaissent).

Et tout cela « tient » ensemble, par la vertu d'un geste de montage dont on sent bien, d'abord, qu'il vise à contenir le déséquilibre produit par la disparité des composantes, poèmes, théâtre, « figures », ensembles suffisamment cohérents, singularisés, pour fonctionner séparément, etc. Il s'agit d'un triptyque dont la pièce centrale porte le titre du livre, et d'un seul tenant, je l'ai dit, tandis que les deux panneaux latéraux sont eux-mêmes composés de façon ternaire : trois blocs pour le premier chapitre, dont il faut remarquer que le bloc central s'intitule « médium anonyme », de même que l'ensemble du livre pivote autour d'« une voix sans personne », comme par homologie structurelle. Et, par-delà le seuil de la « remarque », à l'autre bout, deux blocs pour la dernière partie, le second bloc étant lui-même séparé en deux versants : légendes, et miroirs, tandis que le surtitre de ce dernier moment, « légendes sans images », semble vouloir réitérer les deux autres titres à tonalité soustractive. Ce livre est bien, décidément, le livre du sans, de l'effacement du nom, du corps et des images. Un miroir qui absorbe et fait disparaître.

On croit deviner (je ne saurais dire plus) une volonté de tenir serré, disposé, un ensemble autrement centrifuge, disparate, d'objets discontinus, dispersés, fragments de mémoire, de miroirs, de voix, « énorme dialogue en débris » (p. 21), comme dit l'un des poèmes. Le tout, à mi-chemin entre la musique et la peinture, ou bien superposant les deux, comme s'il s'agissait de faire entendre ce qui, de la parole articulée, relève du silence, revient au silence, y reconduit, s'y installe pour en creuser le vide.

Le titre du livre indique un propos « métalogique » (c'est le mot de Ponge pour désigner ce que la poésie dit d'elle-même, de la parole et de l'usage qu'elle peut ou doit en faire). Et il est immédiatement suivi d'une déclaration sans titre, supposée, d'emblée, définir le « rôle du poète ». Les six paragraphes de ce fragment préfaciel partent de « ce qui se tait dans l'homme et dans les choses » et s'achèvent sur ce qui reste, après la disparition du poète, cette voix, la « voix sans personne ».

De fait, tout l'apparent disparate du livre est ordonné par les tensions et les mouvements inscrits dans le prologue. Entre un « tout se tait » et un « tout parle » (qui, d'une certaine façon, s'équivalent). Si l'on reprend ici rapidement ce parcours, on peut le ramener à trois points :

1. Pour commencer, c'est de la « sainte Réalité » qu'il est question. La poésie n'a pas d'autre allure que ce *réalisme*-là, pas d'autre objet que ce réel doublement caractérisé : d'abord, par sa *mutité*, le poète donne la parole à ce qui se tait (Ponge disait : « le monde muet est notre seule patrie »), mutité obsessionnellement remarquée et répétée tout au long des poèmes. Par son *opacité*, ensuite : ce réel sanctifié et désirable est défini très vite comme ce qui « parti de mes mains s'enfonce dans la nuit ». Épaisseur du mystère physique, mystère sans mystère (non surnaturel), mystère ambiant, respiré, obscurité sentie à bout de bras, au bout des doigts, le connu et l'inconnu en continuité, se touchant, donnant l'un dans l'autre.

2. Ayant donné vie ou parole à ce qui se tait, le poète, à son tour, est appelé à se taire (« il faut attendre / et se taire comme tout se tait »), soit, dit le prologue, à « se perdre au cœur de la Parole ». Parole, dès lors, au singulier et dotée d'une majuscule, pour signifier une parole transindividuelle, transpersonnelle, transhistorique, « une seule voix sans fin », absorbant toutes les paroles prononcées, murmurées, criées, gravées, écrites... une parole-voix sans sujet, sans fin et sans commencement : d'où, sans doute, par-delà l'affirmation de l'« anonymat » de l'auteur, la multiplication volontairement chaotique des noms de voix, des voix de masques, d'une classe morte infiniment murmurante, de Hölderlin à Luther, de Laurent de Médicis à Lénine, etc., libres (désormais) de toute chronologie. Si tout se tait (voir plus haut), en même temps ce silence peut être entendu comme une formidable

rumeur : j'entends (p. 21) « mille et mille voix sans corps », un bourdonnement (p. 28), le chuchotement des « lèvres absentes », un « énorme dialogue en débris ».

3. C'est aussi bien que ce premier palier de disparition en appelle un autre : par-delà cette Parole sans origine ni fin, pour qui serait réellement attentif, résonnerait alors l'écho de quelque chose « qui n'a même plus de nom dans aucune langue ». L'écho, en somme, de quelque chose qui ne pourrait plus être appelé « la Parole », et qui impliquerait que toutes les paroles (les paroles de poésie, sous quelque costume qu'elles se présentent, de la transparence à l'obscurité, de la littéralité à la métaphoricité baroque, de la neutralité objective à l'imagisme proliférant) se trouveraient privées de sens préalable, repérable, reconstituable, que ces paroles ne « contiendraient pas plus de sens qu'un souffle sans visage » qui vibrerait dans le vide.

Le livre (le poème) s'affaire donc à dire la désidentification, la désunification ou désunion et la disparition d'un sujet qui (p. 23) reconnaît « je veux être un et je suis toutes choses », et qui perd sa voix ou la donne à toutes voix, à toutes les voix, qui ne sont bientôt plus elles-mêmes qu'une voix, une seule voix sans figure et sans visage et sans personne, une voix comme un souffle vide et in-signifiant.

C'est évidemment dans la pièce centrale « à jouer *et* à ne pas jouer » (et non pas à jouer *ou* à ne pas jouer) que se joue le sens in-sensé du recueil. Le *et*, substitué à la marque d'une alternative, invite à penser qu'il pourrait y avoir un mode d'exécution, de présentation du poème qui ne relève pas de la représentation d'une « pièce », donc un jeu qui soit en quelque sorte un non-jeu, le jeu d'un sujet sans identité, le jeu d'une voix sans je, sans personne, d'une voix *off* pour, comme le dit l'avertissement, « une pièce sans personnages ». Un poème, donc, si l'on veut, dont le texte sera dit (non pas joué, dit, ou joué sur le mode non-jeu) par la voix invisible, voix (ici le choix est par l'auteur laissé ouvert) soit désincarnée (« transmise par haut-parleur »), soit « incarnée » – certes, d'abord en tant que voix, elle l'est quoi qu'il en soit par définition –, mais impersonnelle, in-« personnifiée », voix d'un corps qui resterait « dans l'ombre » et « tournant le dos ». La scène

serait vide, sinon d'objets – meubles muets ou parlant, silencieusement, une « langue oubliée », inaccessible. Un lieu textuel très proche, ici, de ce que sera, quelques années plus tard, le lieu, par exemple, du *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras. Dans les notes pour les éventuelles représentations de ce livre, Duras écrivait : « Une figuration humaine serait superflue. Elle peut être évoquée par la lumière sur des objets. » C'est ici exactement le cas : une voix, une pièce vide, un dehors incertain, un décor essentiellement banal, sans images (« un mur sans tableau »), des objets nus, et la lumière, le jeu de la lumière qui tourne, lentement, du noir au noir : « la seule animation visible de la scène, dit Tardieu, viendra du changement et du mouvement des éclairages ».

Il y a donc le silence des choses, ou leur parole indéchiffrable, et le silence en retour de la voix, le silence en réponse, une confrontation silencieuse, un « commun silence » qui n'a d'autre sens immédiat que de désigner une *menace* et le « creusement » de cette menace. Cette voix sans voix des choses est, dans le texte, d'abord relayée par le surgissement d'une autre voix sans visage, celle d'une femme qui chante un chant de « trois syllabes, sans aucun sens », une voix condamnée (p. 66) à toujours disparaître, une voix toujours revenante et toujours disparaissante, connue et inconnue, attendue, entendue et cependant hors d'atteinte et hors d'entente. Avec, au centre du centre, si j'ose dire, entre la nuit première et la « complète obscurité » finale, dans la « forte » lumière du milieu du jour (je cite ici quatre lignes ou quatre vers) :

le vent qui s'élève  
comme s'il montait du fond de notre mémoire  
il rôdait tantôt dans la vallée profonde  
se heurtant à tous les arbres à tous les murs

Le tremblement des portes sous la violence du vent, la voix puissante du vent venant en quelque sorte souligner, confirmer, faire vibrer le silence et la menace dont il était question tout à l'heure, ce *vent* pourrait être compris comme le troisième terme, avec la *voix* et la *lumière*, de l'énigmatique accomplissement musical d'une certaine passion et folie du réel (la sainte réalité), telle qu'elle frappe en effet dans

des termes significativement identiques au « finale » de *Détruire dit-elle*. Dans ce texte, un bruit, un « craquement de l'air » qui semble venir de la forêt s'avère une musique, « la musique », et culmine en cette phrase : « La voici en effet fracassant les arbres, foudroyant les murs. » Cette phrase, où l'on retrouve et les arbres et les murs du texte de Tardieu, le heurt fracassant-foudroyant des arbres et des murs, il se trouve que j'en ai retrouvé un peu plus tard l'écho insistant dans le texte de Denis Roche intitulé *Notre Antéfixe*, intervenant très tôt dans sa partition et revenant à plusieurs reprises comme un leitmotiv d'une magnifique violence. Il s'agit d'un dispositif, c'est comme s'il « montait du fond de notre mémoire » (dit Tardieu), il nous traverse, il me traverse en tout cas, et conditionne mon propre rapport au langage.

Au terme de cette rapide relecture, je précise un peu mon impression première quant à l'équilibre instable et au suspens, au sentiment d'achèvement inachevé sur un « midi » capital : *folie, feu, fleur, foudre*, ce sont les mots du Van Gogh en miroir (p. 119) au bout du livre. Tout se passe comme si (j'en reviens au *comme si*) cela ne conduisait à rien. Le sens d'un livre de ce genre est en effet non pas de conduire d'un point à un autre, à petite ou grande allure, mais de mettre sous les yeux du lecteur, d'un coup, plutôt quelque chose qui tourne, comme la terre dans le ciel ou sur elle-même, et comme la lumière dans la pièce centrale. Au réveil, dit le poème de Rimbaud, « il était midi ». À la fin d'*Une voix sans personne*, il est également « midi ». La structure est *explo-sante* (c'est le pluriel des fragments, leur disparate, leur dispersion) et fixe : tout le livre converge, il me dirige, en fait (du moins je le perçois ainsi, ou bien est-il agencé de telle façon que je le perçoive ainsi), vers cet instant de lumière et de destruction, qui est le noyau. J'ai été frappé, à plusieurs reprises, de ce qui semble être, de la part de Jean Tardieu, en regard de ce qu'il nomme les « ateliers de la douleur » (p. 22), l'« angoisse » (p. 55) et la *menace*, une aspiration à la paix, à l'apaisement. C'est, par exemple, ces vers du *Tombeau de Hölderlin* : « alors, que nous soyons instruits enfin / de cette paix inaltérable », ou bien, avant que le rideau ne tombe sur la pièce centrale (p. 73) : « au fond tout au fond / il y a / l'absence / il y a / la paix ! » Or la pièce, je l'ai déjà souligné, la pièce comme lieu et comme fragment dramatique, est

d'abord dans le noir, et s'achève dans le noir. Au centre, il est midi, et c'est là, précisément, que se lève le vent (la menace dont il est le signe). On vient de dire que l'obscurité peut être apaisante (quand le rideau tombe, la lampe s'éloigne, il fait de nouveau nuit, « il y a la paix »). En vérité, c'est la lumière, la pleine lumière aveuglante, celle du soleil, qui est menaçante. Je n'avais pas d'abord aperçu que le dernier poème de la première partie du livre s'intitulait *Midi* et que le dernier mot du dernier poème du livre, l'autoportrait de Van Gogh, était ce même mot inscrit (comme au titre) en lettres capitales. Je lis ceci, dans le poème *Midi* : « que la mort soit plus près que partout dans les fournaises de midi / je ne peux l'oublier ». Ces *fournaises*, elles appellent le *feu*, les *fleurs*, la *foudre*, la *folie* qui font le paysage verbal et physique de Van Gogh. Le triptyque, en réalité, referme ses portes, se referme sur lui-même, sur cette lumière centrale qui est une lumière noire. Il s'agit bien, comme dit Van Gogh, du « secret de la Brûlure ». Je ne crois pas, à lire ce livre, qu'il y ait place pour aucun apaisement.



## Poésie interrompue

« Au milieu du mot “poésie”, un homme se gratte et ronchonne. » Cette phrase, avec la signature de Paul Eluard, figure dans le numéro 3 de la revue *Proverbe*, en date du 1<sup>er</sup> avril 1920. « L’homme » pourrait être Paul Eluard lui-même, fondateur de cette revue d’esprit dada, et futur « poète communiste ». Comme tel, il aura cessé de « ronchonner ». Optimiste pratiquant. Croyant, pour le meilleur et pour le pire, en la Poésie.

Il faut tenir pour tout à fait significatif le fait que ce soit Paul Eluard qui inaugure, de son vivant, la collection « Poètes d’aujourd’hui » créée par Pierre Seghers. Aragon suivra immédiatement (bien sûr). On est au sortir de la guerre. La poésie s’est illustrée dans le combat. Eluard, avec Aragon et d’autres (Louis Parrot lui-même, signataire de la monographie, ami fidèle depuis 1936), l’ont mise au service de la Résistance. Eluard n’est pas un poète parmi d’autres, il est, si l’on veut, la poésie elle-même, et ce volume vaut à la fois comme signe de reconnaissance et de consécration. Pour toute une assez longue séquence, jusqu’au milieu des années 1960 peut-être, cette identification jouera à plein régime. Après la mort d’Eluard, le volume est augmenté d’une postface tout entière consacrée à la célébration d’un prophète : « ce que Paul Eluard annonce c’est la fin de la solitude, l’apparition d’un homme pour qui le moi et le fait de la solitude n’auront plus de sens ». Fin des Robinson, avènement de la fraternité universelle. Le lecteur de Paul Eluard, politiquement avisé, pouvait ainsi relire et relier la théorie des grands Messagers, celui qui avait annoncé : « la poésie personnelle a fait

son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes », celui qui avait proclamé la poésie subjective « horriblement fadasse » et que « Je est un autre », celui, enfin, qui poétiquement faisait entrevoir la formule d'une vraie communauté humaine – la « foule enfin réunie », libre et radieuse. Telle est bien l'image de la poésie, « morale », que voulaient offrir les lignes écrites en 1950 (sous le titre significatif « Les progrès de l'espérance »), puis en 1952, par celui, Jean Marcenac, à qui revenait de parachever l'étude de Louis Parrot. Le portrait était désormais complet, et fixée une image, relativement stable. C'était d'ailleurs un des enjeux de cette postface que de suggérer la profonde unité de l'œuvre : sans doute un poète ne tend-il qu'à devenir ce qu'il est, à se transformer en lui-même, de même que la poésie serait sans histoire, serait *une*, soumise éternellement à la variation sur les thèmes de toujours : « la mort, l'amour, la vie », comme dit un titre d'Eluard, ou encore régulièrement branchée sur le rythme « humain » : *Le rythme de mon cœur est un rythme éternel*. Un rythme, un cœur, une poésie une. Sur un mode polémique, tel poème (*La mort l'amour la vie*) est alors présenté comme une « réponse définitive à tous ceux qui voudraient choisir, trier, dans Eluard, et qui déjà, avec leurs dents de chiens, essaient d'arracher à cette œuvre quelque morceau pour satisfaire à la fois leur goût de la poésie et leur crainte des hommes en marche » (les communistes). La relative violence du propos est symptomatique : il est de fait que quelques lecteurs éliront le Paul Eluard de la période dada, l'expérimentateur verbal, à certains égards plus proche de nous que le poète surréaliste ou le poète engagé. Et pourquoi pas ? Ces lecteurs auront peut-être le sentiment que, si certains ont pu identifier la poésie à la poésie d'Eluard, c'est qu'aussi bien Eluard avait de plus en plus nettement identifié sa poésie à la poésie éternelle, à ses conventions, à ses données les plus classiques : voulant écrire des *Poèmes pour tous*.

On aurait tort de faire comme si la question ne méritait pas d'être posée : la vague hagiographique étant désormais très loin de nous, il faut se demander pourquoi la voix d'un poète comme Paul Eluard résonne si faiblement. Une chose est d'« aimer » la poésie d'Eluard, ou tels de ses poèmes, une autre de constater l'ampleur de son impact sur la poésie vivante, c'est-à-dire sur l'invention de la poésie. Comme le

soulignait très justement Marie-Claire Bancquart, Eluard a toujours résisté « à la tentation de rejoindre la poésie élitiste qui est majoritairement la nôtre depuis le XVI<sup>e</sup> siècle ». Au risque (assumé sans aucun doute) de ne pas *s'inscrire*. D'inspirer, c'est-à-dire (et c'est beaucoup) de permettre à ceux qui le lisent, le liront, de respirer plus librement, plus facilement. Avec une telle force d'évidence, une telle qualité de transparence, limpidité, que cette écriture, ou cette voix (c'est un autre poète, Jacques Ancet, qui en fait la remarque), « ne laisse aucun reste, parce qu'elle vous traverse – parce que vous la traversez, instantanément ». En 1944, Louis Parrot pouvait s'interroger sur le « mystérieux attrait » de cette œuvre et sur la « ferveur » dont elle était l'objet de la part de « tous les jeunes poètes » d'alors. Qu'elle inspirait. À qui elle insufflait le désir de vivre et d'écrire. Mais il reste difficile de saisir le rôle que cette poésie inspirante et vitale a pu réellement jouer dans le concert de la poésie dite « savante » (qui s'identifie, par ailleurs, avec les formes vives et fécondes de la poésie autonomisée telle qu'elle ressort, qu'on le regrette ou non, de la grande *crise* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'entre les mains de travailleurs savants-et-sauvages comme Mallarmé, Lautréamont ou Rimbaud). On voit bien, par exemple, comment et pourquoi le surréalisme, comme idéologie poétique globale, parvient à imposer l'hégémonie de ses modèles des années 1920 à 1930, et comment, dans le même temps, un Ponge y échoue, et n'y prétend même pas, tant il est lucide sur la réalité du rapport de force : ses petits *proèmes* et sa petite rhétorique portative ne sont rien au regard des Manifestes et autres exhibitions-manifestations exemplaires. Et comme, après guerre, progressivement, la situation s'inversera (retournement prévu, on peut le croire, par le solitaire). Quel rôle pour Eluard, dans cette partition ? Au-delà de sa contribution au corpus surréaliste, au-delà de sa participation à celui de la Résistance et de ses prolongations engagées, poésie politique, militante, morale... pour quoi il peut encore faire référence. Pris, en effet, entre le surréalisme, auquel il aura finalement participé en poète, soucieux de la pérennité du *genre* (j'y reviens) quand le surréalisme prétendait vouloir et pouvoir dépasser les vieux étiquetages, et les nouvelles formes de la poésie objective passant par l'interrogation critique, inquiète, de Roger Giroux à Follain, Ponge, Guillevic, et leurs suites débouchant sur

une remise en cause toujours plus radicalement critique des vieilles formalités coutumières...

Dès lors, il ne faut guère s'étonner si, dans le très important recueil établi sous la direction de Bernard Noël à l'occasion du centenaire de la naissance de Paul Eluard (paru en 1995 sous le titre *Qu'est-ce que la poésie*, aux éditions Jean-Michel Place), on trouve finalement si peu de jeunes poètes français impliqués dans la relance de l'activité formelle, soucieux de changer les règles, « à la recherche d'un nouveau langage », comme disait, à la suite d'Apollinaire, l'épigraphe de *Proverbe*, en 1920. Il s'agissait, pour Bernard Noël, non de commémorer, mais de réinstaller Paul Eluard au milieu de tous, sur le chantier, comme « participant perpétuel de l'activité poétique ». Poète d'aujourd'hui, en somme. Tâche difficile : Bernard Noël s'en explique, il a dû essuyer de nombreux refus, principalement liés au comportement d'Eluard lors de l'affaire Kalandra (communiste victime des communistes au pouvoir dans son pays, condamné à mort dans un procès truqué, à Prague, en 1950), plus généralement, à son engagement politique en contexte « stalinien », mais, aussi bien, et ceci n'est pas incompatible avec cela, à ce qui peut sembler inadéquat au réel, et comme inconsistant, dans ce plain-chant lyrique, *mezza voce* : « ce chant est fait pour plaire à tous ceux qui n'attendent du poète qu'un agrément décoratif et une musique de fond, un lyrisme aussi enchanteur que vague, où rien n'est réellement en jeu ni en cause » (Petr Kral). Force était donc de prendre en compte cette hostilité, explicite et violente ou, le plus souvent, muette, et de mesurer la distance à laquelle semble se tenir désormais le « participant perpétuel ».

Discussion posthume. L'œuvre est donc présente, et soumise à procès. Rien de ce qui déjà sourdement l'opposait (dans son propre contexte, de « modernité » optativement révolutionnaire) n'est résolu. Eluard se trouve d'un certain côté. Le conflit reste ouvert. Pour lui (on ne retient ici qu'un des sens possibles de ce terme), la poésie est « ininterrompue ». Pas de coupure, pas de rupture, pas d'hétérogène, la poésie suit son cours, fait son lit, dévale doucement sa pente, se propage, se transmet de bouche à oreille, les yeux dans les yeux (puisque Eluard est un visualiste, voyant-voyeur), de bouche à bouche

(puisque Eluard est un poète amoureux érotique). D'un côté, l'amour, la poésie, la poésie de l'amour, l'amour de la poésie, sa maintenance et sa résistance, de l'autre, on le sait, la résistance à cette résistance, de multiples façons, la « haine » de la poésie. Tôt venue, la poésie interrompt. Interrompue par la poésie elle-même. Voix suspendues, dissonantes, étranglées, coupées : c'est le déchant, le contrechant, et plusieurs façons de silence, ou de passage à autre chose. De Rimbaud, Corbière, Laforgue, à Denis Roche, aux expérimentations « post-poétiques » et leurs suites énergumènes. De ce type de débat, crucial, témoignent exemplairement les propos d'André Breton (dans ses fameux *Entretiens* de 1952 avec André Parinaud). Breton parle de « réticence » quant à la participation d'Eluard à l'activité commune : « entre le surréalisme et la poésie au sens traditionnel du terme, c'est très vraisemblablement cette dernière qui lui apparaît comme une fin, ce qui – du point de vue surréaliste – constitue l'hérésie majeure (il va sans dire en effet que l'esthétique, que nous entendions proscrire, rentre comme chez elle par cette porte) ». Eluard est présenté comme « en deçà » des exigences du *Manifeste*, et coupable d'avoir tenté (en 1926, dans le « prière d'insérer » du livre *Les Dessous d'une vie*) « d'établir une distinction formelle entre le rêve, le texte automatique et le poème, qui tourne pour lui à l'avantage de ce dernier ». Quelque dix ans plus tard, en 1937, dans un paragraphe de *Premières Vues anciennes*, Eluard dira qu'il n'écrirait plus dans les mêmes termes cette petite introduction, mais pour mieux réaffirmer l'essentiel, la distinction des genres, la nécessité et la spécificité du poème, position que Breton n'hésite pas à qualifier d'ultrarétrograde en 1952. Certes, comme le rappelle aussi Breton, il n'y a pas de poèmes dans les premiers numéros de *La Révolution surréaliste* : il y en aura ensuite, et ça n'est pas le surréalisme, supposé génériquement iconoclaste, qui aura contribué à destituer l'esthétisme sublimant de la poésie et du poème, sous la triple bannière de l'Imagination, du Merveilleux et de la Sur-réalité. Signe ascendant. Il n'en reste pas moins que les termes du débat étaient clairs, et restent très actuels. Eluard est un compositeur de poèmes. La « Critique de la poésie » n'est pas son fait. Il aura fait un peu semblant, en épilogue à *La Vie immédiate*, de proclamer la critique de la poésie

plus puissante et plus justifiée que la poésie elle-même : « Je crache à la face de l'homme plus petit que nature / Qui à tous mes poèmes ne préfère pas cette *Critique de la poésie*. »

« La terre est bleue comme une orange » : ainsi commence, souverainement, le septième poème de *L'Amour la poésie*. Le vers est devenu emblématique. À lui pourrait se résumer la poésie et la poétique d'Eluard. Telle est en effet la poésie, décisive, affirmative. C'est bien le poète qui crée et nomme en même temps. De la poésie comme genèse. Il fait et refait le monde, il redistribue les noms et les qualités. Celui que l'« azur » a abandonné (il le proclame en 1918, dans un de ses premiers poèmes), il lui suffit d'en refaire un autre. La terre est *bleue*, c'est l'évidence poétique. Comme une *orange*, c'est l'affirmation infalsifiable, celle de la science nouvelle et du nouveau dictionnaire : « Jamais une erreur les mots ne mentent pas », ainsi se poursuit immédiatement le poème. Les mots tels que la poésie les recharge et les relance, ou les change en image, car c'est en fait de cela qu'il s'agit : laisser entendre que la poésie communique avec le réel, le « donne à voir », à coup d'images ; d'images révélatrices, révélandes, dévoilantes. Par les mots, les mots-images, les mots devenus images-vérités in-contestables. Certains ont cru pouvoir jouer avec cette idée que la poésie d'Eluard (à contre-courant de la vulgate poétique surréaliste) serait, en fait, tendanciellement, une poésie sans images, une poésie du constat, « immédiate ». Ce qui est sûr, c'est que l'intention d'Eluard est « réaliste » : il ne cherche pas, par la multiplication quasi magique des « merveilleuses » images (ou par l'abus du « stupéfiant » image, comme le disait Aragon) à dé-payser le réel, à produire des doubles délirants, ou rassurants, euphorisants, anesthésiants. Il croit au contraire. Il entend conduire ou reconduire incessamment au réel par l'image, qui ne saurait « mentir ». Cependant, l'apologie de la passivité est explicite. Dans *Tout dire* : « Je rêve et je dévide au hasard mes images ». Laisser faire, laisser passer, aller. L'analogie peuple les sommeils, et ce dévidement fait une poésie. On comprend assez bien, dans ces conditions, comment, sans songer si peu que ce soit à disqualifier la poésie d'Eluard, le même poète, Claude Royet-Journoud, qui lui avait emprunté, pour une émission radio sur France Culture, le beau titre *Poésie ininterrompue*, a pu, ensuite (et ceci a fait

date pour toute une génération de jeunes écrivains en désir de sorties hors du manège lyrique), désigner le fameux vers du « bleue comme » ou de l'orange bleue, comme le symétrique inverse (métaphorique, sémantiquement épuisable) d'un vers comme « Le mur du fond est un mur de chaux » (littéral, irréductible à l'interprétation, évident-énigmatique). Tout se passant comme si s'ouvrait alors une alternative : d'un côté, la poétique des petites et grandes déviations sémantiques, celle du « bleue comme une orange », dans le contexte d'une thématique « naturelle » (cosmogonique), de l'autre, une poétique du constat, ou du parti pris des surfaces. Supports et surfaces : le mur, le blanc du mur. La poésie et le poète reconduits au pied du mur.

« Le pain est plus utile que la poésie. » C'est le communiste-poète qui écrit cela. Le poète-communiste savait très bien, depuis *Proverbe* et sa lecture de Lautréamont-Ducasse, que ce type d'énoncé se retourne comme un gant. Dans son lit, on imagine que Paul Eluard ne cesse de se retourner. Il transforme le pain en poésie et inversement, c'est un exercice de transsubstantiation. On comprend qu'il s'agit de partage. Tous ne communient pas. L'avenir est incertain. C'est sans doute mieux ainsi.





## Toujours pas d'image

[parlé en présence ici]

Ajout, sous le titre : *Dans le sens de la conversation.*

Il y a, dans *Gisants*, un poème au titre crypto-pongien : *Les Plaisirs du seuil* (où d'ailleurs, plus explicitement, Lucrèce et Rimbaud sont convoqués), et, dans ce poème, une avant-dernière ligne interrogative qui peut ici me servir d'épigraphe : « Où sommes-nous donc nous étonnant d'y être ».

Où sommes-nous donc, nous étonnant d'y être ?

Il s'agit du choix de la circonstance. D'un propos de *circonstance*. Je me suis dit hier, en écoutant Michel Collot, qu'évidemment, je le savais, ou je ne *devais pas* l'ignorer : l'écrivain qui s'entretient avec le visible (Michel Deguy) est aussi l'écrivain qui tient compte verbal, figural, aussi de la part irréductible d'invisible *dans* le visible, et qui tient les deux fils du langage et de l'expérience, qu'il avance en poème ou en texte, et, je le savais, je ne devais pas l'ignorer, finalement, puisque l'œuvre-Deguy ne saurait échapper à son tour au regard fin de la périodisation, il y a dans cette œuvre *un moment* où le poète de l'apparaître des choses et du sembler et du ressembler devient le poète du non-voir et du non-montrer. Le poème ne montre pas, ne montre rien. C'est ne voyant rien, aveugles, que nous parlons-écrivons. Ce moment serait le moment, cruel et douloureux pour certains, l'instant un peu aberrant

de quelque chose comme un reniement de la bonne, de la juste, de la pertinente (et chaude ?) intuition phénoménologique. Or, puisqu'il y a aussi, chez Michel Deguy, ce moment aigu du rimbaldien « *d'ailleurs, il n'y a rien à voir là-dedans* », pour ce qui me concerne (chacun ses idioties, ses idiotismes, ses faiblesses), contrairement à d'autres, ce serait plutôt le *bon* moment, le moment qui me fait signe, amical.

Tout cela qui a été rappelé, réépelé, je crois le savoir, je devrais le savoir, ne pas l'ignorer. Et pourtant, d'une certaine façon, je l'ignore. Si, spontanément, à propos de Michel Deguy, il y a des mois, je fournis à qui me le demande un titre, ce titre : *Toujours pas d'image*, alors que je ne sais pas encore exactement comment je vais m'y prendre pour paraître le justifier, c'est que je ne cesse de penser à Michel Deguy *comme* à un qui, de fil en aiguille, de figure en configuration, ne cesse de transporter du sensible en images, un très impressionnant passeur d'images. Il s'agit là de quelque chose, sans doute, comme d'une erreur à laquelle je tiens, ou plutôt, d'ailleurs, comme d'une erreur qui tient à moi. C'est ma façon d'être à la poésie de Michel Deguy, une façon fautive, en quelque sorte. Et je suppose, et même j'espère, que je ne suis pas son seul lecteur à pouvoir être pris à chaque instant en flagrant délit de faux sens ou de contresens. Confirmation, s'il en était besoin : oui, il y en a toujours pour qui la question n'est pas, n'a jamais été, ne sera jamais la transformation d'un voir qui fait dire en dire qui fait voir. Il me semble que c'est, avec ce poète,

*LE sujet de notre conversation.*

Quand je dis : *Toujours pas d'image*, cela veut dire d'abord (sans doute cela veut dire d'abord, et je ne m'en rends compte qu'après coup, au moment où je regarde cette phrase de suffisamment loin, aussi froidement et objectivement que possible), sans doute cela veut dire d'abord, au moment où je la prononce et où je la propose, que je ne peux alors me résoudre à dire *autre chose* devant Michel Deguy que la *possibilité* d'une interruption des images, d'une interruption volontaire de la fonction image, d'un noir total, ou d'un blanc, ou d'un gris de neige, ou d'un vide d'écran qui dure, et qui *peut* durer longtemps, ou que certains (dont je suis, dont je sais que Michel Deguy sait que je suis) désirent faire durer aussi longtemps que dure ou durera l'acte d'écrire.

Comme s'il y avait un rapport entre la colère noire d'écrire, ou la volonté froide d'écrire, et le *toujours pas d'image*, ou même, plus crûment peut-être, plus dogmatiquement, diront certains, comme s'il y avait ceci, cette équivalence : *toujours plus* d'écriture égale *toujours moins* d'image, *de moins en moins* d'image égale *encore plus* d'écriture, encore plus intensément l'exigence ou le fait même d'écrire.

Je crois avoir fait le sourd à toute demande de rédaction d'un projet de communication, ou d'un résumé, sur papier ou sur disquette, ou autre chose de ce genre, incompatible, selon moi, avec la façon dont je voulais me *rendre présent* à cet autre instant du dialogue. Persuadé, d'autre part, qu'il m'est rigoureusement impossible d'écrire quoi que ce soit de vraisemblable, pour l'énoncer en 29, 30, ou même 31 minutes. D'autant qu'au fond, à y sincèrement réfléchir, s'agissant de Michel Deguy, ce à quoi je souhaiterais parvenir, et qui est, en la circonstance actuelle, impossible, ce serait une lecture verticale, aussi lente que possible, de *Gisants*, livre sur lequel ou à partir duquel j'ai commencé d'écrire en 1985, sous le titre *La violence des sources*.

En relisant *Dédicace*, le premier texte de la section *L'effacement des Gisants*, je vois qu'il s'agit d'un segment négatif, et je vois que la dédicace qui est une inscription est l'objet d'un effacement, je vois que l'écriture est ici l'effacement de l'inscription d'un nom. Ce qui me touche alors, dans cette aventure, c'est moins (bien que j'y sois très sensible, évidemment) le constat que l'écriture est (ou peut-être) effacement de l'inscription, et (puis) inscription de cet effacement, que l'insistance du *complément d'objet* – la première des cinq phrases de la *Dédicace* dit : « je ne peux écrire ton nom », la dernière : « Il est écrit que s'accomplisse ton vœu que j'écrive un gisant. » Relisant, donc, la *Dédicace*, j'entends Michel Deguy, à un autre moment du dialogue, dire, ou me dire (c'était à Bordeaux, il y a très peu de temps, nous y étions pour agiter le même fantôme « lyrisme ») : Je me refuse (peut-être a-t-il ajouté « désormais », mais je n'en suis pas sûr) à utiliser le verbe « écrire » *intransitivement*. Dans *Dédicace*, donc, toujours, écrire a un objet, un objet qui s'efface, un autre qui apparaît et qui se substitue à celui qui s'efface. Écrire ne saurait être sans objet. Or je viens de suggérer que le thème *toujours pas d'image*, ou de moins en moins

d'image, était lié sans doute à l'intensité ou l'intensification du fait ou de l'expérience d'écrire. Intransitivement. À un autre moment du dialogue en décalage, je formule le souhait de voir Michel Deguy revenir sur cette antipathie qu'il déclare envers l'intransitif, l'intransitif « écrire » en tant qu'il a affaire à la disparition ou à l'effacement radical de l'objet, à la perte provisoire ou définitive des images...

À propos de dédicace, il me fallait encore préciser ceci, qui faisait partie de la situation d'écriture (une fois assumé qu'elle ne pourrait qu'être, au moins provisoirement et circonstanciellement, mais aussi sous un autre angle, essentiellement, *sans objet*), et qui concerne l'adresse. S'il me semble qu'écrire peut s'entendre et se prononcer et s'accomplir intransitif, cet intransitif écrire peut difficilement se concevoir sans adresse, quelle que soit la façon dont celui à qui, pour qui, contre qui, envers qui, etc., j'écris se présente, ou s'absente, ou s'efface, ou se multiplie, ou se métamorphose, ou se décale, etc. Je savais donc qu'il allait me falloir (et ceci était proprement non « résumable », bien que lié au *fond* de la question de la poésie) m'adresser à Michel Deguy en « sa » présence, celle d'une troisième personne du singulier, sujet objectif, objectivé, d'un colloque. Parvenir à équilibrer quelque chose comme : *je m'adresse à toi en « sa » présence*. Situation critique, quasi aporétique, à double détente, à double entente. De même, nous nous parlons toujours à distance, nous ne parvenons pas à nous entendre (il y a beaucoup trop de bruit entre nous et en nous, et beaucoup trop d'images en nous et entre nous), et c'est la raison pour laquelle nous devons écrire (intransitif) et nous écrire (adresse, dédicace) sans savoir ni quand ni où l'écrit touchera l'autre. Sachant que, en toute nécessité cependant, l'écrit touchera l'autre.

Ainsi, par exemple, indirectement. Il y a entre nous (tous) un poème du poème. Celui du *Bateau ivre*, ouvrant un espace, s'ouvrant à l'espace qu'il « affronte/parcourt/invente ». Ces trois verbes, « affronte, parcourt, invente », je les trouve dans le livre *Gisants*, page 70, sous le titre *Forme*, dans un poème qui est la lecture tendue-rapide d'un poème qui, lui, est distendu-long, et lent, le *Bateau ivre*, un poème imageant la *forme* poème (la quille du bateau) sur l'informe de l'espace ouvert. Et Deguy remarque que la quille ne peut pas, ne doit pas

éclater si le bateau veut aller à l'espace qu'il « affronte, parcourt, invente ». Il consigne ce paradoxe, sur lequel il ne porte aucun jugement (il n'y a sans doute pas lieu de porter un jugement) : pour dire l'ivresse, le déchaînement, le démarrage, il faut que le poème, si étendu qu'il soit, ou distendu, tienne. Il faut que même le distendu soit tendu. En propres termes deguyens à la fin du poème, dernière phrase :

Et en l'occurrence rimbaldienne dont le *vœu d'éclatement* ne détruit pas la membrure du poème, celui-ci demeurerait ajointé *en lames bien parallèles*, en lisses de quatrains dodécasyllabiques...

Je m'étais aperçu après coup, très après coup, que j'étais moi-même revenu piétiner devant ce poème (celui de Rimbaud) comme s'il s'était agi d'écrire à Michel Deguy à propos de la page 70 de son livre, comme si, dans le dialogue en l'absence, chacun avait rebondi en direction de l'autre, obliquement, sur la quille du bateau, ou la forme tenue en lames parallèles. C'est ici que se retrouve peut-être la modalité du *toujours pas d'image*. Parce que ce poème du Poème (P majuscule dans le texte), avant d'être celui du resserrement des lames, est celui du *lâcher des images*, celui où s'exhibent, coïncident et s'exaltent le savoir et le voir : « je sais les cieux crevant en éclairs », « J'ai vu... » J'ai vu : exemplairement (mondainement, scolairement), le poème des visions qui sont, qui doivent être fantastiques (poissons chantant, etc.), qualifiées comme inqualifiables, ineffables, incroyables, avec ce qu'il faut de tordu (les arbres), de hideux (les échouages), ou d'horriblement mystique (v. 33 : « j'ai vu le soleil bas taché d'horreurs mystiques »). Il y a donc tout cela, et plus encore (ou pire encore), tout cela que Rimbaud dit, peut-être ironiquement, c'est très possible, « confiture exquise aux bons poètes ». Et puis, à la fin des fins, « la flache noire et froide ». Qui serait alors l'autre site, celui où je situerais l'inquiétude d'écrire. Dans un geste qui pourrait consister – travail épuisant, peut-être inutile et vain – à éteindre une à une toutes ces images, à en effacer le plus possible, pour toucher quelque chose qui relèverait d'une poétique de la plus simple expression, froide et noire, comme la flaque. J'y reviens.

Parmi les attendus liés au *toujours pas d'image*, il y a, selon moi, (mais il se pourrait que Michel Deguy me voie, sur ce point, filer un mauvais coton), la question de la langue, de ce qu'il faut faire, en faire, lui faire faire. La question, donc, du faire en langue, en poésie, en poème s'il est question de poème (mais pourquoi en serait-il à tout prix question ?). Je réitère donc ici la position intenable (ou difficilement justifiable) : qui consiste à prôner l'effort vers la plus simple expression. « La plus simple expression », c'est une expression joyeuse de Rimbaud dans les *Illuminations*. Dans le poème intitulé *Ville* :

Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition.  
La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression,  
enfin !

Je souligne *enfin* (deux traits). Ou le premier et le dernier mot de sa phrase : *Ici/enfin*, ici, enfin ! Par-delà le va-et-vient d'un site à un autre, d'un pôle à l'autre, d'un continent à l'autre, et il est difficile d'ignorer que Michel Deguy est en partance, en instance de départ, est de passage, est en voyage, en zone de transit, *duty free*, par-delà, donc, ce *mouvement* ininterrompu (commun à nos deux poètes), il y a ce que Rimbaud nomme *ici*. « Ici », je veux dire : la page, le poème (s'il est question du poème...), le présent simple où l'on est, où l'on écrit. Pour Rimbaud, donc, pour Michel Deguy également, pour d'autres avec eux, je suppose, la *morale* et la *langue* se TOUCHENT, la morale et la langue ici (en poésie en poème) se chevauchent. Un des propos de cette morale en acte, en actes verbaux, ce pourrait être, c'est, même, bien sûr, d'en découdre avec la croyance, le lien religieux, la superstition. Si le poème, le livre, la langue en acte était un monument, ce serait le contraire de ce que Rimbaud appelle « un monument de superstition ». On sait très bien que certains, que certains poètes en particulier, travaillent au contraire à maintenir, à faire fructifier la superstition, la magie apaisante, la sorcellerie évocatoire. Si Rimbaud s'écrit : *enfin* ! c'est qu'il se rend compte du fait que la langue est, de loin, la plus simple expression possible, même s'il fait comme si, dans le poème, il l'avait atteinte. Il y a donc lieu, sans aucun doute, de résister, avec lui, après

lui, à notre tour. Je voudrais ici faire entendre brièvement la façon dont Jean-Pierre Moussaron résume de quelques traits vifs et justes le travail *sismique* de Michel Deguy sur la langue :

Par l'inscription de noms hétérogènes [...], par l'irruption d'une langue rare [...] par telle ou telle *torsion* de syntaxe [...], par les sautes de temps qu'induit la ponctuation variée [...] la phrase deguyenne, sillonnée et tendue de microforces heurtées ou accordées, peut, ainsi, *s'intensifier* [...] si bien que la langue qu'elle concerte peu à peu sur la page, constamment dénivelée, semble formée d'un continuel concours de menus séismes.

C'est une des stratégies possibles : l'intensification par torsion, distorsions, la dénaturalisation finalement spectaculaire par multiplication des tensions et des angles d'attaque. Stratégie *poétique* de résistance. Il se pourrait, bien sûr, que la poésie de Rimbaud vise, elle, un après-la poésie, le moment après, difficilement pensable, quand, toute superstition définitivement dépassée, défaite, on jouirait, ici, enfin, ici-maintenant enfin, de la réalité sans recul. Je souhaite suggérer qu'on peut aussi bien imaginer quelque chose comme une pratique de la plus simple expression, un traitement utopiquement plat de la langue, aussi déchanté, désincanté, décanté que possible, aussi démétaphorisé que possible, aussi défiguré que possible. En toute lucidité (lumière froide). Comme les « fleurs arctiques » de Rimbaud, la littérature de la plus simple expression, la littéralité, nudité intégrale, « n'existent pas ». Il y aurait un lien entre cette pratique (qui cesse alors peut-être de mériter d'être comprise dans la poésie) et la tension *critique* : il s'agit bien d'une autre façon de ne pas accepter la langue qu'on nous fait, qu'on nous donne. Un lien entre cette morale de la plus simple expression possible et l'accès (la visée de l'accès) à une réalité sans image, c'est-à-dire l'acceptation de l'idée que le moment de l'expression, qu'on l'appelle « poésie » ou pas, pourrait n'être qu'un moment, dans une démarche visant une autre chose, sans certitude que cette autre chose soit accessible, ou même véritablement souhaitable, ou même simplement identifiable. Quand je lis Michel Deguy, c'est-à-dire quand je

pénètre dans l'espace où peut se ressentir la « douceur rigoureuse du comme » (ou « la douceur du *comme* rigoureuse », je crois que c'est la formule exacte de *Gisants*), je me dis que l'utopie du simple est peut-être une erreur. On peut tenir aux erreurs. On peut même tenir par ses erreurs, grâce à elles. Je me dis aussi que l'utopie de la suspension, absorption, résorption des images, relève peut-être d'une autre forme de superstition, d'un simple et dangereux et illusoire renversement des signes. D'une inversion naïve. Il y aurait là, dans cette poésie, je ne peux que prononcer ces mots sans les commenter davantage, pour moi, comme un *avertissement*, ou comme une *remontrance*.

C'est un des fils, majeurs, de notre dialogue. Sachant qu'il n'y a pas lieu de croire qu'on peut s'en sortir. Sachant que, c'est aussi dans *Gisants*, dans l'*Aide-mémoire* terminal, « l'issue est qu'il n'y a pas d'issue ».

Je reviens maintenant aux tout premiers mots du livre, remontant vers la source, vers ce que j'appelais, en 1985, la *violence* des sources. Les trois premiers mots du livre sont : « Je te cherche ». Je comprends que la poésie me cherche. Je n'y suis pas, ou pas encore, ou déjà plus, etc. Je te cherche, c'est aussi, nettement, une *provocation*.



## En découdre ?

Il s'agit simplement pour moi de poursuivre ici, de vive voix, sur le pré (et sa fabrique, tout autour de nous), une conversation, une vieille conversation. Je ne parle pas de Michel Deguy, mais à Michel Deguy. Parce que je suis de ceux qui travaillent en sa présence, sous son regard, c'est-à-dire, au fond, à tenter de répondre à *certaines* de ses questions, questions entendues ou mal entendues (non ou partiellement comprises) – cette difficulté tenant en partie au fait que, même si je pratique la partition Deguy depuis longtemps et avec assiduité, je suis loin d'en maîtriser la langue, sa complexité, sa densité, son étrangeté –, à tenir compte, en tout cas, de ces malentendus qui sous-tendent, je crois, tout dialogue amical. C'est bien en raison de cette amitié que je reviens aujourd'hui vers Michel Deguy, avec toujours à l'esprit les mots de *Gisants* : « L'issue est qu'il n'y a pas d'issue. » Il ne s'agit pas de *s'entendre*, d'épuiser les incompréhensions, de surmonter les différences, mais de les exposer, de les mâcher, de les redire, de continuer de les faire travailler « entre nous ». C'est ainsi que j'ai spontanément, sans bien y réfléchir d'abord, proposé d'intituler ces quelques mots d'intervention : « *En découdre ?* » sans doute d'abord parce qu'en 1998, dans un numéro de la revue *Littérature* qui était consacré à *La Poésie aujourd'hui*, parmi les raisons (socioculturelles, institutionnelles) du « devenir-mineur de la poésie dans nos contextes – sous nos climats d'extrême-Occident européen » –, Michel Deguy pointait que les choses de la poésie n'étaient plus l'enjeu de conflits sévères, de conflits porteurs, féconds, sérieux,

incitants, en un mot, constatait (avec regret) la fin des querelles, la fin de la Querelle, et s'affligeait, je crois, du terne climat de trêve postmoderne dans lequel nous patauions. Programmes interchangeables, simulation de guerre civile, minables luttes de clans, voire plus ineptes encore rivalités personnelles. Il m'a semblé, alors, que c'était sans doute un peu sous-estimer ce qui nous, les uns et les autres, nous sépare et fait que nous croyons devoir créer des revues pour définir des espaces, délimiter des territoires, dessiner des champs d'action spécifiques, et que nous ne figurons pas dans les mêmes sommaires, que nous ne sollicitons pas les mêmes héritages, etc. Je ne dirai pas que la Querelle (majuscule) se perpétue, mais qu'il y a *de* la querelle, qu'il y a toujours lieu d'exprimer des partis pris, et qu'il y a même, en fait, parfois, si l'on y regarde de près, de la violence exprimée à l'égard de tel ou tel objet verbal, textuel, en particulier, souvent, des objets relevant de pratiques expérimentales (poésie élémentaire, poésie action, poésie sonore, etc.), désignés comme illégitimes en tant qu'ils semblent ne pas relever des critères d'appréciation esthétique d'une œuvre poétique formellement achevée. Lorsqu'en 1995, il y a donc un peu plus de dix ans, j'ai participé à un premier colloque sur l'œuvre de Michel Deguy, j'avais intitulé mon propos, parce que je savais qu'il y avait cela entre nous (cela d'insoluble entre nous) : *Toujours pas d'image*. Il s'agissait pour moi de réitérer essentiellement, face au poète incontesté de la figure, de la figuration, le poète de l'apparaître et du comparaître, et du comparer, qu'il y en a, dont je suis, pour qui la question n'est pas, n'a jamais été la transformation d'un voir qui fait dire en un dire qui fait voir, et j'interrogeais alors la proposition rimbaldienne (constat paradoxal et intrigant de l'antivoiance) : « d'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans », en m'exerçant à la lecture fautive ou perverse de *Gisants*, tendant à suggérer que, dans ce livre, le poète de l'apparaître devenait poète du non-voir et du non-montrer. Mais ce point de litige était accompagné d'un autre, corollaire (du moins je le pensais) qui concernait le traitement de la langue. Trois ans après la parution de *Gisants*, en 1988, donc, Michel Deguy, dans *La poésie n'est pas seule*, écrivait ceci : « Parlant le dire se met en frais de figures précieuses. Il n'y a pas de discours neutre, arhétorique, isotrope. » Où se trouve à la fois rejetée, comme impossible et impensable, l'inten-

tion minimaliste ou objectiviste (celle, une fois encore, évoquée par Rimbaud lorsqu'il parle d'une langue « réduite à sa plus simple expression »), et exaltée la forme riche, l'habillage rhétorique en « figures précieuses ». Constat (cet « *il n'y a pas* de discours neutre ») résonnant évidemment aussi comme une prescription manifeste : il ne saurait y avoir, poétiquement, de neutralisation, littéralisation, du discours. Toute tentative vers : un écrire a-rhétorique, a-tropique, minimal, atonal, tombe, de fait (si tant est qu'on puisse simplement le concevoir, quand, en réalité, il n'existe pas), hors champ, hors poésie, hors jeu. J'étais alors, je suis toujours, pour une part, en chemin vers plus de nudité encore, vers une écriture tendanciellement simplifiée, déchantée, décantée, démétaphorisée, et je comprenais, lisant Michel Deguy, par exemple, qu'une certaine logique poétique, celle de la poésie en poèmes, se développait là en position inverse : intensification par torsion, dénaturalisation de la langue, etc. Si bien que j'en venais à penser qu'il me fallait redéfinir autrement cet espace à côté, en dehors : recherches de *prose en proses*, dispositions expérimentales de la postpoésie. Aujourd'hui, les lignes se sont sans doute déplacées, il y a, si je puis dire, du côté de ces propositions postpoétiques, du nouveau (et du pire encore).

Dans les années 1990, on a en effet assisté, notamment, d'abord, dans les revues (et en particulier dans la revue *Nioques*, intéressée, comme son titre l'indique, au travail critique et autocritique de Francis Ponge, en vue non seulement de « désaffubler » la poésie, mais de fournir par l'exemple des manières de faire « après » le renoncement à la forme poème), à l'émergence de nouvelles pratiques dont il faut dire ici les caractéristiques essentielles, car elles sont en effet susceptibles de provoquer l'inquiétude – et nous nous sommes bien souvent, en divers lieux, Michel Deguy et moi, trouvés en situation, lui, de formuler très vigoureusement ses inquiétudes et les raisons pour lesquelles il mettait en garde contre certains aspects de ces pratiques, et moi pour, au contraire, tenter de les justifier. Ainsi donc, tout d'abord, je formule quelques traits caractérisant lesdites pratiques postpoétiques :

– Je crois en premier lieu devoir souligner la méfiance dont font preuve ces jeunes artistes ou écrivains (méfiance ou désinvolture) à l'égard de ce qui reste pour nous essentiel : la justification théorique

de notre travail ; le mode d'emploi, la description des procédures, l'explicitation factuelle se substituent à l'énoncé et au déploiement d'un projet, à son inscription (dans une histoire, sur une trajectoire de pensée, etc.). J'évoque d'emblée ce trait parce qu'il est parfois rabattu sur l'idée qu'on aurait affaire à une résurgence « spontanéiste ». Il n'en est rien. Il s'agit d'une distance prise, de façon très calculée, avec le dogmatisme et le théoricisme qui caractérisait le fonctionnement des avant-gardes centralisées (on pourrait dire : autoritaires) des années 1960-1970. À quoi il faut ajouter que tous ces postpoètes se sentent d'autant plus en rupture avec ces postures doctrinales ou doctrinaires qu'ils ne partagent en rien les fondements sur lesquels, toutes tendances ou nuances confondues, s'appuyaient les propositions théoriques dominantes de l'époque antérieure : la considération du triangle sujet-langue-monde, les modalités de traitement d'une fonction poétique du langage, et autres critères de littéarité.

– Les objets qu'ils produisent peuvent être dits *objets complexes* : d'abord complexes en ceci qu'il ne s'agit pas exclusivement d'objets verbaux, mais, le plus souvent, mixtes : image/écriture, image/son, son/image/écriture, etc. Objets, donc, ou *dispositifs*, qui, le plus souvent, remettent en jeu un des gestes les plus spécifiques de notre modernité artistique historique : collage, montage, assemblage, recyclage d'un matériau hétérogène, indépendamment de tout critère de valeur culturelle ou esthétique ; éléments, fragments, résidus, rebuts, déchets appartenant au contexte, magazines, télévision, internet, formats communicationnels standard – affiches, posters, écrans... – de la culture ou de l'infaculture médiatique, spectaculaire marchande (publicitaire).

Ce qui implique que nous prenions en compte :

– L'affaiblissement assumé de la fonction *auteur*. Celui qui signe, par exemple, *La Rédaction*, efface son nom derrière celui d'un pseudonyme collectif, et substitue à la notion d'*écriture* (écriture-signature, inscription idiolectale, style) celle, nettement impersonnelle, de *rédaction*.

– Le renoncement radical au « poème », à toute variante de la forme-poème (*proème, prosème...*), ces pratiques nouvelles rendant

impossible toute tentative d'évaluation des objets-dispositifs en termes de poéticité (littérarité mesurée à l'aune des critères formels et esthétiques élaborés à partir du corpus de la poésie en poèmes). Les productions postpoétiques ne sont plus concernées par la critique *interne* de la poésie (à quoi restent exemplairement attachés les noms de Francis Ponge et de Denis Roche), par la question du dépassement du genre ou de son extension, mais s'appliquent à en explorer les en-dehors. Comme si, de fait, alors, une « sortie » effective, hors du « manège poétique », comme disait Ponge, avait été réalisée. Pour elles, la page, le livre, ne sont plus des supports privilégiés (même s'ils ne sont pas exclus *a priori*). Les nouveaux dispositifs trouvent leur espace d'inscription idéal hors des lieux balisés par la généricité (poétique, littéraire), en investissant par exemple des espaces éditoriaux liés au marché (magazines *people*, presse spécialisée « jeunes »...), des lieux urbains de grande circulation (diaporamas ou vidéos projetés dans des parkings, des stations de métro, des gares, des bars, des ascenseurs...). Dès lors, en effet, il n'est guère possible de distinguer ces pratiques de celles qui ont cours dans d'autres domaines de l'activité artistique : installations, compositions *in situ*, actions, performances. Dans ce (ou ces) « dehors », la poésie a perdu, pratiquement, toute spécificité.

– Reste un point spécifique, qui est celui de l'intention critique de ces constructions. Certains de ces postpoètes utilisent l'image du *virus* informatique pour désigner le mode d'action particulier qui serait le leur. C'est l'un des aspects du passage d'une ère à une autre. En régime « moderniste », et plus encore en contexte déclarativement « avant-gardiste », il s'agissait d'envisager le conflit (avec l'état des choses, de la société, des figures et instances de pouvoir) de façon frontale, par la mise en œuvre de stratégies de résistance, de poétiques de résistance : le célèbre « parler contre les paroles » ou « résister aux paroles » de Francis Ponge fait partie de la liste des mots d'ordre exemplaires de cette poétique, de même que le poème précieusement figuratif ou figurant et mouvementé de Michel Deguy, de même, sur un autre versant, que l'écriture automatique avait pu être conçue et proposée comme une arme, ou un outil ; parler à contre-langue, parler une autre langue, parler autrement la langue... Dans les pratiques dont j'évoque à l'instant

l'existence, il s'agit moins de gestes de résistance que de techniques d'infiltration : parler la même langue, parler dans la langue de l'ennemi. Le virus est un objet performant, une composition applicable immédiatement sur les fonctionnements informatiques qu'elle affecte, et susceptible de modifier largement les réalités qui en dépendent. Programme d'action lié à un projet de subversion. Ces écritures virales (les objets-dispositifs complexes) ont cette même caractéristique de n'être pas visibles, de refuser la visibilité esthétique-stylistique, de proliférer en réseau, hors des lieux artistiques, de s'adapter aux contextes-cibles, et (en principe) d'avoir la capacité de transformer ou perturber ou détruire les systèmes dans lesquels ils sont introduits. Ceci n'est pas la description de ce qu'ils font, mais l'évocation de ce qui fonde, stratégiquement, leur mode de fabrication et de « publication » (si l'on peut dire), ou d'insertion dans le réel.

Il est clair qu'il y a là de quoi *inquiéter* le poète que Michel Deguy cherche à être. Non pas du tout de quoi mettre en question la nature et la pertinence de son projet personnel, mais de quoi nourrir l'inquiétude où il est, où nous sommes tous, du devenir de la poésie, qu'il voit s'engouffrer dans de terribles impasses, ou s'agiter de façon tout à fait stérile et illusoire, *hors de son lit*. Cette image du lit est celle qu'il utilise volontiers pour parler de ce destin *erratique* de la poésie. Je le cite : « La poésie tend maintenant à sortir de son milieu qui était celui de la proposition logique. Elle est sortie de son lit et divague dans la plaine. » De fait, Michel Deguy ne cesse de rappeler que la poésie consistait et consiste en poèmes, et le poème en répétitions, en phrasé (eurythmique, euphonique, euphrasique), et en *proposition*. « Le poème fait des propositions. » La poésie-le poème est/était pratique et objet *et* rythmique érotique *et* grammatical *et* logique. Dès lors, que reste-t-il s'il y a sortie hors du poème, négation de la phrase, défaite de la proposition ? Rien qui concerne la vérité, l'exigence de vérité, qui, en dernière instance, oriente et définit l'effort de poésie. D'où la question, prononcée de façon plus ou moins réellement anxieuse : « Est-il souhaitable de faire rentrer le fleuve avec ses ruisseaux dans leur lit ? » Je reprends cette question littéralement, parce que j'en comprends la portée, et je vois bien, aussi,

en quoi elle me paraît elle-même un peu décalée, inadéquate. Je suggère une réponse : la définition que donne Michel Deguy de la poésie est incontestable – ce qui ne signifie pas qu'ensuite, il n'y a pas mille manières de travailler la langue et ses articulations, et de concevoir les dispositions quant au jeu du sens, mais : incontestable et incontestée. C'est même pour cette raison, tout simplement, que les postures, pratiques, objets dont je viens de faire état, s'appliquent, pour l'essentiel, à se penser *hors* du champ de la poésie – en tant que la poésie est en phrases et en poèmes. Ponge avait déjà renoncé au poème (fût-il en prose), en publiant les états de son atelier. Il s'agit alors d'un pas de plus, au-delà du principe de poésie, au-delà du principe d'écriture, mais sans crispation (on ne vise plus la *méécriture* rageuse et agressive), sans nostalgie non plus (on n'a plus le projet de saisir et transformer une expérience intime et singulière, ou d'évoquer la vérité du réel), en n'ignorant rien du fait qu'à côté, de toute façon, la poésie (la poésie comme telle, en tous ses états, formalistes ou métaphysiques ou métalogiques) continue et continuera. Autrement dit, je ne pense pas qu'il soit utile d'interroger la postpoésie comme s'il s'agissait de la poésie, il s'agit sans doute d'autre chose, et la poésie comme telle n'est, au fond, pas (pourrait, au fond, ne pas se sentir) directement concernée ou visée par ce qui s'agite désormais à l'extérieur de ses frontières.

Je comprends aussi ce qui irrite ici Michel Deguy, quant à précisément cette question du franchissement des frontières. Il se trouve qu'il est un des poètes contemporains qui ont le plus clairement évoqué le désir « d'un poème qui soit l'hôte des différences et ainsi porté à *pulvériser* les genres ». Un de ceux qui ont le plus médité cette question de l'*avec* ou du *é*, qui est au cœur du mot « poésie », et qui sépare et relie en même temps la poésie et la poésie, la poésie et la philosophie, la poésie et la prose, la poésie et la musique ou la peinture, etc. Mais précisément, ici : y a-t-il « pulvérisation » (même si le mot était imprudemment prononcé) ? Il s'agit plutôt, en vérité, à l'occasion de cette transaction intergénérique, de cette confrontation ou de cette inclusion (du poème dans un film, ou, pourquoi pas, d'une photographie dans un poème), de maintenir l'identité des pratiques, des grandes catégories de genres ; tout est possible, à *condition* que soit maintenue

et confirmée la spécificité de la poésie comme telle (opération logique en langue et en poème). L'« hésitation » prolongée entre non plus le son et le sens, mais prose et poésie, par exemple, prônée par la poétique de Michel Deguy, n'a rien à voir avec ce qui lui apparaît comme une pure et simple confusion (média mixte ou intermédia) par où la poésie disparaît avec l'eau du bain. Là encore, pourrait-on dire, admettons que la poésie, maintenue en ses moyens, en ses pouvoirs, en ses territoires, travaille à faire jouer et fructifier les *différences*, tandis que d'autres pratiques utilisent langage, images, lumière, matière, mouvements, objets, formats divers, en des configurations étrangères au souci de maintenir la reconnaissance d'une intention poétique.

Le dernier point litigieux, et non des moindres, serait celui de la prétention critique des pratiques postpoétiques. Déjà, en 1978, dans *Jumelages*, Michel Deguy nous mettait vigoureusement en garde. Parmi d'autres victimes de l'inculture culturelle, il désignait ces jeunes gens qui « se croient iconoclastes audacieux quand ils s'agitent marionnettes ventriloquées par les programmeurs de la *ratio* économique-sociale sous eudémonisme contrôlé ». Il arrive à Michel Deguy, sur ce point, d'exprimer ou sa crainte, ou sa réprobation, de deux manières : ou bien en dénonçant (comme il le faisait dans *Jumelages*) la *naïveté* de ceux qui croient retourner la langue de l'ennemi (ses usages formels, ses mythèmes, ses fétiches, ses instruments) contre l'ennemi – selon l'intention affichée des pratiques virales – alors que l'ennemi est tout-puissant, tout puissamment récupérateur, et que tel est pris qui croyait prendre, « marionnette ventriloquée », et soumis à ce qu'il se proposait de subvertir ; ou bien (ce qui est évidemment un peu plus grave), en soupçonnant ces artistes d'ainsi vouloir pénétrer sur le marché, transformer en quelque sorte la poésie ou postpoésie en produit culturel, la sauver en la recyclant et en la dégradant au passage, etc.

Autant il me semble qu'un sérieux scepticisme à l'égard de la stratégie d'infiltration, virusage et détournement (par opposition à la stratégie d'active résistance) se conçoit tout à fait, autant le soupçon de vouloir entrer dans le circuit de l'échange et d'ainsi implicitement se soumettre à la loi du plus fort me paraît relever d'un procès d'intention auquel, pour ma part, j'ai quelque peine à souscrire.



La vérité est que, sans doute, je m'inquiète de cette inquiétude de Michel Deguy à l'égard de ce qui advient à la poésie quand elle sort de son lit et se met à errer en terrain instable, à errer jusqu'à disparaître ou se transformer en tout autre chose. Je ne m'en inquiète pas dans le sens où je considérerais cette inquiétude infondée, absurde, impertinente, je m'en inquiète au contraire dans le sens où je l'entends, où j'entends ce qu'elle veut dire pour celui qui en effet veut et sait penser en poème. Soit encore : il y a ceux, parmi nous (je veux dire ceux de l'extérieur, ceux qui se déplacent et s'affairent au-delà du principe de poésie) qui pensent que nous n'avons plus rien à demander aux poèmes, aux poètes, aux compositeurs de poésie ; que, d'une certaine façon, les ponts sont coupés. Et puis il y a ceux, dont je suis, qui continuent d'abord d'écouter les questions, les objections *qui nous viennent de ce lieu d'où nous venons* ; et continuent de travailler avec ces questions. C'est ce que signifie pour moi travailler « sous le regard » de Michel Deguy. Il ne s'agit pas seulement d'une reconnaissance *amicale* (qui n'est de toute façon pas rien, et qui compte beaucoup dans le fait d'écrire et d'écrire *ainsi* et pas autrement, même et sans doute surtout si cet *ainsi* est à contresens de l'*ainsi* que lui propose, en poèmes, en figures), mais, si j'ose dire, d'une reconnaissance *polémique* : rien ne saurait tenir debout – de nos supposés dispositifs – si nous ne les soumettions à cette épreuve, à cet examen. Dans l'autre sens, il m'importe extrêmement que « nous » ne soyons pas considérés par tous ceux qui font la poésie (la font en la transformant, en la changeant, en l'inventant, et non pas simplement en la confirmant dans ce qu'ils croient qu'elle est depuis toujours et pour toujours), donc par ceux qui font *réellement* la poésie, comme de simples pantins négateurs, pseudo-iconoclastes désœuvrés, ventriloqués, etc. D'où la nécessité pour moi de reprendre les termes de l'inquiétude, comme je viens d'essayer de le faire, en souhaitant, bien sûr, que la conversation querelleuse ne connaisse pas de fin.

## ...à terme de source

J'ai hésité à venir les mains vides, ou les poches trouées. En fait, cette fois, conscient de n'avoir pas le temps de rien préparer qui ressemble à un propos très construit, je me suis néanmoins convaincu que c'était somme toute l'occasion de manifester ma fidélité à Michel Deguy, ma simple et entière et nue fidélité. De le faire sans revenir (mais je sais que ce n'est jamais possible, ni même tout à fait souhaitable, pas même aujourd'hui) sur le composé d'objets litigieux et fondamentaux (l'image, l'analogie, le pensif et le penser, la poésie en poème, le lit naturel de la poésie, le lit de l'articulation logique, logologique, phraséologique) à quoi je songe, ou que j'essaie d'évoquer, toujours avec la même forte conscience de ma maladresse, lorsque nous nous croisons dans les circonstances académiques et dans ces lieux publics où nous sommes conviés, sinon à ou pour en découdre, mais pour en faire dialogue (de ces parti pris).

Je viens donc simplement re-dire ici que c'est bien sûr ce qui nous sépare qui nous unit, et ce qui nous unit qui nous sépare, et qu'il y a, c'est l'évidence, un quelque chose *de plus*, quelque chose invisible et sans pourquoi, qui scelle une affection.

Cela qui nous sépare et nous unit, le poème, la lettre, si je remonte au plus loin pour moi, je me retrouve, ou je le retrouve, au numéro 39 de la revue *Poésie*. C'était en 1986, j'avais confié à Michel Deguy, pour la revue, un poème, ou comme un poème, intitulé *La Lettre d'octobre à Michel Couturier*, et cela avait à mes yeux, d'abord, le sens

d'une « déclaration de poésie », c'est-à-dire à la fois d'un manifeste indirect, et de l'adresse simultanée à deux « Michel », Deguy et Couturier, dont je pensais qu'ils ne pouvaient sans doute ou peut-être pas s'entendre l'un l'autre, mais la lettre cherchait précisément à provoquer ce court-circuit, et cela aussi faisait partie de la déclaration indirecte. Je vois bien aujourd'hui combien cet effet de sens n'avait alors aucune chance d'être perçu, combien cette intention était naïve, mais la naïveté fait partie du jeu, et comme je peux en parler aujourd'hui, cela prouve qu'il suffit de tenir compte de ce fameux *ralenti* qui est une de nos façons d'être à la temporalité poétique.

Donc, en premier, cette déclaration disait de la poésie qu'elle tourne et dit et fait ce qu'elle dit en le disant et en se disant, on pouvait sans doute (je l'entendais ainsi, en tout cas) entendre les mots du poème comme une définition : « Elle tourne / une pluie de haches / une chute de haches / une intonation // impatiente / et de nouveau sans lien ». Le texte disait un retour, donc, impatient, en pluie ou chute violentes, tranchantes, sécantes (la pluie de haches et de hachures, la découpe scandée verticale de la langue), et la séparation, la suspension du sens, la désorientation, la déroute, le sans lien réitéré, le « de nouveau sans lien », les liens toujours rompus à mesure qu'ils se refont.

C'était cela, le don à Michel Deguy d'une « déclaration de poésie », qui était en même temps l'adresse à un autre, Michel Couturier, dont je savais par ailleurs qu'avec Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud, il avait publié un poème de Michel Deguy en 1967, soit vingt ans auparavant, dans le numéro 9 de la revue *Siècle à mains* alors publiée à Londres, revue qui, d'une certaine manière, constitue la source, le point de départ d'une conception et pratique de la poésie dont Michel Deguy se méfie, celle qui, de gestes de simplification en gestes de condensation, de gestes de condensation en gestes de réduction littérale, aboutit à une manière de liturgie minimale énigmatique et neutre (ou, si l'on se veut plus péjoratif, ésotérique, hermétique, mais d'un hermétisme que l'on peut soupçonner de flotter sur du vide). Il y avait donc la volonté de faire se re-joindre le Couturier cousu et décousu, celui des ruptures, des coupures, de l'« ablatif » (il est l'auteur d'un livre intitulé *L'Ablatif absolu*) et du « sans liens », et le

Deguy poète des figures, de la figuration, de la configuration, de la « figurescence » (c'est un mot que je trouve dans *Gisants*, p. 113). Volonté de faire se joindre ces deux « bords », ou de faire se toucher en quelque sorte 1967 (*Siècle à mains*) et 1986-1987 (*Poésie*), comme aujourd'hui j'évoque à nouveau, ici même, en 2007, ces deux fois vingt ans d'écriture en chassé-croisé.

Le poème de 1967, qui était aussi une prose réflexive ou, en terminologie pongienne, un « proème », avait pour titre *Aux bords*, et il y avait ce paragraphe :

Je descends à cette fontaine, levé tôt ce matin, parce qu'on m'a indiqué une promenade à terme de source. La voici dans sa triple apparition : de bouche noire entre les mâchoires de granit, puis d'un premier bassin, emboîtement plutôt de pierre, et d'un deuxième, parc à eau pour les bêtes.

Passage du poème, vers lequel je me rends (comme lui-même dit « se rendre à la source »), plutôt qu'à un autre, parce que les dieux de la mythologie, et leur langue sacrée, grecque, présents au tout début, ont maintenant déserté la page, se sont effacés, ont fait place nette, et qu'au lieu de remonter vers l'Olympe ou les cimes, Michel Deguy dit : « je descends », il descend vers cela, « cette fontaine », il s'est réveillé dans le désir de cela, « une promenade à terme de *source* ». Il descend vers un mot, et vers une chose, vers ce mot d'où pourraient sourdre les choses, les dix mille choses, toutes, et vers ce lieu de la nature, tout en bas, d'où pourraient sourdre les mots, tous, tous les mots d'une langue, de cette langue, en fontaine, en cascade et torrent, formant bientôt le lit creux des poèmes et leur pente. Et le texte ne s'attarde pas en chemin, il ne dit rien de la promenade, de l'aller vers, il l'avale : aussitôt elle *apparaît*, « La voici ». C'est encore comme en rêve, ou plutôt c'est l'expérience du pouvoir des mots, de leur capacité à faire apparaître les choses, à intensifier l'expérience de l'apparition, à la démultiplier. À emboîter la réalité dans la réalité, à l'enchâsser et la prolonger, la tripler, à la donner en écho d'elle-même, à la faire surgir de ou comme *la bouche d'ombre*, la « bouche noire », le noir du

commencement, le noir violent du commencement et du surgissement « entre les mâchoires de granit », puis, passant de bassin en bassin, vers la gueule et le corps des bêtes.

Entre ce mot « bêtes », qui termine le paragraphe, et celui « Il » qui commande le suivant, un blanc. Le temps, pour celui qui est descendu en première personne à cette fontaine (« Je descends à cette fontaine »), de se retrouver « devant la source », lui aussi emboîté en lui-même ou déboîté de lui-même, comme s'il se voyait de dos, là, détaché et en attente :

Il est alors l'homme qui reste muet devant la source n'étant pas là pour rappeler ni former un savoir, ni pour tenter une « pensée forte », ni comprendre s'il y a à « comprendre » la source, mais pour qu'un jour dans un poème, c'est-à-dire un texte, une page d'écriture, source soit présentée, qu'on n'attendait pas, qui n'était pas invitée, apparition donc, en mot...

Muet devant l'objet, devant l'obstacle, restant là devant. Ce qui se dérobe, c'est le sens, l'imposition du sens, le savoir, le « comprendre », lui comprenant simplement qu'il n'y a rien à comprendre, qu'il n'y a qu'à attendre que le mot se lève, « un jour », qu'ayant coulé invisible, il surgisse, il apparaisse, il se présente, ou puisse être rendu présent, présenté (« qu'un jour, dans un poème *source* soit présentée »). Ainsi s'écrivait le poème, ainsi serait, sera restituée la source, in-sensée, pour qui aurait, aura su rester immobile et muet, inconnaissant. Je retrouve avec beaucoup de plaisir ici ce Michel Deguy qui se tient au bord, notre poète philosophe et savant en tenue, si je puis dire, de poète ignorant, en compagnie de ceux qui, de leur côté, définissent la poésie « un métier d'ignorance ».

Je me souviens alors d'un lieu, d'un espace, le jardin du Luxembourg, d'une conversation sous les arbres avec Michel Deguy, d'une inquiétude que j'exprimais à propos de la publication de ma *Lettre d'octobre* dans sa revue, longtemps retardée, poème dont j'imaginai que l'allure un peu crispée, agressivement énigmatique, devait nécessairement déplaire à certains du comité de rédaction, et de questions

au sujet de ce dialogue entre le poète-philosophe et les tenants londoniens de la modernité négative. C'est ici qu'il me faut rappeler que, écrivant un peu plus tard un livre où je tentais de justifier et de commenter l'entreprise poétique d'Anne-Marie Albiach (*État, Mezza Voce* et son premier long poème intitulé *Flammigère*, précisément publié dans le numéro 9 de *Siècle à mains*, aux côtés du poème *Aux bords* de Michel Deguy), comme s'étaient soulevées du côté de Seghers des difficultés concernant la possibilité de publier ce livre, c'est Michel Deguy qui en a décidé la publication dans sa collection de « L'Extrême Contemporain ». Inutile de souligner que j'ai vu là non pas simplement un geste d'amitié à mon égard, mais un signe en lien avec cet écheveau de données auxquelles j'attachais, comme secrètement, une importance toute particulière : Deguy dans *Siècle à mains* aux côtés d'Anne-Marie Albiach et de Michel Couturier poète et, dans le même numéro, traducteur d'un « fragment » de John Ashbery, Deguy descendant vers la bouche noire et les bassins de pierre, Deguy n'étant pas là pour *comprendre*, mais pour attendre un mot, Deguy encore acceptant de publier cette déclaration de poésie très indirecte, cryptée et hachée, lettre-poème à un autre mais à lui destinée aussi, sans qu'il puisse le savoir... J'avais alors acquis la certitude que, ne pouvant réellement dialoguer avec mon ami en sa langue, puisque j'en parlais une autre, néanmoins nous saurions toujours nous entendre, et resterions en dialogue, sans interruption, ce qui s'est avéré.

Je crois pouvoir conclure ces quelques retours en arrière par un arrêt sur image qui concerne notre présent. Michel Deguy sait bien que dans notre paysage, je travaille à donner lieu à des pratiques, dites « postpoétiques », qui remettent en cause, parfois radicalement, ce qui pour nous constitue et définit l'écrire, écrire-inscrire, en cette langue, celle qui nous est commune, et qui, en effet, Michel Deguy ne cesse de le rappeler, n'est pas un médium comme les autres, n'est pas un médium. Mais il sait aussi que, pour ma propre part, je ne peux que poursuivre noir sur blanc, dans une recherche qui ne se conçoit pas hors de cet élément. Noir sur blanc et parfois aussi, bien sûr, blanc sur noir, sur fond noir, à l'écoute de ce qui sort de « la bouche noire entre les

mâchoires de granit ». Je lis par exemple, dans les premières pages de ce livre de 1998, *L'Énergie du désespoir*, cette phrase : « La mort est la preuve de la réalité du monde extérieur. » Précédée de ces lignes, celles de l'annonce, quelque chose entendu sans être écouté, quelque chose parlant en deçà de la parole, quelque chose s'imposant, quelque chose de sourd et s'imposant, un rythme présent et sourd :

Le ressassement de la mort passe dans l'entente du rythme général. Elle radote par cœur. Basse continue, sourdine, section rythmique, techno ; c'est l'annonce. La mort est la preuve de la réalité du monde extérieur.

Il y a quelques jours, je faisais une lecture d'un chapitre d'un livre à paraître, un chapitre assez court mais très longuement et difficilement élaboré depuis déjà plusieurs années, et concernant la filiation, la transmission, la disparition : dans ces pages, un père décide qu'il est temps d'emmenner son fils en kayak pour lui apprendre à chasser le morse ; c'est le moment du passage, l'enfant va n'être plus un enfant ; ils partent, et le père va mourir, transpercé par les dents du morse, couler, disparaître. Et c'est seulement, de façon je l'avoue très stupide, alors que cette séquence s'est trouvée réécrite un grand nombre de fois, depuis des années, sur un mode répétitif et lancinant, que j'ai vu « apparaître » le nom de cet animal (la séquence s'intitule « L'histoire animale ») comme celui de la mort : le morse, *mors*, la mort. Un mot revenant, apparaissant, réapparaissant dans l'autre mot, déjà là présent et en basse continue et rassasante. Quelque chose, oui, comme une *preuve*. Notre langue, son rythme général, comme une *source*.





Littéral,  
pauvre,  
circonstanciel,  
factuel : avec  
tout ce qui  
traîne et ce  
qui reste.

## La toupie

Je crois qu'un de mes tout premiers textes publiés s'intitulait *Donnant lieu* et qu'il y était question de l'espace réel, invisible, invisiblement réel, construit ou décrit, ou inscrit et aussitôt effacé qu'inscrit par la queue d'une toupie lancée à grande vitesse sur une surface donnée, sur une surface quelconque. L'écriture, d'emblée, étant pour moi liée, ou nouée, à cette question du lieu, du donner lieu, de l'avoir lieu du lieu. J'ai peut-être toujours ainsi entendu la reprise ou la condensation finale du *Coup de dés* : « Rien n'aura eu lieu que le lieu », à quoi je me suis soumis en quelque sorte, me reconnaissant tenu à cette question du lieu comme tel, avènement de l'espace, événement dans l'espace, et aventure dans l'inconnu de ça.

Par exemple : *The Heart of darkness* de Conrad, *Cœur des ténèbres*, la remontée d'un fleuve vers absolument cet inconnu à travers l'épaisseur incroyable de vert foncé, d'immobilité humide végétale, de chaleur noire silencieuse – la muraille plate et obscure et narcotique d'une forêt insensée et sans fin.

Par exemple, aussi bien, ce que j'ai appelé le lac, qui n'est qu'un des tracés possibles de la toupie, gravé, *creusé* par la queue de la toupie, en moi et hors de moi, partout en réalité, partout où je suis, dès lors que je consens à reconnaître que j'y suis, mais comment, je ne sais pas, et c'est alors que je commence ce que j'appelle *écriture* : avancée là, mouvement, motion ou émotion (c'est le même mot), geste, pour y être, pour être à ce qui arrive, à ce qui se passe, à ce qui est. « Léman » serait

donc à la fois un mot, un nom (dénué de sens, vide, creux, appelant à lui tout le sens réel, visible et invisible, tous les mots de la langue ou des langues), et un lieu, un lieu au pluriel (un pluriel de points et de tracés définissant un espace à densités, intensités et formes variables), à la fois géographique et géométrique (volume-surface-ligne-point), physique et métaphysique, figurable et infigurable, bien sûr. C'est donc ici, explicitement, à la faveur de ces deux derniers mots que je superpose, que surgit la question de l'image (la question qui nous unit et qui nous sépare). Que ce lieu, ou que tout simplement le lieu, soit infigurable, à mesure. De plus en plus réellement irréalisable. Je ne dis rien d'autre. Le lieu, ce qui est ou ce qui a lieu, ce qui se passe, est tout à la fois innommable (sans nom), irréprésentable, indescriptible, infigurable, à mesure. De plus en plus réellement irréalisable. Aller vers cela, le dehors, ou l'amont du fleuve et le noyau de noir, ou le mur de rocher gris et blanc, ou n'importe quel autre corps (dans l'amour, par exemple), c'est faire l'expérience de cet impossible-là. Et ça veut dire qu'il s'agit de figurer (par les mots, l'image des mots, les figures de mots, et les images, les images d'images et les figures d'images) quelque chose qui ne veut pas des images, qui est en deçà et au-delà de toute image, qui est sans double et sans nom et indifférent au sens, aux trafics ou transports de sens. Et ça veut dire enfin que cette activité-là, qui consiste à donner lieu, à figurer l'infigurable, à former-formaliser-formuler ça, en toute explication amoureuse, en toute ignorance, en tout aveuglement, est toujours proche de son échec ou de son renoncement...

## Variante

Non, la poésie n'est pas aimable.

Distance, aventure, localisation : écrire a lieu. C'est-à-dire a lieu en un ou des lieux. J'écris pour *donner lieu*, dans tous les sens possibles de cette « formule ». *Partie prenante* (un des textes inclus dans *Simplification lyrique*) est en partie écrit « dans » le Jura, « entre les racines/et (sainteté) des feuillages ». Cet espace, le lieu où le texte s'écrit, s'ouvre sur d'autres espaces qui lui sont intérieurs, *antérieurs* et *intérieurs*, mais aussi *contemporains* et *extérieurs*, selon une logique et une topique impensables autrement que là, en acte : Londres du poète Michel Couturier (à qui est *adressé* cet ensemble), Berlin (dont « elles » parlent, voix nocturnes), Amérique du Nord, indienne (Odanak), qui serait la profondeur d'ici, verticalement (une épaisseur de vert, de plus en plus foncé). Selon la géographie, c'est vrai, ce « Jura » donne sur le lac. Comment rendre compte de cette « donnance du *passage* » ? Certainement pas en termes de contrastes : de la nuit à la lumière, de la ligne à la surface... Mais je ne savais pas (il me faudra, je le crains, beaucoup de temps avant de pouvoir comprendre la vérité du passage). Léman est comme un point, un *trou* (quatrième de couverture : « celui de l'évier, où tout pourrait disparaître »). Entre là et là, c'est la pente. Aimant, aimantation. Je suis *tiré*. Entre la vérité physique, géophysique, et le livre (qui n'est certes pas un « recueil »), c'est aussi la pente : il y a « Léman » là où je suis, partout là où je suis – Wuhan en Chine, ou

Goleta en Californie, là où il n'y a *rien*, où il y a la violence de ce rien, et le bruit silencieux du temps qui travaille ou des avions qui passent.

Le lac n'est pas un pur miroir qui réfléchit la lumière (ou la Lumière). Le lac est noir et froid. Ses eaux sont *impures*. Il est sans fin et sans fond. L'immobilité, la paralysie, la peur. Léman est (aussi) l'histoire de la maladie, de la mort. Il y a cette violence du lac. Et d'ailleurs, pour Lamartine, c'est aussi cela. Dans *A noir*, je revenais aux bords de ce lac, initial, initiant, d'orage et de mort, cette fois-ci par la prose, celle de *Raphaël* qui répète, amplifie le « poème ».

Non, le lac n'est pas « beau ». Rien ne l'épargne. Nous y sommes. – Les choses, les objets, le monde, le « tout-venant » : oui, que tout vienne, et vienne encore. Je dois répéter ici le mot « circonstances ». Léman ou, pour parler plus généralement, le *site* que ce mot désigne, *n'échappe à aucune circonstance*. Léman est *traversé* par le Rhône.

## Un bleu incohérent

Cette figure se trouve dans le dernier livre que j'ai publié dans la collection de Denis Roche au Seuil, « Fiction & Cie », sous le titre *Néon*, et c'est la figure du jardin, ou, dit plus abstraitement, du carré (ou d'un carré), lequel a forcément à voir avec la page d'écriture, l'espace, surface et volume, clos et non clos, de la page et du livre, compris entre quatre côtés, ou bords ou murs ou falaises.

Il me semble essentiel d'apporter une précision générique initiale : tout en n'étant pensable que depuis le site qu'on appelle « poésie », ce travail est un travail de prose, c'est-à-dire précisément un travail hors prosodie (ou, à tout le moins, hors intention ou attention prosodique/rythmique, et, plus encore, mélodique/musicale), d'une part, hors *poème*, d'autre part, ce qui signifie que ce texte ne peut se comprendre en termes de « poème en prose » (et encore moins en termes de prose poétique) mais plutôt de ce que j'appelle parfois, pour éviter toute confusion, de « prose en proses ». Donc, pour le dire très vite : dans le champ de la poésie entendue comme postpoésie, c'est-à-dire proposition en langue hors du poème, fût-il en prose ; prose en proses dont j'aimerais pouvoir faire entendre le *s* (en *proses* au pluriel), dans la mesure où ce projet de prose en proses s'effectue (et dans mon travail et chez un certain nombre de ceux qui se trouvent dans le même espace de recherche) selon des modalités formelles extrêmement diverses : dans le livre et hors du livre, de façon intégralement intralinguistique ou discursive ou de façon mêlée (son/texte/image), selon, donc, des allures qui échappent

assez nettement aux procédures dont nous disposons pour penser le rythme en poésie (ou la poésie comme rythme), les scansionnements accentuelles ou autres, ou, bien sûr, les transgressions par rapport à ces modèles, puisqu'il ne s'agit pas ici de les critiquer et de les déformer ou de les transformer, mais de se situer ailleurs autrement.

J'en arrive au témoignage annoncé. Il s'agit de désigner un certain nombre d'opérations qui seraient constitutives de la prosodie spécifique à cette prose-là. La première de ces opérations ou procédures peut être dite de « *simplification* ». C'est une procédure fondamentale (pour ne pas dire « fondatrice », mon premier livre chez Seghers s'intitulait *Simplification lyrique*, en 1987) qui consiste, à partir d'un donné circonstanciel-sensible, à le dé-composer, à le réduire à quelques éléments simples, signes inscrits dans une figure, un schème. Soit, par exemple, un jardin (qu'on pourrait comprendre comme appartenant au donné mémoriel biographique, à la nébuleuse « espace d'initiation »), et sa simplification/réduction/schématisme : un carré. Carré qui va être en quelque sorte déréférencé, qui va se dé-territorialiser (par exemple, se détacher-décrocher de la maison à laquelle il est attaché), pour devenir cette *figure écrite*, et partiellement décrite, voire graphiquement figurée, esquissée, dans l'espace de la page.

Je souligne simplement encore, s'agissant de ce geste initial, qu'il est d'abord fortement ressenti comme négatif, soustractif : il implique effacement de quelques données matérielles, il contribue donc à un effet d'ellipse, ou d'éclipse, de dé-représentation, qui aggrave la difficile accommodation du regard (mental) du lecteur sur le texte. Paradoxalement, si l'on veut, puisqu'en même temps, il me semble que la « simplification » serait un des gestes destinés à réduire la complexité alarmante du réel (essentiellement vécu comme énigmatique et obscur) pour y introduire quelque chose comme un commencement d'analyse et de lisibilité. Il est vrai que la simplification est elle-même une opération obscure, incertaine, en tout cas non systématisable (on ne saurait, par exemple, énoncer les règles).

Ces figures ne bénéficient pas, à vrai dire, d'une grande stabilité structurelle (c'est d'ailleurs notamment en cela que leur inscription-description ne saurait s'achever en « poème en prose » qui, en tant que

poème, serait, par définition, un objet achevé). Il s'agit de figures inachevées en cours de construction-déconstruction-reconstruction-reconfiguration, qui vont migrer d'un livre à l'autre, et, à l'intérieur d'un même livre, d'une séquence à l'autre, qui vont donc être soumises au régime de la citation, du collage, de la répétition. La « répétition » serait donc, sans doute, la seconde grande opération fondamentale. Et je ne nie pas qu'à l'échelle d'une série de livres, ou d'une suite de pages, ce phénomène puisse être entendu comme relevant (plus ou moins métaphoriquement) d'une certaine économie musicale de l'écriture. Répétition jamais vraiment à l'identique puisque la figure se constitue par reprises, réaménagements, ajouts, soustractions, modifications multiples. Soit par exemple, dans le carré, trois acteurs ou sujets sur une diagonale, ils peuvent changer de place, ou être considérés depuis différents points de vue (à cet égard, les signes à l'intérieur de l'espace considéré, comme les oiseaux à l'intérieur du *templum* dessiné par le bâton de l'augure, passent en un mouvement libre, la lecture de ces signes et de leurs interrelations reste ouverte et sans rien qui en garantisse la vérité). Répétition, variations, reformulations, refiguration : à mesure que la figure se construit et se *confirme* (en fait confirme sa nécessité, intensifie son aptitude à questionner le réel, etc.), elle devient plus complexe, elle se complique.

Il y aurait donc sans doute, de façon plus ou moins inattendue (du moins à mes yeux, puisqu'au départ, la direction du geste est clairement minimaliste : aller vers de plus en plus d'effacement et de vide, aller vers un point, un point unique – c'était un des leitmotifs de *Léman*, déblayage du terrain, désencombrement radical...), au contraire, une « complication ». Le geste de simplification se prolonge en produisant de la complication. Plus la figure évolue, se réécrit, se charge d'ajouts successifs, de notes complémentaires, plus elle s'opacifie, se ramifie, réinscrit en l'aggravant la dimension obscure de la réalité, le caractère insoluble des questions qu'elle pose, ou resserre le nœud de questions qu'elle est.

Le carré s'avère sans limites, il s'agit d'un « grand » carré, celui dont il est question (du moins je le crois) dans le livre *Les Natures indivisibles* de Claude Royet-Journoud (Gallimard, 1997) quand il écrit : « Le



grand carré n'a pas d'angle » (p. 25), et cette série de gestes, la série des versions successives complexifiant la figure, conduit progressivement à de « l'incohérence ». Ce que j'entends sous ce terme (c'était aussi le titre d'un livre d'André du Bouchet chez P.O.L, en 1979), c'est la suspension du sens, ou son dessaisissement ; c'est dans le même livre de Claude Royet-Journoud que je trouve la proposition (d'où j'ai extrait mon titre) : « ici un bleu incohérent surplombe le carré ». Ce qui surplombe le carré (le plumbe et le surplombe), ça n'est pas « le ciel », c'est une couleur dénuée de tout sens accessible, la couleur même du non-sens, le non-sens même de la couleur.

Remarque sous forme de note additive à cette petite description : le processus que je viens de décrire peut (et même doit) se décliner de multiples manières. Il se présente donc d'abord, si l'on veut, chronologiquement, sous la forme de séquences écrites, dans le cours des livres. Il peut se présenter ensuite sous une forme « active » ou « réalisée » (actions dans le cadre de ce qui pourrait être un équivalent « installation » – environnement sonore, images, dispositif spatial – des séquences et figures textuelles). Il peut enfin être déplié sous la forme quasi didactique de l'exposé que je suis en train de faire. Toujours sous le même titre : « Un bleu incohérent » est donc, par exemple, le titre d'un chapitre de *Néon*, le titre d'une éventuelle performance ou installation, et le titre d'une intervention de colloque.

Pour résumer, je dirai que l'ensemble de cette démarche Simplification (simplifier/schématiser)-Répétition (répéter/citer/coller/varier)-Complication (incohérence/défection sémantique ou symbolique, etc.) plus : Actualisations (versions/actions/installations), peut être compris comme un mouvement continu (sans fin) de liaison-déliasion : il s'agit de délier ce qui, dans l'apparence, se donne pour lié (continu), et de produire ponctuellement et provisoirement des liens, connexions entre des choses, faits, figures, ensemble de points ou de traits qui apparaissent (au regard, à la conscience, à la mémoire) discontinus.

J'en reviens alors au carré : il faudrait imaginer un carré dont deux côtés sont occupés sur toute la longueur par une terrasse. Il y a donc

un grand carré (incluant la surface des terrasses) et un petit carré (qui serait sans doute un rectangle, mais peu importe) en contrebas des deux terrasses. On doit encore imaginer que dans ce carré, la figure privilégie une diagonale, orientée de bas en haut, une diagonale fléchée, en quelque sorte. Exactement à l'inverse du mouvement de la lecture qui déchiffre ce qui est écrit sur la page. Si l'on considère les deux diagonales, il y a celle qui part du haut à gauche et vient se ficher dans l'angle en bas à droite (c'est la diagonale réelle, de l'écriture et de la lecture). L'autre est virtuelle et ne compte pas. Dans la figure dont je parle la diagonale dite « réelle » est remontante : elle est racontée ou décrite comme allant du passé vers le futur mais elle semble y aller à contretemps, à contre-courant, en inversant l'ordre du temps. À certains égards cette disposition fait du jardin (ou du carré) un lieu d'immobilisation du temps, un lieu où les deux forces montante et descendante se contredisent et s'annulent. Au centre du jardin le temps serait aboli ou suspendu en une sorte de présent arrêté. Il me faut encore dire ceci qu'elle tremble en ce sens qu'elle est triple : il y a une diagonale extérieure (qui va d'un angle de la terrasse à l'autre), une autre qui pourrait être dite intérieure (qui va d'un angle du carré-jardin à l'autre) et une diagonale déviée qui va d'un angle de la terrasse à l'angle opposé du carré jardin. C'est sur cette diagonale que se trouvent les trois figures « co-présentes » dans le jardin : un père, un fils, et l'enfant du fils, autrement nommés le père du père, le père et l'enfant. L'enfant est au centre du jardin, ou presque, sur la diagonale déviée. À sa hauteur, au centre du jardin, ou presque, un arbre. Entre l'arbre et l'enfant le centre, vide, le trou du présent simple ou vide ou blanc.

## Diagonale

Quelque chose dans cette histoire est lié à la forme de la « masse de terre ». Le jardin est un carré clos. Sur deux des côtés (celui qui longe la rue et celui qui en face lui répond devant le pré) des murs de pierre. Sur les deux autres les « terrasses » aux structures de bois peintes en blanc. Sous les terrasses des animaux (hérissons) que l'enfant continuera longtemps à nommer des taupes. C'est dans ce jardin que l'enfant est fixé. La rue et le pré sont invisibles, le trou au-dessous des terrasses est noir et humide, impénétrable. Pendant qu'il (l'enfant) se tient près de l'arbre, le père du père immobile et lisant regarde son fils (le père de l'enfant) peindre l'enfant. Trois points sur une droite (segment d'une diagonale qui irait d'un angle de la terrasse A à l'angle opposé de la terrasse B) : le père du père (lecteur), le père (l'inconnu à tête d'os, immobile et peintre), l'enfant (fixé, près de l'arbre, seul et sans force). Entre l'arbre et l'enfant, il y a le vide. Entre l'arbre et lui (l'enfant) comme un trou face au trou, à celui où dorment les taupes. Ou bien c'est comme de la lumière blanche identique à l'obscurité des caves, aveuglante.

Le carré est une figure instable, il s'élabore lentement, il se modifie en permanence – changement de la couleur du sol, déplacement des positions de l'enfant, modification des intensités, *incertitude quant aux composantes* « significatives », confusion temporelle, action des lieux les uns sur les autres. Surfaces d'inscription (et d'effacement).

Tel serait pour moi ce qui se substitue à ce qui relève, en régime poétique *stricto sensu*, des calculs prosodiques, ou rythmiques, ou mélodiques, disons ce qui suppose ou induit une certaine « cohérence » de la partition-poème ou du poème-partition. Ce que je viens d'évoquer noue et dénoue, lie et délie, de façon « incohérente », une arhythmie particulière, une « prose particulière », une de celles que je nommais « prose en prose » au début. C'est le Rimbaud d'*Illuminations* qui parle de « sauts d'harmonie inouïs ». Les sauts ont sans doute à voir avec cette arhythmie particulière, incalculable. Quant à « inouïs », chacun comprend que le mot ne qualifie pas l'extraordinaire, mais l'inaudible, ou l'inentendu. Il pourrait s'agir, en quelque sorte, à la fois de figures hors d'atteinte et de la musique qui leur correspond, une musique sans musique, une musique hors d'entente. Une de ces formes « fracassantes » du silence que l'on croit entendre à la fin de *Détruire dit-elle*.

## Commerce des objets de mémoire

pour Claude Royet-Journoud

### I

Il suffirait de dire à nouveau : « ce paralytique a fait un trou dans l'espace ». Je savais les costumes : le boucher, le privé, l'archéologue, le paléontologue. En voici deux autres : le paralytique, le funambule.

Et si le roman est noir c'est qu'il est sans commencement ni fin, et que le nœud se serre à chaque fraction de seconde, et que tout est toujours encore divisible (le travail atomique).

À partir de quel moment parvient-on à VOIR les mots ? Aller *jusqu'au bout*, qu'est-ce que ça veut dire ?

Ou montrer.

### II

Claude, « j'écris dans tes mots » prend exactement ce sens. Et cela veut dire aussi exactement *devant toi*, comme ceci : « et maintenant je suis à l'intérieur de son œil nu comme le blanc de son corps, laine, épaisseur de cheveux bouclés. Un début décembre à rayer le sol entre Sud et Nord et redescente et remontée comme l'eau de la fontaine aux pieds du mouton de Van Eyck. Sur la pente. Exactement en roue libre, par aiguillages (cette musique des aiguilles, nocturnes) ». Et je pourrais remonter plus loin, d'autres trous, encore, d'autres façons manuelles de trouer le sol, maintenant la surface d'un carré mental, d'un jardin, celui de la filiation, d'autres nuits, d'autres fils de fer où nous courons sans bouger, « Contre la harpe / Contre les sœurs de la harpe », pour dévaler.

### III

*Prologue.* Parce que : « une force passe de main en main » (NO 9), et que : « les objets passent de main en main » (OCI 19). *Des lignes d'un livre qui le renvoie à l'infini d'un livre d'une vie d'un livre d'une vie.* Depuis le jour où pour la première fois j'ai ouvert le livre de Claude Royet-Journoud, je ne l'ai jamais refermé. Il est en permanence sur ma table en moi sur ma table. Inaccessible à portée de la main.

Chapitre 1. Un couloir, et dont les murs me toucheraient le visage, les tempes. CRJ serait de l'autre côté du mur, de quel mur, à main droite, à main gauche, ou bien au bout du couloir dont je ne vois pas le bout. Il y a cette pression de présence, un barrage, et les tonnes de matière liquide en retenue, muette. Cela revient à parler de la peur.

Chapitre 2. CRJ est de ceux qui remplacent le mot poésie par le mot poésie. C'est Michel Crozatier qui parlait comme ça, et qui disait que ce remplacement était sans fin et au-delà de toutes raisons et qu'il y avait un lien entre ce geste-là et ceci : *ne rien mentir*. De même lorsque, dans *Le Renversement*, il est question de l'analogie, on découvre : « les ressemblances le gênaient / il parlait de cette impossibilité de mentir » (R 49). Le renversement consiste d'abord à renverser la poésie, à l'inverser en poésie, en quelque chose qui ne ressemble à rien, surtout pas à la poésie d'abord. Si gêne il y a, c'est que la ressemblance est menteuse, rien ne ressemble à rien, en réalité. La poésie est cette action en réalité.

Chapitre 3. La légende et l'action du renversement tiennent la distance : aux dernières pages des *Natures indivisibles*, on voit revenir l'opération décisive, pour quoi l'on parle de « négativité » (voire de « poésie négative »), la destruction par inscription, l'inscription destructive : « choses renversées par la destruction » (NI 88), et, un peu plus loin, par renversement du renversement, l'évocation de la construction, de la destruction par construction, la construction destructive, ou production des figures, masques, êtres fictifs : « détruits ou masqués par des constructions » (NI 92), production des ressemblances (« il y a maintenant une ressemblance », NI 93), images... « échapperons-nous

à l'analogie ? » Non, bien sûr. Mais nous ne cessons d'y échapper, de vouloir y échapper. La poésie est cette action en réalité, cette façon d'être.

Chapitre 4. De là que nous nous sommes heurtés aux écrans d'images. *Le Renversement*, en 1972, avec son premier chapitre qui nous instituait « spectateur d'une annulation », pour nous conduire à la fin de cet acte : « Le renversement des images », pouvait nous émouvoir en ce sens : à tenir *contre* l'image (et d'abord les « merveilleuses images », celles qui sont toujours au commencement, à l'enfance, avant les mots, et dès qu'on ferme les yeux, et puis dès qu'on les ouvre, recouvrant bientôt la totalité du réel). Sur ce *théâtre* (ou dans cet « espace ») (on parle du livre) il n'y aurait pas de spectacle, donc pas de spectateur. Spectateur d'une annulation, c'est-à-dire (le *renversement* est ici la seule règle, impérative) l'annulation du spectateur. Le seul spectacle c'est celui de l'annulation du spectateur. « D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans » (Rimbaud), « cette fable ne montre rien » (R 69).

Chapitre 5. Dès lors et pour des années devant cette proposition qu'il y a quelque chose devant (*objet, obstacle, obscène*, les trois mots sont au lexique du livre). Pour toute poétique (et morale) : « ce qui est devant nous » (R 10). La chose alors, apparue, destinée à disparaître, la chose à quoi sa disparition donne forme, ou encore destinée à apparaître par effacement : « la pluie fait apparaître la forme » (R 39), forme nouvelle pour une chose désormais en surface (en corps en surface sur une page), désormais obscurément là : « alors que nous veillons une forme nouvelle d'obscurité ».

Chapitre 6. Au bout de quelque temps, inventaire des objets mobiles. Première série : la chambre, la table, le drap, le mur, la page, le livre. Deuxième série : la couleur, la douleur, la peur, le froid, le sommeil, l'espace, la distance, la surface, le lieu, l'objet. Troisième série : le récit, la fable, l'analogie, l'image. Quatrième série : le corps, le visage, la nuque, la main, le poignet, le doigt, le dos. Invités à découvrir quelque « fiction inattendue » « dans le studieux parcours ».

Chapitre 7. Conscient du fait que la *fiction* est trajet, « parcours », ou encore « déplacement » entre ici et là, entre ceci et cela, « entre voix et sommeil » (NI 85), entre bruit et silence, entre chaleur et froid, ou « de chute à déchet » (NO 33), par exemple, c'est-à-dire d'un *mot* à un autre. Parce que ce qui est relié, ce par rapport à quoi peut se calculer (ou s'éprouver) la distance, ce ne sont pas simplement des « lieux », ou des « choses », ce sont des *mots*. Pas simplement la table ou la peur, mais le mot « table », ou le mot « peur » : « table était le mot » (OCI 19), « j'écrivais le mot peur » (OCI 21), ou encore le *nom* des choses, « le nom de l'objet » (OCI 89), puisque dire le mot, c'est nommer, appeler à l'inscription destructive, annulative : « le nom que je donne à un corps ». Et que jamais deux fois le parcours ne sera le même, et qu'à chaque nouveau parcours la fiction sera nouvelle, autre, inédite, inattendue, le travail (de lecture, de « construction ») interminable. Et que le déplacement qui a lieu imaginativement dans l'espace, dans un espace (la mer, un canal, une pièce), est un déplacement *littéral*, de lettres, de mots, et grammatical, d'articulations, de propositions, de phrases.

Chapitre 8. Exemple de construction : le livre. Exemple de destruction : le livre. La fiction propose ce geste : « il s'emploie à défaire l'ensemble » (OCI 93).

Chapitre 9. Selon un de ces trajets : la fiction du lieu, le lieu comme fiction, le lieu de la fiction. Proposition numéro un : quelque chose a eu lieu (un crime ?), le livre déploie un *récit* (« par à-coups »). Proposition numéro deux : quelque chose a lieu, c'est la *narration*, ou la naissance, ou l'écriture, « on voit surgir la première lettre » (NI 88), puis les suivantes, les mots prennent place, le silence prend forme, formes, l'« action grammaticale » (NI 93) est en cours. Enfin, il y a « ce qui n'aura jamais lieu » (NO 17), peut-être aussi ce qui n'aura jamais eu lieu, rien (que le lieu), dans la « chambre d'écriture » (NO 29). Mais c'est ici qu'il faut recopier ces trois lignes de « L'amour dans les ruines » (OCI 52) : « Rien avant la mer. Une table est face au monde. Comme un ultime point d'appui. Un ultime retranchement. Ou encore,



un malaise grammatical. » Un face à face des plus nus, des plus secs. Le mur, la table, la ligne, le monde. La ligne, la page, la table, le mur, le monde. *Devant* (voir plus haut). Effacer l'histoire du naufrage, et du fond du naufrage. Si chiffres il y a dans la main fermée ils seront jetés sur la table : « Des chiffres tournent à l'intérieur de la main » (OCI 53).

Chapitre 10. Une des versions de la fable : le corps : « dans sa perte / il prend sens » (NO 9). En perte, il n'est bientôt plus rien, il est « une phrase à venir » (NO 38), il est en train de devenir une phrase, de prendre sens, de s'y prendre, en disparaissant. Par exemple, la *main*, puisque dans sa perte le corps devient la main, il est pris en main, et la main est « prise dans la page » (NO 33), comme un bout de bois dans la glace. À mesure que le corps disparaît, se perd, la page *prend corps*, celui, typographique, le corps de la lettre, « le corps noir dans lequel loger le nom » (NO 40). C'est une histoire de vases communicants, ou de transsubstantiation : ceci est mon corps, ceci devient mon corps. Le *chiffre*, celui qui est dans la main, « imprègne le corps » (NO 90). Imprégné, le corps se penche, la nuque se penche, il est nu, il, comme dans le sommeil, va tomber, ou basculer, il, sans langue (« il n'a pas de langue », NO 81), il, qui « cherche sa langue », qui parle en « leur langue » (OCI 13), va hors de lui. Cette histoire est un parcours, ce parcours peut passer par d'autres points, au point de donner forme à d'autres fables, à d'autres scènes. Du corps à la forme, de la voix à la lettre, puisque « la nudité est une histoire » (R 59), comme chacun des mots du livre, ou chacun des fragments du corps.

## VI

Claude, selon un premier cadre, le sol est figuré de blanc, de sable ou de gravier blanc, et plat. Un peu plus tard, le sol est inégal, de terre où l'herbe pousse.

à l'intérieur une surface lisse  
ce sont les murs qui font le vide (OCI 38)

Ou bien son visage est un visage de cire.

Ensuite, le jardin-carré s'éloigne, se détache. Il n'est plus relié à rien. Aucune porte, aucune autre voie d'accès. Les deux côtés/terrasses ne « donnent » ou ne s'appuient sur rien. La diagonale efface toute habitation, toute idée d'habitation. Chacun est son propre corps et une partie du corps de l'autre en un seul corps transmis, transformé, transfiguré.

Le blanc du lait blanc du sol serait alors en opposition du noir du trou, celui des animaux, le noir de la nuit noire du sous-terre, sous les yeux de l'enfant, fixés.

l'enfant sans mémoire  
plante un doigt dans la terre (OCI 37)

Que voient les yeux tournés vers ? Le père regarde les yeux du fils, les yeux sans regard, fichés au-devant, fixes.

Elle s'accomplit à mesure que l'herbe se tasse, à travers les vies-morts. Personne n'y assiste. À mesure que le sable entre dans la terre et que l'herbe pousse, et que l'arbre grandit, immobile et muet et seul.

Personne ne peut voir cette scène. Ne peut voir le père du père regardant le père regardant le fils regardant le trou, regardant sans le voir le trou noir où dorment les taupes. Les deux premiers regards vont en ricochet, l'un frappe la nuque de l'autre, l'autre entre dans les yeux du troisième qui dévie le fil et le renvoie sous la structure de bois au lieu humide et froid où il se perd.

Pendant tout ce temps, aucun mot n'est prononcé. Le père du père immobile et lisant, le mouvement de ses lèvres est imperceptible, il aspire les mots et les avale, il fait monter les mots jusqu'à ses yeux, les fait disparaître à l'intérieur, les noie dedans, les fait descendre et les avale, en silence :

*ici un bleu incohérent surplombe le carré.*

## JOIN TO SEE THIS FANTASY

L'ensemble articulé de ces cinq volumes pourrait avoir pour titre : « Simplifications ». La *simplification* est en effet une des procédures (formelles ?) fondamentales à l'œuvre dans ces livres, ou encore la *réduction*, ou la *schématisation* (réduction à des figures simples, à des « formules »). Une autre opération pertinente est celle de l'*action*, ou *installation* ou création d'un environnement (site) avec action : le texte témoigne de ou rend compte d'une suite de postures, gestes, événements, scènes expérimentales qu'il aborde sous plusieurs angles, de plusieurs façons (photographies, plans schématiques, récits répétés à l'identique ou sous de multiples variantes, etc.). Le plus souvent, ces « situations » sont données pour énigmatiques, et la documentation, le témoignage apparaissent comme des tentatives d'élucidation, enquêtes partielles. La « simplification », dans ce contexte, est *une des* façons de réduire une complexité alarmante, ce qui *a priori* se présente comme essentiellement obscur. Mais l'écriture comme travail formel de simplification est elle-même une opération obscure, incertaine, non systématisable.

### SIMPLIFICATIONS

Il s'agit (sans doute) de délier ce qui, dans l'apparence, se donne pour lié, et de produire des liens (connexions) entre des choses (faits, figures, ensemble de points ou de traits) qui apparaissent discontinus.

Déliasion et connexions multiples sont d'autres noms des procédures simplificatrices.

Aucun de ces livres n'est véritablement autonome. Ils sont entre eux comme, à l'intérieur de chacun, les chapitres, et, à l'intérieur des chapitres, les séquences ou segments qui les composent. Il s'agit en fait d'un dispositif unique comportant quatre volumes publiés dans la même collection, « Fiction & Cie », aux éditions du Seuil (*Léman* en 1990, *Le Principe de nudité intégrale* en 1995, *Les Chiens noirs de la prose* en 1999 et *Néon*, en 2004) à quoi il faut ajouter le livre *Non*, publié aux éditions Al Dante en 1999 – en même temps que *Les Chiens noirs* –, dont le titre annonce celui de *Néon*, et dont le premier chapitre, « La poésie n'est pas une solution », s'ouvre sur un segment « lémanique » (« Léman, restes »), se continue par une séquence, « la prose étouffée du père », qui sera continuée sous le même titre dans *Néon*, (p. 141-142), et s'achève par la reproduction d'une photographie légendée « Prologue à d'autres fois » qu'on retrouve sous une forme légèrement amputée et plus « sale » au chapitre « Suite de ma vie, définition de la littérature », p. 135 des *Chiens noirs*.

## NON, LA POÉSIE N'EST PAS UNE SOLUTION

### Prologue 1. *migration, composition-décomposition progressive*

a) En 1990, le chapitre 8 de *Léman*, sous le titre « La cruauté de l'espace », raconte le voyage qu'effectuent Byron et Shelley autour du lac, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, à contre-Temps. Tout au bout du livre, les « Scolies » notent ceci :

Le corps de Shelley fut découvert huit jours après sa mort, sur la plage de Viareggio. Il était défiguré. On ne le reconnut qu'à ses vêtements et à un volume de Keats ouvert dans la poche de sa vareuse.

b) Le cadavre de Shelley est alors en quelque sorte transporté sur le site du *Principe de nudité* où il donne lieu, en 1995, à la rédaction d'un bref manifeste en forme de « biographie » :

Shelley : Percy Bysshe.

Exclu d'Oxford pour le pamphlet : *The Necessity of Atheism*, 1811.

Trouve la mort au cours d'une tempête au large de Lerici.

Son corps, sur le sable, est livré au feu en présence de Byron

c) Puis transféré au troisième chapitre des *Chiens noirs de la prose* pour que s'accomplisse lentement l'incinération du corps et que soit nommée la « progressive calcification du cœur » :

LES CHIENS NOIRS DE LA PROSE

Je copie la calcification du cœur. Lui, le poète de l'ode au vent d'ouest, le noyé, malade. Son cœur était comme un morceau d'os. Sur le cahier italien noir et rouge, il y avait d'abord ceci, des noms, la chronologie des faits, l'histoire de la circulation du cœur :

*Crémation de PBS en présence de*

(1) Edward Trelawny

(2) Leigh Hunt

*Le cœur de PBS est retiré du feu par*

(3) Edward Trelawny

*il est donné par Edward Trelawny à*

(2) Leigh Hunt

*il est donné par Leigh à*

(4) Mary Shelley

*Le cœur est enterré en 1889.*

Enterrement du cœur.

Sur la page suivante, simplement collée, la lettre d'un lecteur, découpée dans un journal américain (le *Los Angeles Times*).

Je copie la calcification du cœur. Biographie de Shelley : Percy Bysshe. Exclu d'Oxford pour le pamphlet : *The Necessity of Atheism*, 1811. Trouve la mort au cours d'une tempête au large de Lerici. [Son corps, sur le sable, est livré au feu en présence de Byron] (?)

*Son cœur.*

After Shelley's death by drowning, his body was cremated in the presence of his friends Edward Trelawny and Leigh Hunt. Strangely, *Shelley's heart did not burn* and was retrieved from the fire by Trelawny, who gave the heart to Hunt, who ultimately gave it to Shelley's wife, Mary. The heart was finally buried in 1889, 67 years after Shelley's death with the body of his son Sir Percy Florence Shelley.

In a 1955 article in *The Journal of the History of Medicine*, Arthur Norman, suggested that Shelley may have suffered from a progressively calcifying heart, which indeed would have resisted cremation as readily as a skull, a jaw or fragments of bone,

*comme un morceau d'os.*

Document prélevé à Santa Barbara, Californie, dans le courrier des lecteurs du *Los Angeles Times* (sans date, été, début des années 1990) :

## Shelley's Heart

To the Editor:

I read with interest Robert McCrum's review of "Shelley's Heart," by Charles McCarry (June 25). I agree with Mr. McCrum's statement that the novel's title demands explanation, but he neglected to mention the well-documented story of Percy Bysshe Shelley's actual heart.

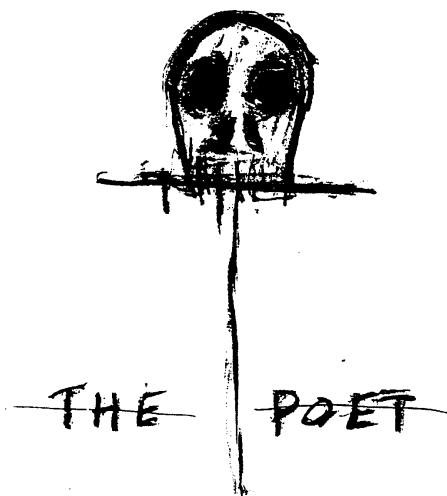
After Shelley's death by drowning, his body was cremated in the presence of his friends Edward Trelawny and Leigh Hunt. Strangely, Shelley's heart did not burn and was retrieved from the fire by Trelawny, who gave the heart to Hunt, who ultimately gave it to Shelley's wife, Mary. The heart was finally buried in 1889, 67 years after Shelley's death, with the body of his son Sir Percy Florence Shelley. In a 1955 article in *The Journal of the History of Medicine*, Arthur Norman suggested that Shelley may have suffered from "a progressively calcifying heart... which indeed would have resisted cremation as readily as a skull, a jaw or fragments of bone."

ALEXA SELPH  
Atlanta

Shelley, Byron, Lamartine tournent autour du trou du lac (surface et trou), ils sont à l'affaire de la poésie, de l'invention (et liquidation) de la poésie, c'est-à-dire de la mort de leur propre mourir. *Léman* comme *Le Principe de nudité* n'ont pas d'autre sujet que celui-là. Prose tombale. Couloir en pente ou lit du torrent. La figure du lac comme drap définitif. Noyade et réduction en poudre (par le feu). *Les Chiens noirs de la prose* sont le livre du corps qui brûle : « si quelqu'un pleure pendant la crémation, le corps brûle moins vite ».

Le cœur « comme un morceau d'os ». Il fait face à la figure emblématique, dessinée par Patrick Sainton, à l'entrée du *Principe* :

THE POET.



Reste que (dans cette fiction), quelque chose tremble : dans la première version, celle de *Léman*, le corps de Shelley, découvert défiguré huit jours après sa mort, devient quoi ? Dans la deuxième version, celle du *Principe*, il est livré au feu en présence de Byron. Dans la troisième, celle du *Los Angeles Times*, il est brûlé en présence de deux autres, Trelawny et Hunt, qui le donnent à Mary Shelley sans que le nom de Byron soit mentionné. Son cœur était comme un morceau d'os.

#### Prologue 2. *poème/prose*

Je me contente de reproduire ici :

a) la page qui, dans *Poésie et Figuration* (Seuil, coll. « Pierres vives », 1983), « lance » la lecture du *Lac*, ainsi que, sous l'orthographe d'époque, le début de la « Onzième Méditation » ;

b) la page qui, dans *A noir, Poésie et littéralité* (Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1992), « lance » la lecture de la prose de *Raphaël* (qui fonctionne, aux yeux de Lamartine, comme un autocommentaire du *Lac*).



s'impose. Ni la tragédie de *Méropé*, dont les incidents retiennent cependant l'attention de l'enfant, ni surtout le contenu des productions versifiées du vieillard, ni l'une ni l'autre n'existent pour Lamartine, en cette expérience de première rencontre, dans leur dimension de message : on assiste à l'apparition d'une langue, la langue devenue visible, audible, concrète et agissante.

*Le chant s'écoute et se voit, « Le lac »*

« Le lac », parce que c'est de ce lac que surgit la poésie française. Lac du Bourget, puis lac de B., puis lac, simplement, soustrait à la référence<sup>1</sup>. Pour, à son tour, devenir référence. C'est désormais depuis cette matrice, devenue, par l'éloignement, sourde rumeur, que va monter tout le reste, en une inlassable réinscription. A commencer par Lamartine lui-même, qui va réitérer le geste, sans fin, puiser à l'énergie contenue dans ces bords. Faire infiniment résonner le battement initial. Puis tous les autres, identifiant ce battement à « la » poésie. Jusqu'à ne plus pouvoir l'entendre<sup>2</sup>. C'est encore, aujourd'hui, dans les écoles, la même identification. De sorte que ce poème figure aussi bien l'impossible emblème. Il a été soustrait à l'histoire

1. A partir de la troisième édition, « Le lac de B. » devient « Le lac ». Nécessairement. Pour devenir intime, la poésie doit cesser d'être personnelle. Le lyrisme qu'invente Lamartine n'est pas un lyrisme « personnel ». Ou, si l'on veut conserver ce terme, il faut en préciser l'enjeu. Le poète fait rentrer l'émotion dans la langue, fait rentrer la langue dans le poème, identifie le poème au lac. Travail de figuration d'un espace inédit, et travail dans cet espace. Le « je » du poème n'est pas plus Alphonse de Lamartine que le lac n'est celui du Bourget. Poésie subjective sans doute (de l'inscription du sujet, de son ébat dans la langue, de son débat avec elle, de son travail mnésique), poésie intime certainement (nous y reviendrons).

2. Corbière vomit Lamartine. Mais cette négation supposera la lecture, l'évaluation, la critique. C'est l'historicité du faire. On ne peut ignorer. Reste le travail. La rumeur ne cessera que si l'on parvient à lui substituer autre chose. En même temps qu'elle *fait* la poésie intime, la pratique de Lamartine *devient* la poésie personnelle. Ce sont les utilisateurs qui la font devenir ce qu'elle n'est pas (académiques, par imitation ou réminiscence, insuffisance, ou professeurs, Brunetière par exemple). Et cette poésie finit par être ce qu'elle est devenue. D'où la nécessité des relectures. Mais aussi, plus efficacement encore, la pensée active, transformatrice, poétique-poésie des poètes : « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes » (Lautréamont). Qui vise moins un texte qu'une idéologie.

## MÉDITATIONS

## MÉDITATION ONZIÈME

## LE LAC

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,  
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,  
Ne pourrions-nous jamais sur l'océan des âges  
Jeter l'ancre un seul jour!

Ô lac! l'année à peine a fini sa carrière,  
Et près des flots chéris qu'elle devoit revoir,  
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre  
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugisais ainsi sous ces roches profondes.  
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés.  
Ainsi le vent jetoit l'écume de tes ondes  
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence,  
On n'entendoit au loin, sur l'onde et sous les cieux,  
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence  
Tes flots harmonieux.

Dans le lac, sous le lac, dans le chant, sous le chant, il y a la prose de *Raphaël*.

Ceci : le murmure de la prose. La nullité nécessaire de la poésie, l'échec de la poésie. Sur l'une des rives : *Armançe*, le roman de l'« impuiss » (comme l'écrit Stendhal), de l'incommunication, qui traverse la société (et ses circuits piégés, ses mondaines impasses) pour s'achever dans le silence de la mer (suicide, mélange d'opium et de digitale au large du mont Kalos). Sur l'autre rive : *Raphaël*, le roman de la communication utopique, à l'écart, sur et vers les eaux d'un lac. Même tension de l'impossible, même expérience de l'aporie. Même force de rupture...

*Raphaël* appartient d'une part à la nébuleuse autobiographique publiée en 1849, avec son versant direct (*Les Confidences* proprement dites) et son versant fictionnel intégré (*Graziella*). *Raphaël* est à la lisière de ce système. Il paraît à peu près en même temps, la même année, et Lamartine lui confère explicitement, à l'extrême fin des *Confidences*, le statut de suite au récit de sa vie sentimentale : « Je noterai plus tard comment Marguerite (...) fut associée par aventure à un des plus douloureux déchirements de ma vie de cœur. Voyez *Raphaël*. »

D'autre part, toujours en cette même année 1849, dans les explications tardives qu'il donne de ses premiers poèmes sous le titre *Commentaires des Méditations*, Lamartine renvoie simplement son lecteur à *Raphaël* pour la bonne compréhension du *Lac* : « Le commentaire de cette méditation se trouve tout entier dans l'histoire de Raphaël, publiée par moi. » Le mot « histoire » est évidemment chargé ici de tout le poids possible

## 41

Histoire d'une Élégie : réductions, schématisations, confrontations, superpositions, transferts, légendages

### Épisode 1

Le chapitre 11 de *Léman* est intitulé « Élégie ». Sa première phrase, « Cela est, et personne ne sait quoi », est la traduction anticipée de la toute dernière phrase du livre (chapitre 21, « Scolies ») : « *Us ist und weis doch nimant was* » (Eckhart). Dans ce chapitre 11, celui qui parle « ouvre » deux livres :

Tout d'abord, le roman de Lamartine, *Raphaël* (qui est une réécriture en prose du poème *Le Lac*), et un livre dont le titre n'est pas cité [Théo Lesoualc'h, *Érotique du Japon*, Henri Veyrier, 1978] :

Dans un village isolé situé à moins de trente minutes de Kyoto. Rituel : les habitants vont couper deux branches de pin qu'ils apportent jusqu'à la maison du chef du village. Sur chacune de ces deux branches, un visage est dessiné à l'encre. Quatre hommes sont ensuite choisis. Ils entrent nus, à une heure du matin, dans l'eau glacée de la rivière pour chasser du village les influences néfastes. Ils portent les effigies jusqu'au milieu de la colline. Ils prononcent les paroles rituelles et les accouplent, « une fois, deux fois, wai, wai ! » et les laissent parmi les arbres, embrassées jusqu'à l'année suivante. Seikuro, tendu vers le ciel, O-Matsu ouverte, serrant le corps de Seikuro de ses deux cuisses de branches.

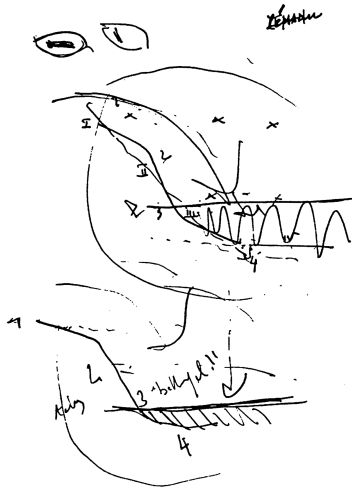
Les deux livres sont en quelque sorte apposés ou accolés l'un à l'autre. Que se passe-t-il ? Une action (interminable, infinie) de : confrontation, superposition.

Le livre en prose de *Raphaël* se trouve, en ce chapitre, doublement réduit :

1. À quinze « lignes » disposées symétriquement autour d'un axe vertical, et ces quinze lignes (réduction à la barque d'un quasi-sonnet du « long » poème des *Méditations*), ordonnées autour de ou à partir d'une série de mots fortement liés entre eux : rame/âme/aime/lame/(larme)/Lam/lac... Toutes les lignes du carré « Élégie » étant prélevées dans le roman *Raphaël*. La lettre A (matrice) est renversée en V (vers 9) et forme avec lui un schéma géométrique qui « figure » la barque à la surface du lac (et le lac lui-même ou l'œil ou la bouche du sujet et de l'objet du « récit »). A et V s'interpénètrent aussi jusqu'à ne plus former qu'un *point* (et sont en ce sens liés au « chevauchement » des effigies de branches dans le rituel japonais), (comme au recouplement/recouvrement des deux livres ouverts).

2. Face au carré de l'Élégie contenant lui-même le losange A/V, ce que le texte nomme une « esquisse » hors langue, issue par simplification d'une représentation imprésentable ou d'un présent non

représentable (désigné comme « chignon de racines »), *esquisse abstraite* (une fois réduits tous les accidents, etc.). Cette autre réduction est *a*) évidemment impossible, tentative de figuration gestuelle, inaboutie (croquis, brouillon) ; *b*) joue « face à face » (confrontation, superposition) avec la tentative de simplification textuelle (prose mise au carré, losange tendant vers un point).



Lever et faire écumer les lames courtes, comme  
 Tenu difficilement par le balancier des deux rames  
 Presque toute la largeur du lac et à rejoindre  
 Flottaient autour de son cou et de ses épaules  
 Folle, agitant, promenant au bord des abîmes un  
 Ou si c'étaient de grandes ombres mobiles et vitrées  
 Ensanglantées qui se détachent de l'aile un A  
 Clissant de l'azur du lac à l'azur de l'horizon élevé  
 A. de Lam et cette lumière et cette ombre et le V  
 Cette même possession de joie dans mon cœur  
 « Éternelle de nos âmes que la poussière est loin la  
 Cambre du bateau, devant elle, les mains jointes  
 En nous reconnaissant : je vous aime !  
 Pour, ces notes écossaises qui sont des larmes  
 De la vie et du sang du cœur blessé à mort ici ».

*Élégie.*

## Épisode 2

Dans *Le Principe de nudité intégrale*, la séquence « écoutez-moi » du premier chapitre (« Premier manifeste et manifestes suivants ») décrit l'édition de *Raphaël* qui se trouve dans « ma » (JMG) bibliothèque, Cet objet, celui qui (déjà) figurait dans le chapitre de *Léman* « face » à la représentation (purement verbale, elle aussi) du rituel japonais, et cette étrange séparation du J et du E, et cet oiseau (noir), et (surtout) : l'identification du personnage de fiction (je = Raphaël = A de L) avec un « enfant » (un portrait de Raphaël, le peintre, enfant). Cette question, celle de la figure-enfant, autour de laquelle

tournera la séquence dite [jardin] ou [diagonale] (cf. ici même, un peu plus loin) :

### Écoutez-moi

Écrire à mort. On ne peut pas faire autre chose. Pour la seconde édition de *Raphaël*, en 1849, Lamartine s'était fait un signe nouveau : le point non suivi d'une majuscule. Il s'agissait de « noter un intermédiaire entre la virgule et le point-virgule dans une énumération » (Jacques Krafft, *Essai sur l'esthétique de la prose*, Paris, Vrin, 1952). Un bleu très foncé, presque noir. La surface du livre fermé (*Raphaël, pages de la vingtième année*, Paris, Perrotin et Furne, 1849). Sur le premier ex-libris on peut lire le nom d'une ancienne famille et cette devise : *Usque quo*. Sur le second un oiseau de nuit, les deux lettres J et E, rien d'autre. Il (le héros) ressemble à un portrait de Raphaël enfant qu'on voit à Rome dans la galerie Barberini, à Florence dans le palais Pitti, et à Paris au musée du Louvre. Il y a trois portraits de l'enfant. Il ressemble à son nom, au portrait qui porte son nom. Le visage de cet enfant donne son nom à celui qui parle. Dans le livre il y a un échange d'objets et l'un d'eux (personnages) parle de ces objets « comme de lettres à jamais intelligibles pour nous seuls » (pour eux seuls). A l'extrémité de cette ligne deux ou trois rochers

33



tresses de ses cheveux que le vent du lac jetait contre ma figure et que mes lèvres s'efforçaient de retenir pour avoir le temps de les baiser ! O temps ! que d'éternités des joies de l'âme tu ensevelis dans une pareille minute ! ou plutôt, que tu es impuissant pour ensevelir, impuissant pour faire oublier !

## XXI.

La soirée était aussi calme et aussi tiède que la veille avait été orageuse et glaciale sur l'eau. Les montagnes nageaient dans une légère teinte violette qui les grandissait et les éloignait en les effaçant : on ne pouvait dire si c'étaient des montagnes ou si c'étaient de grandes ombres mobiles et vitrées à travers lesquelles on aurait vu transpercer le ciel chaud de l'Italie. L'azur céleste était tacheté de petites nuées pourpres, semblables aux plumes ensanglantées qui se détachent de l'aile d'un cygne déchiré par des aigles. Le vent était tombé avec le jour.

## Épisode 3

Toujours dans *Le Principe de nudité intégrale*, le dernier chapitre s'intitule « Préface à trois poèmes ». Le dernier paragraphe de ce chapitre s'ouvre sur la phrase suivante : « Je déclare n'avoir pas écrit d'autre POÈME. »

Je reproduis ici le premier point de la « préface ». Il « décrit » l'Élégie elle-même transportée de *Léman* en *Principe* (de même que s'était effectué le transport du corps de Shelley d'un livre à un autre, puis à un troisième), au titre du premier de ces trois « poèmes ». On entend ici :  
 – que l'inscription délébile/indélébile n'est pas « encore » effacée. Comme « la poésie » sans doute, s'effaçant (ne cessant de s'effacer).  
 Sur la prose tombale,

Les vagues allongées et nacrées ne jetaient plus qu'une légère petite frange d'écume au pied des rochers, d'où pendaient les feuilles trempées des figuiers. Les petites fumées des chaumières hautes, dispersées sur les flancs du mont du Chat, montaient çà et là et rampaient contre la montagne pour s'élever, tandis que les cascades descendaient dans les ravins comme des fumées d'eau. Les vagues du lac étaient si transparentes qu'en se penchant hors de la barque on y voyait l'ombre des rames et nos visages qui nous regardaient ; si tièdes, qu'en y trempant le bout des doigts pour y entendre le murmure du sillage de nos mains, on n'y sentait que les caresses sous les légers frissons voluptueux de l'eau. Un petit rideau, comme dans les gondoles de Venise, nous séparait des bateliers. Elle était couchée sur un des bancs du bateau qui lui servait de lit, le coude sur le coussin, le corps enveloppé de châles contre l'humidité du soir, mon manteau replié en plusieurs doubles autour de ses pieds, le visage tantôt dans l'ombre, tantôt éclairé et ébloui par les derniers reflets roses du soleil suspendu au sommet des

– qu'il n'est pas d'autre sujet de l'écriture que la mort (ou le mourir), [« Tout doit disparaître » est le titre d'un autre chapitre du *Principe*], – que le retour strictement *littéral* de l'Élégie dans ce livre souligne le ré-épingleage du poème dans la prose, sa *légendisation*.

1. Le temps fait rage, 2. Je ne crois qu'aux CIRCONSTANCES, 3. Je me prépare à *sortir* dans la prose, 4. En attendant : ce qui se passe est sans nom.

- Le premier poème est inséré dans mon livre *Léman*. Il y figure « en abîme » ou comme illustration (vignette?), encadré d'une ligne noire, ou trait – page dans la page. Sous le texte le mot « Élégie » n'est qu'une *légende*. Ce poème est aussi la compression d'un roman de Lamartine (*Raphaël*), lequel était l'amplification d'un poème de jeunesse ou de quasi-jeunesse (*Le Lac*). L'élégie lémanique a donc à voir avec un ancien poème passé en prose, et que je repasse en vers pour le citer, l'épingler, dans (de) la prose. La ligne noire et la disposition symétrique (axée) font du poème une inscription – délébile et indélébile, comme sur la pierre tombale. D'ailleurs poème et roman et vers et prose n'ont pas d'autre sujet.

- Le deuxième poème est celui de la transmission du père au fils. De la translation ou transfusion du corps

141

Données fixes, énoncés, formules, listes, circulation inflexible des données fixes

Les quatre livres tournent autour, ou avec, ou vers, un certain nombre d'énoncés, plus ou moins développés en phrases : « Couleur bord de fleuve », par exemple, qui est simplement une donnée sensible, et littérale (une

donnée-titre), ou encore, en première personne : « J'ai mangé un poisson de source », ou « J'utilise pour écrire les accidents du sol », ou « Je parle du modèle pornographique », ou encore des injonctions, des programmes, à l'infinif : « Ne plus rien retrancher maintenant », « Naître encore », ou des questions : « Être chien, comment ? » « Comment localiser le courant principal ? » Ces énoncés sont des *formules*. Elles ne sont pas *a priori*, elles sont *obtenues*, par le travail d'enquête et de simplification. Une fois adoptées comme pertinentes (comme s'imposant de façon récurrente et sans contestation possible, devenues littéralement stables et *praticables* comme des formules rituelles ou mathématiques), ces formules fonctionnent aussi bien comme nœuds de relance, comme embrayeurs d'écriture, instruments de (re)mise à feu. Même si, comme il arrive, ces formules sont importées (prélevées sur un corpus extérieur, livre ou autre support d'énoncés), une fois insérées dans leurs nouveaux contextes (qu'elles contribuent à produire), elles n'ont plus aucune relation avec leur source. [Note 1 : ces sources ne sont (néanmoins) pas indifférentes. Note 2 : l'efficacité de ces énoncés, leur impact, leur capacité productive, est indépendante de leur sens, sens dont celui qui parle est, pour l'essentiel, *séparé* (cf. la quatrième de couverture des *Chiens noirs* : « Il vomit. Il se répète cette phrase et quelques autres dont il ne connaît pas le sens : "naître encore", ou bien "je connais cet endroit", ou bien "j'ai mangé un poisson de source". »)]

Logiquement, ces énoncés sont destinés à figurer dans des *listes*.

– Une première liste (que je qualifierai de *locale*) peut se lire dans *Les Chiens noirs de la prose*, à la fin du chapitre « Si un insecte ». Cette liste est importée dans le livre après avoir été matériellement exposée dans un couloir conduisant à l'installation du travail (volumes, surfaces) de l'artiste Patrick Sainton. Les énoncés qui le composent ont fonctionné au moins deux fois, dans cette double « exposition », en lecture horizontale (le couloir), en lecture verticale (la page). Dans le livre, l'exposition est destinée (localement) à mettre en évidence la « soumission » à la lettre A (et à la couleur noire). Il va de soi que chacun de ces énoncés est susceptible de fonctionner ailleurs, en d'autres



contextes (on le voit pour « les lauriers sont coupés », qui revient dans les livres suivants).

– Une autre liste, *transversale* (rassemblant des énoncés présents dans plusieurs textes, en amont et en aval), a été publiée dans le dernier numéro de la revue *Prétexte* (*Ultimum Prétexte*, été-automne 1999).

LES CHIENS NOIRS DE LA PROSE

- <sup>1</sup> Dans le double sens de l'arbre
- <sup>2</sup> Aller vers l'arbre
- <sup>3</sup> Nous n'irons plus au bois les lauriers sont coupés
- <sup>4</sup> En ligne en surface dans le sens d'un arbre
- <sup>5</sup> Vers cela un arbre ou le sens de l'arbre réel
- <sup>6</sup> Tout droit en noir dans le sens de l'arbre
- <sup>7</sup> Je n'irai plus au bois les lauriers sont coupés
- <sup>8</sup> Où dans le double sens de la coupe (ici)
- <sup>9</sup> Vers l'arbre vers l seul arbre l'
- <sup>10</sup> Plus profondément encore à l'intérieur d'l a
- <sup>11</sup> Soumis au silence des feuilles
- <sup>12</sup> En noir dans le sens de la coupe
- <sup>13</sup> Toujours plus de noir à l'intérieur de l'axe
- <sup>14</sup> Un noir plus dense à mesure
- <sup>15</sup> Un noir de nuit noir ds le sens de l'a
- <sup>16</sup> Tout droit dans la nuit de l'axe
- <sup>17</sup> Nu profondément à l'intérieur de suie de

---

LA POÉSIE N'EST PAS UNE SOLUTION

---

1. La poésie est (donc) interrompue.
2. Un noir de prose.
3. Rupture portable à répétition indéfinie.
4. Cela est et personne ne sait quoi.
5. La simplification lyrique.
6. “ L’anonyme épusement de soi ”.
7. Ne rien mentir.
8. Ce présent est incalculable.
9. Altitude zéro
10. Je suis N'être devant que.
11. “ Un chignon de racines ”.
12. Encore, après la fin des images.
13. A chaque pas, les liens se resserrent.
14. La maladie dont je parle est incurable.
15. La nudité gagne.
16. Les lauriers sont coupés.
17. Marcher sur les restes d'Icare.
18. Je n'écris pas français.
19. Je parle du modèle pornographique.
20. J'utilise pour écrire les accidents du sol.
21. Couleur bord de fleuve.
22. “ Arrière, ces superstitions...”
23. Écrire à mort.
24. Nous n'irons plus au bois.
25. Le principe de nudité intégrale.
26. Surfaces. Surfaces.

27. Ce ralenti, c'est la guerre.
28. Comme les lignes de la main.
29. Ablation du Temps.
30. Ne plus rien retrancher maintenant.
31. Tout doit disparaître.
32. Un contre-chant, ça ne s'improvise pas.
33. Les choses parlent sans savoir de quoi elles parlent.
34. Un corps brûlé à vie.
35. Naître encore.
- 35 bis. N'être pas né, encore.
36. Je connais cet endroit.
37. Être chien, comment ?
38. Le ralenti est la vitesse réelle de l'histoire.
39. *Les choses parlent sans savoir de quoi elles parlent.*
40. Comment localiser le courant principal ?
41. La prose en prose.
42. Tout, très vite, au ralenti.
43. J'ai mangé un poisson de source.
44. Ecce lignum.

*il faut continuer les falaises sont à pic.* ■

Cette deuxième liste se termine par l'énoncé, en italique, « il faut continuer, les falaises sont à pic », qui faisait partie à la fois de ces « données fixes » aux lecteurs, et qui s'en détache parce qu'il indique que rien ne s'achève ici et que la liste est ouverte (que le torrent suit sa pente, et que nous y sommes compris, emportés). Dans *Les Chiens noirs de la prose*, cette phrase figure dans le chapitre « Essai d'autobiographie prématurée », au paragraphe « 1950-1952 », avec, cette fois, le point d'exclamation qu'elle comporte en situation (narrative). C'est-à-dire dans le courant de l'action (au présent vif de l'action). 1952 est la date de parution de l'album *Les Nouvelles Aventures de Corentin* (éditions du Lombard, 24, rue du Lombard, à Bruxelles). Ensuite, la

vie continue, « entre les bras du torrent » (*Néon*, p. 141) dans le bruit de tous les « couloirs » (*passim*) :



### La fabrique du jardin

*Néon*, (2004) consacre un chapitre entier, le dixième, sous le titre « Un bleu incohérent », à la fabrique du jardin, c'est-à-dire du carré et de la diagonale.

Ce chapitre peut être considéré comme un « dossier » composé de plusieurs pièces ou documents relatifs au même objet (à la construction de la même figure, le carré-jardin, ou « cloître », jardin clos, et à l'inscription de la diagonale orientée qui le traverse).

Deux pièces centrales dans ce chapitre, deux versions de la même séquence,

– une version dite *première*, importée littéralement/intégralement (mais mise cette fois sous guillemets) du *Principe de nudité intégrale* (titre « Diagonale », p. 52 du *PNI*),

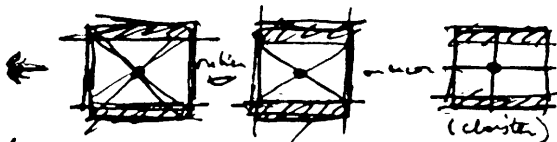
– une version dite *seconde*, importée (extraite) d'un long texte sous forme de lettre adressée à Claude Royet-Journoud et publiée dans le volume collectif *Je te continue ma lecture* (P.O.L, 1999), à quoi s'ajoutent :

– une série de « notes complémentaires », dont celles qui ont servi à la fabrication manuscrite d'un « livre pauvre » intitulé *Télévision* (publié avec des interventions iconiques de Franck Fontaine, Vice Versa, 2001),

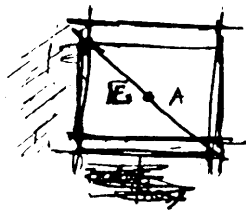
– une page-prologue situant le jardin dans son « contexte » (géographique) : un Plateau (masse stérile, aux contours non définis) et son espace temporel (fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec ses prolongements « actuels », années 1950 « et suivantes »),

– quatre dessins-schémas du carré, reproduction d'une page d'essai (carnet ayant servi à la mise en page de *Télévision*), complètent le dispositif

Le carré au centre :



Le carré au centre. N. H. ne  
 donne sur le diagramme de la ~~diagonale~~ à la  
 hauteur de l'angle (A) qui lui sera plus ~~un peu~~  
 au centre de toute l'ombrage de J. H. H.  
~~de la~~ sur un carré au centre  
 E et A.



Mais, il doit aussi me les temps ~~se~~ au centre

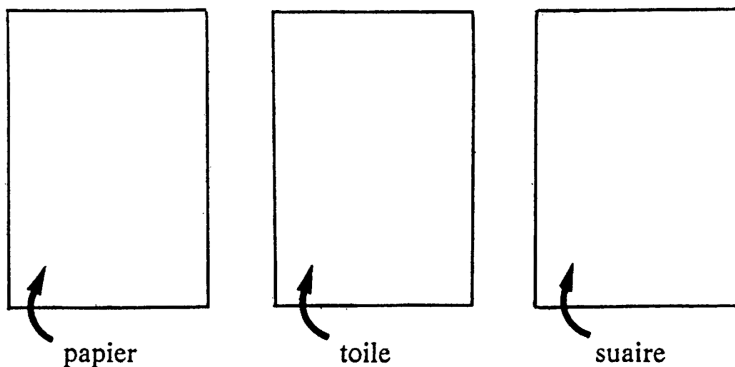
Ce chapitre peut donc être décrit soit comme celui de la constitution (ou construction) du carré, soit comme tracé de la diagonale. Ce double geste s'inscrit dans le propos désigné par le titre du chapitre « Essais d'autobiographie prématurée » (*Les Chiens noirs de la prose*, p. 143), et continué notamment dans le chapitre « Vite » et les légendes dans *Néon*, : « Un bleu incohérent » commence d'ailleurs, de la même façon que les séquences des « Essais » (*CNP*), par l'inscription d'une « date » ou plutôt d'une portée temporelle (ici, « 1950 sq. »).

– Mais ce contexte est soumis à l'opération *simplificatrice* (cf. plus haut) : la surface du jardin est « découpée » dans la surface du plateau, et donc « détachée » du plateau, de même que le jardin n'est plus « attaché », « attenant » à une quelconque habitation, il s'autonomise comme figure ou schème (au même titre que l'« esquisse » du lac dans *Léman*), de même encore que certains lieux (T.) sont « réduits » à leur initiale (ou formule littérale), de même encore que (cette problématique est à l'œuvre depuis *Léman*) le volume est pensé comme surface, la surface réduite à une ligne (diagonale) et la ligne à un point (le lieu occupé par l'enfant sur la diagonale, ou le centre vide entre l'arbre et lui).

– De sorte que les questions qui s'énoncent (de façon plus ou moins développée) concernent la *configuration-situation* et les *éléments qui la composent* : la question du centre (vide), la question de la diagonale (dans sa dynamique, comme une « flèche », partant du « pré » – passé inaccessible comme tel – et traversant l'angle opposé pour se prolonger invisiblement – futur non pensable par définition), dans la question de son triple statut : diagonale « extérieure » de l'angle de la terrasse à l'angle de la terrasse opposé, diagonale « intérieure » de l'angle du jardin à l'angle du jardin opposé, diagonale dite « déviée », de l'angle de la terrasse à l'angle du jardin opposé. Les trois points (ou figures, dans cette mise en place d'une ligne de « filiation » – ou « lignée ») se trouvant sur cette diagonale déviée (déterminant toute une poétique et une pratique de la déviation, du *décentrement*, de la *perception fragmentaire*, de l'*incohérence*, etc.)

– Le carré n'est donc en aucune manière une figure stable, il s'élabore dans le temps, il se modifie en permanence (changement de la couleur du sol, déplacement des positions de l'enfant, modification des

intensités, incertitude quant aux composantes « significatives », confusion temporelle, action des lieux les uns sur les autres (lacs/plateaux/barques/jardin/marelle/chambres/écrans/pages). Surfaces d'inscription (et d'effacement). Pourrait venir ici le triptyque de *Louve basse* (Denis Roche) : papier/toile/suaire :



Sur ce papier blanc, dans la version seconde (qui est une lettre), trois séquences entre guillemets sont transportées du texte de Claude Royet-Journoud (*Les Natures indivisibles*, Gallimard, 1997) dans le carré-jardin de *Néon* :

1. « à l'intérieur une surface lisse / ce sont les murs qui font le vide » ;
2. « l'enfant sans mémoire / plante un doigt dans la terre » ;
3. (qui fournit son titre au chapitre) : « ici un bleu incohérent surplombe le carré ». Le même livre parle du « corps d'une ligne ».

La ligne tracée dans ce chapitre ne rejoint pas seulement des points-corps-acteurs (père du père, etc.), mais des points-textes : dans l'une des dispositions, celui qui est à l'« origine » de la diagonale est absorbé dans sa lecture (Évangiles, Actes...), à l'autre bout, l'enfant lit Dickens. La question est alors celle de la transmission-transfusion des textes, des sangs, de l'écriture : une ligne passe de corps en corps (à travers).

## Sans négatif

Il aimait bien les « peintures idiotes », les « enseignes », les « enluminures populaires », les « refrains niais » et les « livres érotiques sans orthographe ».

Enfant, j'aimais la manipulation nocturne des fréquences ondes courtes, je continue en pratiquant l'image télé fragmentaire son bloqué, j'aime le bruit excessif du *Wasserfall* et des avions comme les hurlements du rock métallique, je donnerais toute la poésie de la *Nouvelle Revue française* pour trois minutes d'un film pornographique, etc.

*Impure et mineure* seraient d'assez bonnes qualifications pour l'activité poétique telle que je la conçois, ou telle que je la souhaite.

Il semble aussi que la poésie, quoi qu'elle fasse, est devenue un art mineur, au sens factuel et sociologique de cet adjectif. Raison de plus pour profiter de la situation.

Ainsi, par exemple : d'une façon d'en user avec une invention moderne, le Polaroid.

1. Pratique relativement sauvage et naïve parce que sans lien avec une expérience photographique antérieure ou complémentaire. Je ne possède pas d'appareil photo ; le Polaroid n'est donc pas, pour moi, une démarche ascétique vers le simple et le pauvre et le minimal à partir du refus ou de l'épuisement d'une sophistique technique et esthétique. Non, plutôt le fait de quelqu'un qui, au départ (comme beaucoup de gens), a trouvé le moyen facile de faire des photos sans appareil photo, sans réglage, sans manipulation d'aucune sorte, et sans l'attente du

développement. D'une certaine façon, j'en suis resté là : j'appuie sur le bouton de mon Polaroid (modèle standard, bas de gamme) de façon non pas continue et systématique mais épisodique et pulsionnelle. De surcroît (mais ceci est partiellement une conséquence de cela) : je n'ai fait aucun progrès depuis la première fois ; je n'ai rien appris de plus ; je ne sais pas vraiment comment ça marche ; j'utilise cet instrument avec une certaine *maladresse* qui correspond sans doute à ce dont j'ai besoin.

2. Polaroid est lié (soumis à) l'écriture : c'est *parce que* j'écris que je produis ces images. Formulation négative : si je n'écrivais pas, je ne suis pas sûr que le Polaroid m'intéresserait. Ou encore (quant au caractère second, mineur) : il s'agit là d'une pratique relativement *stérile* – les images produites ne sont pas *a priori* destinées à être montrées. Elles sont plus ou moins invisibles. Ce qui fait lien à l'écriture, c'est l'acte, pas ce qui en résulte. Ce qui me conduit à énoncer une première fois ceci (qui ajoute peut-être à la confusion où je m'ébats) : mon projet d'écriture tourne autour de la difficulté ou de l'impossibilité de l'accès au réel proprement dit, à une réalité au-delà des images, à une réalité sans images. Je situe l'écriture poétique comme un effort utopique littéral contre les doubles, contre l'image, contre les images. Il y aurait donc un relatif paradoxe à produire des images ; à moins de les nier au moment même où on les produit, en déplaçant l'accent, ou en le mettant sur l'acte lui-même. Ainsi comprise, la pulsion Polaroid pourrait participer d'une stratégie iconoclaste.

De l'exploration négative (suite) : ce lien n'est pas d'ordre *génétique* : les images ne sont pas des matériaux pour de l'écriture ; l'écriture ne saurait décrire des images, ni même, en aucune façon, s'originer en elles. L'écriture a fondamentalement affaire à l'absence de voir, au renversement des images, à l'annulation du spectacle.

(Suite à la suite) : ce lien n'est pas non plus, encore moins, d'ordre *illustratif* : les images ne se souviennent pas, en tout cas pas consciemment, du texte. Il y a rupture, solution de continuité, entre les deux ordres.

Alors, positivement : les séances Polaroid sont en quelque sorte équivalentes aux séances d'écriture. À quoi tient cette possibilité d'équivalence ? Au fait que, dans les deux cas, il s'agit, d'une certaine façon, d'y aller (au réel), d'y être. De l'une des façons de modifier (dans le sens



de l'*intensification*) une présence au réel qui fait énigme, qui résiste à l'interprétation, à la lecture, à la compréhension, à la préhension. D'y aller, d'y être (à l'énigme). Face au fragment cadré (fiévreusement cadré), j'y suis. Même chose, même expérience, pour l'écriture.

Ce lien d'équivalence ne fait aucun doute, il s'impose. De telle sorte que je crois agir avec ces deux évidences contraires :

– le lent travail d'écrire et l'acte violent et immédiat de prendre *n'ont aucun rapport* ;

– le lent travail d'écrire et l'acte violent et immédiat de prendre *sont exactement la même chose*.

Il y a, pourtant, ces images. Y a-t-il, pourtant, des images ?

– *L'image Polaroid n'est pas tout à fait une image*. C'est le sens que je voulais donner au titre « Sans négatif » : hors de tout savoir concernant ce qui peut bien se passer réellement dans cette boîte, il y a ceci, du réel est presque instantanément capté, saisi, transcrit. Si bien que l'image, cette image, serait en quelque sorte moins une image que l'image révélée, que l'image issue du négatif passé aux différents bains révélateurs, fixateurs, etc. Une image, donc, puisque « sans négatif », qui conserverait plus de réalité que n'importe quelle autre image. Et qui, d'autre part, tiendrait encore aussi à la réalité de ce qu'elle n'est pas, de ce fait, en principe, reproductible, ou facilement reproductible (je sais qu'on peut reproduire un Polaroid, mais c'est un peu compliqué, ça n'est tout simplement pas fait pour ça). Une image Polaroid serait donc une pseudo-image plus ou moins unique ; certes, un double de la réalité, mais un double unique, participant de la singularité, de l'unicité non reproductible. Échappant dès lors plus ou moins à l'horreur de la multiplication, au malheur de la prolifération des doubles, des simulacres, qui éloignent la réalité, nous éloignent de la réalité.

– *L'image Polaroid est une mauvaise image*. On aimerait avancer que toute image Polaroid est comme une photographie ratée : intéressante (voire fascinante) en ce qu'elle est insuffisante – couleur fausse, toujours prise de trop près ou de trop loin, etc. Cette médiocrité formelle est normale. L'utilisateur premier, qu'il s'agisse de photographie sexuelle ou de reportage de fête de première communion,

accepte ces insuffisances ou faiblesses formelles, comme régulières, comme le prix à payer pour une jouissance immédiate et purement intime de l'image. Si l'on est un artiste, on jouera de ces imperfections, on en tirera des effets formels spécifiques, bien sûr. Mais on peut aussi jouer du négatif en tant que tel : le mal peint, le mal dit, le mal raconté, le mal chanté, le mal écrit/mécrit... J'ai dit que l'image Polaroid était par définition une image plus ou moins ratée. Il y en a de plus ratées que d'autres. J'ai pour ma part toute une collection de Polaroids noirs. J'en ai même ramassé un par terre sur une place en Italie, à Assise, un noir sale auquel je tiens beaucoup.

Et quoi alors, s'il arrive, sur l'image, formellement ?

Évoquer ici une contrainte qui n'est pas du tout objectivement absolue mais que je pose comme obligatoire (singulièrement obligatoire) : même s'il n'est pas impossible de photographier un paysage ou un groupe de personnes ou n'importe quel ensemble d'objets d'un peu loin, je considère que le Polaroid ne peut saisir que des détails de près. C'est la contrainte ultrarestrictive du détail, de la vision myope, très liée à une saisie discontinue de la réalité, à une sensibilité au discontinu, au lacunaire, au fragmentaire, qui, poétiquement, équivaut à une perturbation des fonctions syntaxiques de liaison et de hiérarchisation discursives, logiques, narratives, etc., perturbations entraînant bien sûr de graves turbulences sémantiques. Trous noirs.

Et ceci : la fameuse couleur Polaroid, très particulière, très peu « réaliste ». Je m'avoue insensible à cette spécificité-là. L'image est, pour moi, nécessairement noire et blanche. Les seules images Polaroid que j'aie jamais publiées (à contre-principe) étaient des images agrandies et transposées en noir et blanc. Je n'aurais en aucun cas accepté la reproduction couleur. C'est d'ailleurs une des façons de dire que l'image Polaroid telle qu'elle sort de la boîte, en couleur, donc, est provisoire : en tant qu'elle pourrait subsister (ne pas être détruite), elle ne le pourrait qu'à la condition de retourner à la définition de la vision écrite, noir sur blanc.

Enfin, si une partie de ces images a pour objet direct un segment ou fragment du réel (un détail ou même un détail de détail), une autre partie a pour objet des images, déjà de l'image : Polaroids de photo-

graphies, ou de l'écran de télévision, etc. Image d'image pour appropriation ou pour annulation. Où se retrouve la dimension potentiellement iconoclaste-iconophobe d'un projet d'écriture : la polaroïdisation des images participe de ce franchissement ou de cette tentative de destruction-annulation des écrans d'images. L'image d'image comporte la perte de définition, c'est un effacement, le commencement d'un effacement. On peut continuer, photocopier le Polaroid de photographie, photocopier la photocopie de Polaroid de photographie, jusqu'au bout.

*L'apparition du papier.*

Le temps n'existe (vraiment) pas.

## Lacs, écrans, torrents, couloirs

*I've made a place.*

Marc ROTHKO.

Lacs, écrans, torrents, couloirs... ce sont quelques-uns des lieux (en réalité, ils donnent les uns dans les autres, comme on dit qu'une pièce *donne* dans une autre) qui, dans mon travail d'écriture, sont à la fois des lieux *depuis* lesquels je travaille (donc des lieux d'énonciation) et des lieux *que* cette écriture travaille, construit, produit, décrit, circonscrit. Je suis tout à fait conscient du fait que je parle ici d'un ensemble de textes (essentiellement, en l'occurrence, quatre livres qui forment un tout) que (très) peu de lecteurs ont lu dans leur intégralité, ce qui n'est pas très grave si l'on accepte d'entendre ce que je dis comme une sorte de fable (ou « légende ») plus ou moins explicite (donc, aussi, plus ou moins énigmatique), sachant que, pour moi-même, le territoire construit par ces quatre livres, les lieux qu'il tente d'énoncer ou d'annoncer sont également paradoxaux et obscurs (c'est bien pourquoi ils donnent lieu à enquête, à conquête, à procès d'exploration). Lacs et écrans, d'une part, torrents et couloirs, d'autre part. Je parlerai des uns (les premiers) et laisserai les autres un peu à l'écart. Un mot seulement, puisqu'il n'en sera plus directement question ensuite : ces considérations « locales » sont pour moi très liées au fait du choix de la prose, de la *prose en prose*, contre toutes formes de transfiguration poétique et lyrique du réel : lié à la substitution, au chat (poétique, métaphysique), du chien (maigre, errant dans ce que Baudelaire appelle « les ravines sinueuses des immenses villes »

en justifiant son propre projet d'inventer une prose *particulière* sans rime et sans rythme). Les torrents et les couloirs dont je parle sont donc, comme les rues et les impasses, le sol, ou le lit, dans lequel nous sommes emportés. Dans l'un des livres dont je parle, j'évoque cette phrase, venue de l'enfance, lue dans une bande dessinée : le jeune personnage de cette histoire, poursuivi par des méchants, se jette dans un torrent avec son ami, se trouve violemment entraîné par le courant, épuisé, à bout de force, il s'écrie : « Il faut continuer, les falaises sont à pic ! » C'est avec ce sentiment, l'à-pic des murs et des palissades, bien sûr, que nous marchons dans les rues, dans les couloirs des hôpitaux, dans tous les couloirs où nous vivons.

### 1. DONNER LIEU(X)

Un de mes tout premiers livres s'intitulait *Donnant lieu*. Il me semble que je pensais d'abord l'écriture en termes de lieux : donner lieu, avoir lieu, en restituant au mot *lieu*, dans ces formules figées, un poids spécifique et concret.

*Donnant lieu* avait à voir avec un objet qui était à mes yeux un instrument d'écriture, ou tout au moins d'inscription : *la toupie*.

Cette toupie concernait au moins deux fois les thèmes dont j'étais préoccupé :

– Le thème de l'effacement des images (le thème iconoclaste) : si j'imagine un paysage représenté sur le ventre de la toupie, à mesure que la toupie entre en transe, tourne sur elle-même, les contours de ce paysage se brouillent et ne sont bientôt plus lisibles. Lorsque la toupie atteint sa vitesse maximum, elle paraît immobile, et le paysage est absolument effacé.

– Le thème du parcours, de la ligne, du déplacement aléatoire. La toupie ne tourne pas simplement sur elle-même, elle se déplace au sol selon un trajet imprévisible et qui s'efface à mesure qu'il a lieu. Rien n'a eu lieu, en somme, qu'un déplacement rapide et qui ne laisse aucune trace (c'est un peu comme une chorégraphie : la toupie danse, se déplace, puis tombe et meurt et disparaît).

Ma deuxième référence initiale, quant au lieu, est la phrase (ou plutôt la fin de la phrase) qui conclut le poème de Rimbaud *Vagabonds*, dans *Illuminations* : « moi pressé de trouver le lieu et la formule ». Pour trois traits principaux :

– D’abord, l’errance (« nous errions », dit le texte), le « vagabondage », qui nous reconduit à l’errance de la toupie.

– La possibilité d’identifier le lieu et la formule. Le travail de l’écriture, l’errance par l’écriture comme tension vers un lieu-formule, par approximations et simplifications successives, l’acheminement vers un point, vers ce lieu-formule. D’où la présence, dans mes livres, de listes de formules, liées, toutes, à des configurations spatiales, à des définitions de lieux. Avec cette petite différence que je ne crois pas pouvoir maintenir l’illusion du lieu et de la formule. Le pluriel, ici, semble s’imposer ; il ne peut s’agir que d’une suite (ouverte) de lieux singuliers et de formules provisoires, toutes aussitôt effacées.

– L’essentiel, sans doute, ici : le lien du lieu (de l’errance en vue d’un lieu) et de la vitesse. La précipitation. Dans cette phrase ou phase finale de *Vagabonds*, ce qui me sollicite, c’est le « pressé de », c’est-à-dire à la fois la contrainte (sans détermination d’origine) et la nécessité de faire vite. Le temps manque. Le temps nous manque.

(Ici peut s’ouvrir une parenthèse : s’il est un thème avec lequel la question du lieu est sans lien, c’est celui de l’*habiter*. En ce sens que l’habiter suppose un certain accord avec le temps, une certaine disposition du temps. Or « le temps fait rage » (c’est une expression de Denis Roche, très rimbaldienne, il me semble), et les limites du foyer sont dispersées, et nous nous hâtons dans la nuit (je fais allusion ici au petit personnage emblématique qui figure sur les couvertures des livres de la collection « Fiction & Cie »). Voir plus haut : le torrent, les couloirs, les falaises, l’à-pic.)

Ma troisième référence initiale serait évidemment à la conclusion (une des conclusions ou dénouements) du *Coup de dés* : « Rien n’aura eu lieu que le lieu ». À vrai dire, je néglige le rebondissement,

et l'invitation à relever les yeux (« excepté, à l'altitude, peut-être... »). Il s'agit (je ne parle qu'en mon propre nom) d'en rester à l'altitude zéro, au ras des flots ou du sol, là où rien (d'autre) que le lieu n'a eu lieu, n'aura eu lieu, n'aura lieu. La conclusion du poème précédent (celui de Rimbaud), c'était, au fond, un « rien n'aura lieu que le lieu » (et, en attendant, rien n'a lieu que le lieu de l'errance vers le lieu, que ce qui peut donner lieu, donner sur un lieu). Rien donc. La formule de Mallarmé aura fonctionné pour moi, pour d'autres, comme un congé donné non pas au récit à strictement dire, mais à ce type de récit qui prétend avoir d'autres objets que la déclaration du lieu, l'institution du lieu, la constatation du lieu. Le travail dont je parle tient compte de toutes ces données et se présente comme un effort de localisation dans l'espace (et dans le temps, ou contre le temps), et c'est tout. C'est-à-dire comme une expérience de localisation, une série d'exercices de localisation qui sont essentiellement des tentatives, des essais [à moins que, sur un autre plan, on ne pense à les lire comme des exercices spirituels].

## 2. LACS (OU LE LAC COMME PRÉTEXTE)

La figure première serait celle du lac.

Ayant prononcé ces mots, « la figure première serait celle du lac », je me trouve devant la première difficulté qui est de savoir si je parle du lac comme d'un lieu ou comme d'une figure.

En fait, il s'agit toujours de l'un et de l'autre, d'un travail qui part de l'expérience d'un lieu (nommable, situable, circonstanciable), objet d'opérations de transformation littérale (figuration/défiguration verbale) ou de schématisation par les mots ou les lignes ou l'objectivation photographique noir et blanc.

Une autre difficulté est celle du lieu *premier* (ou figure première). Il n'y a pas de lieu ou de figure premiers. Et le lieu n'est pas simplement antérieur à la figure, pas plus que la figure n'est antérieure au lieu.

Je pose que sont (en ce qui me concerne) simultanément « premiers » : la figure du lac (celui de Lamartine, le lac du Bourget déréférencielisé, transformé en site abstrait ou modèle instituant de

la poésie lyrique moderne), et le lac comme lieu, nommé : lac Léman, auquel vont succéder, dans l'expérience et dans le dispositif figuratif ensuite, par superpositions, changements d'échelle, mise en place de variantes significatives, le lac de Tunis, un lac chinois (le lac de Wuhan dans le Hubei), un très petit lac américain (Silver Lake, dans le Vermont), plus tard encore un lac italien (le lac d'Orta), et d'autres lieux traités « comme » des lacs (ou des îles, qui sont la figure inverse des lacs et peuvent fonctionner comme eux) : ainsi le plateau de Ganagobie (dans les Alpes de Haute-Provence), ou le lieu-dit « le Jardin » (sur le grand plateau au nord de la Corrèze), par exemple. Tous ces lieux géo-physiques, géo-sensibles, géo-graphiques ou géo-bio-graphiques.

De ce lieu-figure, je veux retenir quelques modes d'apparition ou de fonctionnement :

– Le prétexte lamartinien engage la textualisation du lieu comme décidément liée à la définition de l'écrire. Au dégagement du site de l'écriture (de l'ensemble de ses données circonstantielles-topographiques). L'expérience décrite des lieux (la décision des parcours, les configurations provisoires, les tentatives de cartographie ou de représentation schématique, etc.) vaut pour le chantier d'une définition de l'activité d'écrire et de ses conditions d'exercice. En retour, l'écriture a pour objet fondamental de *rendre compte* (descriptivement, narrativement, formulièrement) de ces configurations locales.

– Le lac se présente comme une surface (limitée, mais dont on ne perçoit jamais la totalité des contours, donc une surface perçue et *pensée/imaginée* comme surface), une surface plate, plane. Cette surface est aussi (ou peut être) perçue comme une simple ligne, et cette ligne réduite à un point. Sous la surface, une profondeur, elle aussi invisible, sensiblement non visible, visiblement non visible. Une profondeur qui évidemment travaille la surface (ainsi le noir de la surface est-il déterminé par le noir ou l'opacité de la profondeur). Ce qui, de surcroît, qualifie Léman comme opérateur métaphorique puissant (en même temps qu'il est, par ailleurs, une surface d'absorp-



tion et de destruction de toutes les images), c'est qu'il est de part en part traversé par le torrent-Rhône, invisiblement, silencieusement.

On a là un volume, creusé, une surface, un cercle, une ligne (d'horizon si vous voulez), un point (ou une série de points à quoi peut se réduire la ligne).

De même, le « Jardin » (le carré-jardin du plateau de Corrèze) est un volume, un cube, une surface, un carré, et il est traversé (fendu) par une diagonale, elle aussi invisible parce qu'il s'agit d'une diagonale du temps, orientée (d'en bas à droite à en haut à gauche) du passé vers le futur (tout l'espace interne au carré étant déclaré l'espace du présent), et (de la même manière que le torrent fleuve qui traverse Léman) mouvante-immobile, mouvante au ralenti (comme aussi le travail de la maladie et de la mort, le travail de la destruction dans le corps en vie). « Ce ralenti, c'est la guerre. »

De même que le cercle, ou la ligne, ou le point peuvent être dits des figures du lac, de même que le cube ou le carré ou la ligne oblique, diagonale, peuvent être dits des figures du Jardin, de même (par exemple), « Ce ralenti c'est la guerre » peut être une des « formules » (énigmatique, si l'on veut, mais liée à ce travail des lieux, à leur façon de progressivement se littéraliser et s'énoncer) dont je parlais en évoquant le Rimbaud de *Vagabonds*. Une de ces formules qui donnent lieu à des listes, et qui sont, de fait, inséparables des lieux pour lesquels, à partir desquels, avec lesquels elles sont construites.

– Troisième point susceptible d'être souligné : si l'image peut être comprise comme s'imposant, donné fixe ou fixable (en un « tableau »), le lieu, les lieux sont infixés et infixables, ils sont l'objet d'un acte ou d'actes : formulation, reformulation, démultiplication par reprises, variations ; les lieux sont ainsi interminablement construits et défaits, déconstruits et reconstruits. Le lieu-formule, ou lieu-littéral, se laisse penser/figurer en termes d'actes, de suite d'actes, faits et gestes, actions. Il s'agit de sortir de l'image, ou de parvenir à en neutraliser les effets de fascination ; et, une fois « dehors » (mais ce dehors n'est qu'un dehors interne, un dehors dans l'espace de l'écriture, un dehors dedans), de noter, d'enregistrer, d'archiver les suites d'actes, tout l'ensemble que je dis « circonstanciel » et qui fait

du texte une manière de document, ou dépôt de documents, de témoignages. C'est en ce sens que je pourrais dire que le texte « prend acte ». Ou prend actes. De la même façon qu'il « donne lieu » (ou donne lieux). De ce point de vue, cette écriture topo-graphique a peut-être beaucoup plus à voir avec ce qui, dans l'histoire contemporaine des arts plastiques, se présente comme (par exemple) l'*art corporel* (*body art*, voir Gina Pane, la façon dont elle archivait ses actions), ou l'*installation* (impliquant performance, enregistrement des événements associés à l'installation), ou travail « *in situ* » dans le cadre du *land art*, etc., beaucoup plus, bien sûr, qu'avec ce qui, dans notre tradition poétique moderne, se présente comme une démarche « paysagiste » (je pense à l'argumentation de Jaccottet à propos de ce qu'il nomme « paysages avec figures absentes », par exemple, mais il n'est pas le seul à travailler sur ces motifs).

Ainsi le tracé littéral de la diagonale (dans le Jardin) dans le sens inverse de la diagonale de lecture sur la page (de haut à gauche en bas à droite). D'en bas à droite (venant du pré, conçu tout à la fois comme *pratum* (surface de terre et d'herbe) et comme *préfixe* « par excellence », lieu et signe de l'originaire) en haut à gauche, inconnu par définition, hors page. La « réalisation » du carré suppose la mise en place des corps sur la diagonale, un certain nombre d'actions spécifiques (lecture, dessin, contemplation), la reconstitution active de la scène, etc. Éventuellement, sa présentation au tableau noir et son commentaire, etc. Aucune de ces réalisations, objectivations, présentations n'étant jamais « complète ».

De même, mais je n'insiste pas, que, s'agissant de la surface du lac, une des (*une des*) actions présentées dans le livre (*Léman*) concerne un voyage (entrepris par Byron et Shelley, réitérable par chacun d'entre nous), un tour de cercle dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, à contretemps, vers le point de départ, ou point d'origine. On peut imaginer que cette action, par exemple, n'a pour but que de suspendre le cours du temps (conformément à l'une des valeurs attribuées au lac, d'être un point, un point parfaitement immobile), d'atteindre, donc, par ce mouvement spécifique, à l'immobilité (je pense à nouveau au point extatique de la toupie dont je parlais au début).

Il y aurait, c'est du moins ce que je crois, un certain rapport entre ces deux actions : la diagonale ascendante vers la gauche est une action-figuration à contresens du cours de la lecture (c'est-à-dire du cours du temps « réel » : temps littéral et temps réel se court-circuitent ici au centre du Jardin) ; le tour du lac est une action-figuration à contresens du cours théorique du temps, une performance qu'on pourrait dire « suspensive ». Ces deux actions impliquant de surcroît un ralenti, une réalité non visible (elles ne sont que reconstituées en texte et par hypothèse). Et « ce ralenti c'est la guerre ».

### 3. ÉCRANS (OU COMME UN ÉCRAN)

Le chapitre 10 de *Léman* s'intitule « Après la fin des images ». Il s'agit d'une lettre, ou plutôt d'un projet de lettre, d'une sorte de brouillon, incomplet, inachevé, lettre écrite dans une chambre d'hôtel, l'hôtel Bei Wei, à Pékin, fin octobre 1989. Il y est question de trois plans ou surfaces :

- la surface, plate, de la ville (monstrueuse, terrifiante platitude)
- la surface, plate, du lac
- la surface, plate, de la main, ou du sol, sur lesquels les Chinois tracent des signes (pour se comprendre, lorsqu'ils ne s'entendent pas), et de deux volumes complémentaires :
  - un trou, celui d'un chantier nocturne, un trou creusé par d'énormes machines à la lumière des projecteurs ;
  - une montagne (figurée dans un tableau de Bram Van Velde par le caractère de l'ancienne écriture chinoise désignant-schémasant la montagne, *shan*).

Se trouvaient là conjoints le motif de l'indéchiffrable (« quelque chose est écrit qu'on ne pourra jamais lire ») et la comparaison des surfaces à l'écran, selon une figure qui, ensuite, va s'imposer, celle de la télévision allumée sans images « après la fin des images » :

La surface de l'eau est comme un écran, celui que j'ai laissé allumé après la fin des images [...] Je t'écris après la fin des images (*Léman*, p. 69).

C'est à partir de la fin des images, de leur brouillage, de leur recouvrement, de leur effacement, que le signe, les signes peuvent apparaître. L'écriture sans image, l'écriture muette, silencieuse, indéchiffrable. C'est sans doute parce que le tableau de Bram Van Velde ne « représente » rien, ne se présente pas comme une image du réel visible, qu'il devient surface d'apparition d'un signe (qu'il ne connaît sans doute pas comme signe, pour lui, sans doute, en effet imprononçable et dénué de « sens », mais qui, néanmoins, s'impose comme tel, vient ou monte en surface).

Cette « scène » chinoise peut être considérée comme introductive au dispositif de l'écran, dont je présenterai ici trois variantes :

– La première se trouve dans le même livre, *Léman*, où « écrire » se définit à partir du scénario suivant, qui superpose l'écran (de télévision) et la feuille de papier ou page :

Sur l'écran, il y a des images, le brouillard. Je supprime le son. Restent les images, rien. Elles s'annulent. Je peux laisser couler des nuits et des nuits. M'abrutir. C'est un sommeil. Je ne bouge plus. Il y a le gris, le vide des images. Alors je trouve les mots. Je commence la lecture. Je les vois un à un qui trouent la surface, qui viennent se poser là, sans bruit, sans aucun bruit.

J'y considère pour ma part une pratique hypnotique destinée à favoriser un accès au réel avec les mots. Pour rendre possible cet accès, il semble nécessaire de parvenir à suspendre un premier écran d'images, qui est celui que la « réalité » impose ou qui s'impose comme la réalité, l'ensemble des perceptions-représentations suggérées par la réalité contextuelle. L'écran (de télévision, ici) est l'instrument de cette suspension. À la condition, toutefois, qu'on le manipule d'une certaine manière, détournée. Supprimer le son et ne conserver que les images est une procédure qui permet (combinée au zapping rapide et aléatoire) de déraisonnabiliser les images, de les vider, de les faire se superposer jusqu'au gris, au gris-bleu de la « neige », celui de l'écran allumé hors connexion. On peut dès lors (à partir de ce rien-

à-voir d'images de papier froissé et de ce bruit d'insectes écrasés) assister à la montée des mots qui viennent s'inscrire sur les écrans vides (celui de la feuille de cahier ou son équivalent ordinateur). On comprend qu'il ne s'agit en aucune manière de la substitution d'une parole vive, authentique, à des images dénoncées comme mortes, artificielles, trompeuses, mais de signes-mots, et d'énoncés (j'ai dit « formules ») qui s'imposent silencieusement à partir de la catastrophe des images.

– Dans *Les Chiens noirs de la prose*, le même dispositif se présente de la façon suivante ; le lieu est double (au sens de la « chambre double » des *Petits Poèmes en prose*) :

– une chambre d'hôtel à New York, 81<sup>e</sup> rue West, onzième étage, un lit, un écran TV, les images d'un film pornographique, et la neige, l'écran blanc, vide (après la fin des images) ;

– une salle très grande, blanche, avec des plantes. Une musique de gare ou d'ascenseur ou de grand magasin. Un lieu comme « une salle de cinéma, ou une sacristie très grande, ou une salle d'attente ». Et là, un sujet qui « regarde en aveugle », tandis que, derrière une porte, un corps est en train de brûler.

J'avais allumé la télévision, coupé le son, et je faisais tourner sans les voir [les images] (*Les Chiens noirs de la prose*, p. 35).

puis l'image disparaît :

Je ne vois plus rien des murs. Juste un point. Une ligne blanche entre ce point et moi (*CNP*, p. 55).

puis, à la fin de la séquence, mais cette séquence n'a ni commencement ni fin, elle tourne en boucle :

Couché devant l'écran, les pieds à hauteur de l'image, je suis projeté en avant, aspiré... (*CNP*, p. 61).

Dans ce dispositif, comme dans le précédent, l'écran est à la fois le lieu où viennent et disparaissent les images, l'écran/surface est un trou (comme le trou de l'évier, le trou du lac ou le lac comme surface-et-trou dans *Léman*), où les images se concentrent et se pulvérisent. Surface, ligne point, réduction à un point. Tout se passe comme si ce qui était attendu était l'accession à ce point (qui suppose l'abolition de toute image), et la perception de ce point comme point d'accès, ou point de *passage*.

Ici comme dans *Léman*, le « son » (c'est-à-dire le bruit spécifique aux images, leur accompagnement de paroles, leur surcroît de signification) est volontairement annulé ; il s'agit d'abord de faire taire les images, de les contraindre au silence pour les franchir. Il y a, par ailleurs, dans cette version, une musique dissociée (extérieure à l'image), qui semble sortir des murs (suinter), non sans lien avec ce qui se joue là (il s'agit de la mort, de la conscience de la mort).

– Dans le dernier livre de cette série, *Néon*, le lieu (toujours le même) est une chambre d'hôpital, l'hôpital Saint-Louis, à Paris : le livre commence par une évocation du corps naissant, ou plutôt du corps à naître, avant naître, du corps aveugle avant naître, et, tout aussitôt, du corps mourant. Et ce trait immédiat : le caractère « éblouissant », aveuglant, de la lumière. Comme si, entre les deux nuits (celle d'avant et celle d'après), il y avait eu éblouissement : éblouissement de la naissance (blessure par la lumière, et cri), éblouissement de la mort, le devenir aveugle, face au mur, de celui qui cherche à déchiffrer quelque chose dans les lignes de sa main, en portant ses mains devant ses yeux, en les regardant fixement (ou avec une étrange curiosité), en les regardant sans rien voir :

Parfois [lumière] est suivi d'un mot qui signifie « éblouissant »

On sait qu'elle ne monte ni ne descend.

Les mains sont ouvertes, tendues blanches ouvertes de chaque côté du corps, tenues blanches à chaque sifflement, jusqu'à la fin (*Néon*, p. 13).

La scène centrale, dans *Néon*, est très proche de celle des *Chiens noirs* : dans la chambre (d'hôpital), murs blancs, un lit, face au lit, le mur et l'écran télé. Écran allumé vide, images ou rien (images-rien), moins le son et, à gauche de l'écran, sur le mur, apparition de lignes, qui s'avancent, sortent du mur, lettres, mots, signes noirs (« La réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? »), « mots noirs et verts, lumineux, brillants... » (N, 26). Le texte insiste sur « ligne noire lumineuse ». C'est encore, dans la même configuration, l'image (la négation de l'image, la disparition ou l'écrasement écranique des images), la venue ou poussée ou montée des mots, points-mots, lignes-mots, silencieusement, la venue simultanée du noir et de la lumière, noir lumineux, lumière aveuglante, et la question du passage (« si le point à quoi tout se réduit est un point de passage »).

Hôpital Saint-Louis, fin août, il est couché dans la chambre d'angle, à l'étage des fougères, devant lui l'écran vide, vert muet pourrissant, les oiseaux passent, ils traversent le mur (N, p. 34).

Il se peut que j'aie posé un peu trop rapidement, artificiellement, au début de mon propos, une opposition entre ces « lieux » que sont le lac et l'écran (ou ce lieu du lac-écran) et leurs équivalents (comme le Jardin, par exemple), et ces lieux de transit que sont le torrent et le couloir. En réalité, il s'agit bien toujours de ce que criait l'enfant dans le cartouche de l'album : « il faut continuer ». Ou comme l'autre : « *pressé* de trouver... ». Francis Ponge dit quelque chose comme ça, à la fin de son grand texte sur Chardin et la nature morte :

Peut-être tout vient-il de ce que l'homme, comme tous les individus du règne animal, est en quelque façon en trop dans la nature : une sorte de vagabond, qui, le temps de sa vie, cherche le lieu de son repos, enfin : de sa mort.

Voilà pourquoi il attache tant d'importance à l'espace, qui est le lieu de son vagabondage, de sa divagation, de son slalom.

Il me semble que cette divagation comme mourir (comme vivre à en mourir) décrit bien, en effet, cette obsession (quant à moi) de l'écrire par le donner-lieu.

Reste un point aveugle (et, sans aucun doute, très étranger à la sagesse pongienne) : cette écriture du lieu, ou topo-graphie, pourrait être comprise, dans le dispositif dont je viens de tirer quelques fils, comme une forme extrémisée du réalisme littéral, pratique essentiellement « simplificatrice » : réduction des volumes aux surfaces, des surfaces aux lignes, des lignes aux points, à un point. Et ce point désigné comme point de *passage*, ou point d'accès.

Je n'ai, bien entendu (?), rien à déclarer au-delà. *Écrire* transcrit, témoigne de l'expérience divagante, insistante, ignorante.

De cette expérience du lieu, l'emblème le plus simple, donc à mes yeux le plus juste, serait cet objet de quelques centimètres, un tube de néon, qui ponctue, verticalement, au sol, chaque volée d'escalier dans les couloirs du couvent de la Tourette, une des toutes dernières œuvres de l'architecte Le Corbusier. Un simple trait de lumière blanche. Pénétrant.



## Matière de lac

Soit un point : le lac (celui de Lamartine). Un autre, obscurément nommé, appelé, voulu : celui d'une poésie « objective » (Rimbaud). Entre les deux, une ligne, d'« aveugle investigation » (Michaux), un travail « en partie aveugle » (Albiach). Une ligne. Un travail. Aveugles. Un point que je crois retrouver en ces mots : « Il est un point dans l'âme, un lieu sans étendue d'où le silence et la parole confondus descendent sur l'esprit, et l'inondent, et le noient : c'est le moment où s'ouvre l'œil qui est dans la Voix. » Il se peut que je ne « connaisse » pas ce point. Il se peut aussi que je ne « comprenne » pas ce que Roger Giroux veut dire lorsqu'il parle de l'« âme » et de l'« esprit » et qu'il semble vouloir les distinguer, et les confondre. Et pourtant : quelque chose ici me parle et vient me toucher « au centre ». Et me traverse et m'incite. Il s'agirait d'un lieu. De la confusion de la parole et du silence. De l'œil qui est (dans) la voix. N'est-ce pas toujours cela vers quoi je cherche, lorsque j'ouvre un livre ? Cela qui finalement me pousse à écrire ma lecture ? Et cela qui justifie l'entreprise de *Léman*, « comme un point » ?

Léman est ce paysage, au centre de l'Europe, comme un trou (le trou de l'évier, où tout pourrait disparaître). Il est ce lieu, entouré de points (villes) reliés par des routes. On en peut faire le tour. Shelley, Byron, l'ont fait ensemble. Genève, Saint-Gingolph, Chillon, Montreux, Clarens, Chexbres-Puidoux, Lausanne, Genève. De cette réalité *géographique*, il est question dans le livre. Comme de la réalité *physique* du lac : les « marées », les vents, la forme des côtes, l'humidité de l'air, les

états de la lumière. J'ai voulu m'acheminer vers ces formules du lac, en faire simplement (exactement) voir et sentir l'extraordinaire vacuité. C'est, si l'on veut, la dimension « descriptive », monstrative, de *Léman*.

À partir de là peut se superposer à [Léman] une série de lieux qui seraient avec lui dans un rapport d'équivalence : le trou d'une écluse (Tarnac, au centre de la France), le plateau de Ganagobie (Alpes-de-Haute-Provence), Dong Hu, le lac de l'Est à Wuhan (Hubei, Chine), le lac de Tunis... C'est le même lieu. « Léman » est un *nom-lieu* qui désigne l'ensemble de ces réalités formelles, des trajets dont elles se composent et dont ce livre est le « récit ». Qu'il s'agisse de Ganagobie, de Léman, de Pékin (le « Lac sans nom »), de Wuhan, la question est celle d'un espace dépourvu de centre, d'origine, de frontières sensibles, etc. Le récit du parcours de ces lignes, segments sans repères. Le récit de cette question, de ces questions : possibilité de l'image, de la figuration, de la représentation. Approche, sentiment de l'approche (« *I feel nearer* », Pollock), échec, reprise, etc. Ceci, ininterrompu, sans fin prévisible, sans fin possible.

Si donc Léman est un lieu (relève du sensible), il n'est un lieu (en ce livre) qu'à la condition d'être un *mot* : « Léman », un « nom propre », un mot qui n'a pas de sens, un mot qui ne cesse de se remplir et de se vider de sens. *Léman* est l'histoire de ce mot, ou l'histoire du sens, de la vacuité, ou mutité, d'un mot, des mots. À la vacuité du paysage (vide, horizon, lignes, points) répond la vacuité du sens. À la question (qu'on nous posera toujours) : « Que voulez-vous dire ? » une seule réponse : « Rien. » Ou ce rien, ce mot, Léman : cela qui est (« de la réalité, cela »), et qui n'a aucun sens (comme la vie, comme l'humidité de l'air, comme la forme du lac, comme l'expérience érotique). Autrement dit : [Léman], c'est l'invention, à toutes « lignes », à tout « signe de ponctuation », de la littérature.

Mais [Léman], c'est aussi l'histoire impossible de quelqu'un (dont la voix est de plus en plus lente), de quelque chose (la maladie), la paralysie progressive, l'aphasie, qui gagnent le corps, un corps, et dont l'immobilité, la mutité du lac, est une figure. Maladie invisible, dont l'origine est inaccessible, incompréhensible, et dont on ne saisit que les signes, les symptômes, les traces visibles, terribles. Le récit de

celui-là, ou de cela, ou le récit de la recherche des principes, des « sources » de la maladie.

Le livre va bien d'un point à un autre, d'un mot : « Léman », à une citation : « Cela est et personne ne sait quoi », qui peut se lire comme une définition de (ce que j'appelle) « Léman ».

Ou bien d'une phrase : « Léman coule en moi comme de la lumière » (une phrase de naissance, si l'on veut), à l'évocation de la mort de Shelley, qu'on retrouve noyé. Entre les deux : le texte, qui dit le travail de la vie comme « succession de pertes », de la naissance à la mort. Presque une seule phrase, un seul mot très long diversement modulé, qui s'articule en un sens, celui de la lecture, de la « première » à la « dernière » page, vers le mot « dissolution », vers l'incendie de Sallanches, vers un corps noyé, puis brûlé, vers la plage de Viareggio, vers « cela ».

Du point de vue, maintenant, de l'écriture. Le livre a été écrit à l'envers, de la fin vers le commencement. Mais il y a trois « commencements » effectifs, différents, divergents (?) : le *Journal du lac* (qui est lui-même une suite de commencements sans « suite », jour après jour, « suite de présents, traits vifs au présent », p. 131), *L'écroulement* (récit énigmatique, violemment central, pour moi, dans cette affaire du lac, sans que, dans un premier temps, je sache comment ni pourquoi), et *Game over*, « fin de partie », qui disait, comme son titre l'indique, une sorte de « dénouement », « à bout » (p. 173). À partir de ces trois données, je suis remonté, à contre-courant, vers l'origine, vers le début du livre (un peu comme Shelley et Byron font le tour du cadran du lac, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, contre le temps, vers de l'origine-Rousseau, vers je ne sais quoi). Le chapitre I, « Léman », est écrit le dernier. De sorte que, en écrivant, je suis allé *vers un commencement* et que, lisant, le lecteur va lui aussi vers de l'origine, du commencement (les trois lieux où commence « réellement » l'écriture : *Journal*, *L'écroulement*, *Game over*). Il y a du commencement aux deux bouts, les deux trajets se croisent (en un point à déterminer, peut-être indéterminable). À mes yeux, c'est un des sens de la proposition « le temps n'existe pas », qui elle-même rend la notion de « récit », au sens traditionnel, tout à fait impraticable, du moins pour moi.

Ou encore : cela, me semble-t-il, est dit explicitement (p. 33) – « Tu as commencé plusieurs fois. Tu as commencé plusieurs fois le livre. » Le livre n'a aucun commencement. Il commence à chaque ligne, à chaque mot, à chaque instant-présent. Comme dans le « journal », suite effective de commencements, de présents, comme si rien avant et rien après. Il y a tension entre ce fait (tout à la fois nécessaire et douloureux) et la volonté d'aller, linéairement, vers un commencement, une origine. Cette tension n'est pas résolue, elle est vécue, elle donne lieu au livre, à sa composition particulière, à son allure (continue/discontinue, linéaire/fragmentaire). Même dans tout ce qui précède le *Journal*, chaque chapitre est (comme) un (re)commencement. *Léman* est bien, en effet, occupé par la question, insoluble, des origines : « Tout ce que je vois est sans origine » (p. 15), « et cette maladie n'aura pas d'origine » (p. 103), comme les sources du fleuve, du Rhône (p. 179), comme l'origine des mots, l'étymon (*Léman*, *Ganagobie*, *lac*, etc.), comme le « titre » des livres, des tableaux (ils sont sans titre, en fait, cf. l'exergue de Twombly, et « sans adresse »), comme les « initiales », les lettres initiales des mots, des noms (p. 157). L'écroulement commence « à l'endroit des sources » (p. 159). Cet endroit n'existe pas, hors d'atteinte, absolument.

D'un certain point de vue, les quatre séquences finales (*Journal*, *L'écroulement*, *Game over*, *Scolies*) peuvent sembler faire rupture (formelle) avec ce qui précède, qui, par contraste, apparaîtrait comme relativement plus homogène. Je dis rupture « formelle » car, pour ce qui concerne la substance même du livre, il est évident que le *Journal* peut être lu comme une suite de noyaux, de matrices, dont certaines sont « exploitées » dans tout le début (et qu'on retrouve donc là, au terme, sous une forme qui apparaît « simplifiée », ou réduite, ou condensée). *Game over* apparaît bien comme la description d'un « dernier » voyage, et *Scolies* comme la multiplication d'ultimes figures de la mort. Le plus apparemment « divergent » de ces textes serait *Écroulement*. Les sept pages de ce récit m'apparaissent comme une version possible, à la limite une version « ultime » (et, dans la réalité, une des versions les plus « antérieures », puisqu'une partie de ce récit a été publiée en 1984 sous le titre *Puritas impuritatis*) de *Léman*. Je l'écris

(p. 157) : « Léman pourrait se réduire à l'histoire de la chute. » C'est cette histoire, qui s'est déroulée ailleurs, autrefois, très lointainement, dans un ailleurs/autrefois de « légende », mais toujours présent, rendue présente au présent, hors temps, qui est ici « racontée », ou plutôt dont un pré-récit est donné, celui de l'attente. Il s'achève au moment où commencerait ce récit que je ne peux pas écrire (mais dont *Léman* est l'approximation ou l'équivalent). La dernière phrase (p. 165) : « C'est ici que commence la question. Avec elle commence l'histoire de la chute. » Bien loin d'être extérieur au livre, ce chapitre en serait pour moi le meilleur « résumé » (!!) si ce mot, ce qui n'est évidemment pas le cas, pouvait avoir ici le moindre sens. L'effet d'hétérogénéité provient du fait que la même chose (« cela ») est susceptible d'une multitude d'approches, qui ne relève d'aucune « forme » définie ou définitive. La suite des dernières séquences propose : le journal, le récit énigmatique (*L'éroulement*, qui est en principe ininterprétable, du moins je n'en connais pas le sens), le récit elliptique avec dérives de mémoire (*Game over*), la « note » pure et simple, la stricte littéralité en surface (*Scolies*). À y regarder de près, tout ce qui précède ces quatre chapitres est également travaillé par l'hétérogène formel : le récit « en clair » (Byron et Shelley), le dialogue, la prose-prose, la prose travaillée par le vers, le vers (l'« élégie » qui est elle-même la « compression » d'un roman de Lamartine, *Raphaël*), le dessin (comme dans les marges de *Henri Brulard*). Il me semble que l'homogénéité du début est aussi impure que l'hétérogénéité de la fin. Ce qui a lieu, c'est le maintien ensemble, en équilibre instable et mobile de l'hétérogène/homogène, prose/vers, littéral/métaphorique, continu/discontinu – etc. (comme, à un autre niveau : visible/invisible, figurable/infigurable, Suisse/Chine, etc.). Ni un terme, ni l'autre, leur battement à la limite du possible.

J'ai dit : « littérature ». Les mots les plus simples en apparence n'ont pas pour chacun d'entre nous le même sens. Par exemple, je n'arrive pas à penser quoi que ce soit avec le mot « poème ». Il n'y a pas de « poèmes » dans *Léman* (sauf l'*Élégie*, qui est comme entre guillemets, citée précisément comme un poème). Mais cela fait assez longtemps que je n'écris pas (ou crois ne pas écrire) de « poème ». Le poème, ce serait cet objet verbal voulu et conçu comme tel, qui et que

(etc. ; la littérature nous offre assez d'exemples pour que nous pensions savoir à peu près ce que c'est, à quoi ça peut ressembler). *Léman* relève d'une conception de l'écrire qui implique que je ne crois pas pouvoir aboutir jamais à la « réalisation » d'un quelconque objet-poème. Écrire est une façon d'être et d'avancer dans l'expérience et dans l'expérience du langage qui n'a pas affaire avec le façonnage d'un objet-poème, avec la sorte de réussite ou d'achèvement esthétique que cela suppose, etc. Pour rendre les choses très claires, je me référerai au vieux Ponge, par exemple : à partir d'un certain moment, son problème n'est plus du tout d'ajouter à la littérature un poème. D'autres le font (certains très bien). Son souci est ailleurs ; il appelle ça « exercice » ou « rage » de l'expression, écriture perpétuelle, etc. Autre exemple : Jabès. Il a commencé par un « recueil de poèmes », et puis il s'est avancé vers quelque chose de tout autre, qui « génériquement » n'est répertorié dans aucun traité de littérature, que l'histoire littéraire ne connaît pas, et qui relève du croisement de toutes sortes de modèles, et c'est ce qu'il appelle le « Livre ». Et Roger Laporte, lui aussi, il s'est avancé du côté de la proposition d'un nouveau « genre », à la définition très improbable, qu'il appelle « biographie »... Pour tous ceux-là, et beaucoup d'autres aujourd'hui, la chose « poème » est singulièrement impertinente. Pour moi aussi. La notion de « recueil » a en effet partie liée avec celle de poème. En ce sens, je n'arrive pas non plus à penser *Léman* en fonction de ce mot ou de cette pratique. De *Léman*, seuls le chapitre *Game over* et une fraction du récit *L'écroulement* étaient parus déjà, sous une forme légèrement différente. L'insertion de ces deux fragments dans l'économie du livre ne relève donc pas de la problématique du « recueil ». Mais si les notions de poème/recueil sont pour moi impraticables, il va de soi que c'est bien la « poésie » qui est l'espace d'appartenance ou de référence de ce livre. *Léman* relève du « travail de poésie » dans la mesure où « poésie » signifierait cette forme d'écriture qui ne relève pas de la fiction, qui ne prétend pas redoubler la réalité par une image fantastique ou « réaliste » vraisemblable ou possible de la réalité, etc. Qui ne prétend pas éviter la réalité en lui substituant les fruits de l'imagination, du rêve ou que sais-je encore. « Poésie » serait donc cette pratique qui aurait affaire au « réel » (au présent, au dehors,

à l'extériorité, à l'objet, à cela qui n'a pas de nom, et à la langue comme aussi réelle, étrangère, énigmatique), et qui consisterait à éviter d'en rajouter, d'arranger les choses, de métamorphoser, d'esthétiser, afin de rendre tout cela acceptable, supportable, compréhensible, voire agréable, aimable... Il va de soi qu'il existe une autre conception, diamétralement opposée, de la poésie, et c'est celle qui est désignée comme « mensonge » dès les premières pages du livre. De mon point de vue, ou de celui de *Léman*, « poésie » réfère par exemple au littéralisme radical de Royet-Journoud, au travail de sculpture verbale (?) de Guyotat (entreprise corporelle), au travail de photographie de Denis Roche, au travail narratif-grammatique de Maurice Roche, à ce que faisait Gina Pane quand elle montait pieds nus sur une échelle aux barreaux acérés et qu'elle appelait ça « Escalade non anesthésiée » (au moment de l'« escalade » de la guerre au Vietnam), autrement dit, toutes les pratiques qui affrontent le plus directement possible la question (la violence) de la réalité, que ça prenne ou non la forme de ce qu'on désigne habituellement comme « poésie ». Je pense évidemment, pour ma part, que le « poème » dans ses définitions traditionnelles ne peut répondre à ce type d'exigence. Quant au « récit »... En principe, *Léman* n'est pas un récit (pas plus qu'un poème ou un centon de poèmes), parce que je n'arrive pas à croire la pratique du récit possible (ni même légitime !) : si toutefois « récit » implique qu'on rapporte quelque chose qui a eu lieu, dont on croit pouvoir tenir les fils (les commencements et les aboutissants), et qu'on « organise » d'une façon ou d'une autre de manière à obtenir une lisibilité (logique, chrono-logique, psycho-logique, socio-logique, etc.) minimum. En ce sens, non, il n'y a pas de récit possible, pensable, pour moi. Rien n'a jamais « eu lieu », quelque chose arrive, se passe, quelque chose a lieu, et j'écris sans recul par rapport à ce quelque chose-là, à « cela ». Mais ce qu'il y a, c'est « du récit », de la narrativité. Dès qu'il y a acte de langage. Pas plus que la métaphore (si littéral qu'on se voudrait), le récit n'est évitable. Un mot après un autre, et le récit commence, il ne cesse de commencer. Il ne peut pas se constituer comme tel. Quand il y a récit constitué (je sais qu'une telle proposition peut choquer beaucoup mais il me faut être sincère), il y a mensonge (le « roman » est pour moi

une forme artificielle et mensongère), tout autant que quand il y a « poésie » (ou poétisation, esthétisation, sublimation, etc.). Pour toutes ces raisons, *Léman* ne relève d'aucun « genre » précisément défini, ni même définissable. *Léman* cherche sa forme. C'est bien pourquoi il faut inventer la littérature. Seule la rhétorique « connaît » les genres, l'écriture, elle, cherche ses formes, des formes qui n'existent pas. Les « objets spécifiques »...

Quelque chose, là, concerne l'idée : *dire, ou voir, la mort*. Mais c'est invisible. C'est (comme) le réel. « Léman » est aussi le nom de la mort. Comment aborder cette question ? D'abord ceci : s'il est difficile, de toute façon, de « parler » l'écriture, il est encore plus difficile de « parler » cette dimension-là. Cela relève moins que tout de l'écriture sur, du parler de. La mort est ce dont je ne parle pas. Il me semble que c'est seulement en écrivant (réellement) que j'ai le pouvoir (ou le droit, ou le devoir, mais les trois se confondent) de le faire. Je ne crois pas, d'ailleurs, qu'il y ait d'autre sujet (?). *Léman*, de ce point de vue, est pour moi un progrès. Je crois avoir toujours écrit de « cela ». Mais dans ce livre plus directement peut-être, plus loin, aussi loin qu'il est possible (dans mes propres limites, à ce jour). Pas d'autre sujet : j'associe l'acte d'écrire à l'effort pour énoncer, approcher précisément ce qui ne se peut (ou que je ne peux) dire. Cela explique évidemment que l'écrire est une expérience fondamentalement et radicalement différente de toute autre expérience impliquant le langage (dans ses valeurs d'échange, de communication), sans aucune commune mesure avec elle. Et l'extrême tension, en conséquence, que cela implique. Ce sentiment d'une violence, effraction, dans et par l'écriture. Plus près : oui, *Léman* est l'histoire de « quelqu'un ». Quelqu'un d'abord qui, dans la « réalité », a un nom. Quelqu'un de qui j'écris, à qui je m'adresse. Pour qui je parle, qui parle en moi comme je parle en lui. Ce quelqu'un est malade, il voit sa mort, ou ne la voit pas, elle est en lui, elle parle en lui. Tout autant que la mort, c'est la maladie qui parle, ou qui coupe la parole, les fils, les nerfs, les interrupteurs. S'agissant de la mort, ce serait fou d'en écrire généralement. « La mort », « le temps », « la poésie », ça n'existe pas (ou peut-être pour des spécialistes de la pensée, ou des savants ou... ??? mais pas pour



nous) ; pour nous, ce qui est, c'est notre corps, notre vie, notre survie, la vie comme « maladie chronique », « succession de pertes », « anonyme épuisement de soi », quelque chose qui a commencé à notre naissance, avant notre naissance, quelque chose d'invisible et sans visage et sans nom et sans origine, quelque chose d'infigurable, etc. Quelqu'un, donc. Un corps vivant. Et ses doubles, tous ses doubles (les voix du texte, indifféremment masculines et féminines, ici-maintenant ou ailleurs-autrefois : Shelley tient Keats à la main [un livre de] lorsque la mort le trouve, Byron, sur la plage, tient la main de Shelley, etc.), tous ses doubles, oui, tous ses autres, qu'il devient. Je m'adresse à lui. Je sais qu'il ne m'entend pas. Je m'adresse à lui en son absence. À distance. « Léman » est le nom de la distance, et le nom de l'absence. Dans le livre, ces voix, toutes ces voix, se croisent sans se rencontrer, dialoguent sans se répondre, se superposent, sont une seule et même voix. La situation est la même que celle de l'écriture, la communication hors de toute relation apparente, tangible, de communication. Quand on voit dans les livres les « schémas » de la communication, on croit rêver : quel rapport avec quelque situation réelle que ce soit ? Écrire met à nu une certaine vérité (terrible) : l'adresse « sans adresse ». La solitude absolue qui est aussi le contraire de la solitude. Le « je m'adresse à toi, à ton absence », « tu ne me parles pas, et je t'entends », « je te parle en moi », etc. C'est d'ailleurs (en tout cas par moi) totalement impensable. Cela ne peut se penser que dans l'ordre du vivre, de l'écrire, « en propres termes », « en temps réel ». La maladie, la mort, la séparation, la disjonction, la distance, la dissolution, la paralysie, l'absence, l'aveuglement, la perte, sont les mots de cette expérience. Mais il est un point (et c'est pourquoi certaines formulations des mystiques peuvent ici être prises en compte, en dehors de toute référence dogmatique) où l'absence conduit à la présence, où l'obscurité correspond à la lumière et la transparence à l'opacité, où le silence accomplit le dialogue, où c'est la distance qui donne l'union, etc. Ce point de simplification ultime est inaccessible, et reste, comme tel, irréductiblement énigmatique. *Léman* ne cesse, je crois, de désigner ce point. De situer l'écriture par rapport à lui. La mort, donc, comme ensevelissement, emportement

dans cette eau froide (la mort de cet unique, de ce je-seul à qui je parle, ou que je parle, et que je suis, et de tous ceux-celles qui ne sont qu'une et même « personne », et qui ne sont personne), et la mort comme accès, comme (?).

Cela n'a lieu que dans le fait d'écrire. Si cela pouvait relever d'un discours (métaphysique ou autre), il n'y aurait pas lieu d'écrire : « l'œuvre, un fragment organique » (p. 163), « la franchise de l'eau, ici » (p. 151).

Le mot « communiste » est présent trois fois dans ce livre, prononcé dans un dialogue, en suspens interrogatif : « Communiste ? » Je pensais : ce mot sera perçu comme étrange dans ce texte, comme étranger peut-être à. Pourquoi ? Parce que, pour beaucoup de lecteurs, il a un sens, il est lourd de sens, et même lourd d'un poids de réalité concrète, précise et terrible, intolérable et incontestable. À la fois : il a ce sens, et : il n'a plus aucun sens, il ne signifie plus pour personne. Parce qu'il a ce sens, il n'a plus de sens. On doit le retirer de la circulation (comme il se retire de l'histoire, au grand soulagement de millions d'hommes). Étranger : dans un texte où la réalité est évoquée (et même invoquée) autrement, sur un autre mode, sur le mode de l'immédiateté, du présent sans recul et comme « insensé ». Mais précisément : tout en pensant cela (une certaine crainte, donc, de l'incongruité, quelque chose comme le coup de pistolet dans un concert – de vocables), j'ai résolu de faire venir ce mot dans l'écriture, comme il a été prononcé dans le dialogue « réel » d'où je l'ai arraché, de le faire venir dans le chapitre, parce que rien de cela, du plus trouble ou obscur de cette « conversation », ne devait être omis (le chapitre s'intitule « *Dire ce qui est* », et c'est une injonction qui soutient tout le livre, la démarche du livre). Et puis ce mot, bien sûr, ce qu'il appelle, provoque, j'avais, j'ai toujours le sentiment qu'il concerne quelque chose d'absolument central, malgré les apparences, dans ce qui, profondément, motive la décision et le fait même d'écrire. Comme si, tout en récusant toute forme de « représentation » du réel (réalismes littéraires) au profit d'une sorte d'expérience (utopique) de l'objectivité directe (donc non ou partiellement ou optativement non figurative, comme la peinture du même nom), je continuais à penser que cette façon de dire ou d'être

en écrivant (d'être à l'écriture) pouvait être comprise comme une sorte d'« acte » politique (alors que notre tradition met le politique du côté du sens et du discours et des multiples ruses techniques de la *mimesis*), d'acte obliquement politique, à implications politiques, et que cet acte avait à voir avec ce mot, lui seul, avec quelque chose de l'exigence qu'il implique, avec son poids concret de sens ou de non-sens historique. Beaucoup de mots du texte fonctionnent ainsi, à commencer par « Léman », bien sûr, nom propre, nom commun, qui ne « veut » rien dire, et dont le sens, s'il en a un, est ce vers quoi je me dirige aveuglément (ou ce qui me dirige, dans un procès d'élu-cidation « en partie aveugle »). Il va donc de soi que je ne peux répondre du mot « communiste » (au-delà de sa charge affective). La question, dans le livre, est posée à quelqu'un qui répond : « Oui. Oui, peut-être. » Et plus loin, il est écrit : « Ce mot a un autre sens. » L'exigence dont je viens de parler est relative sans doute à cet *autre sens*, et il n'est pas indifférent que « communiste » surgisse ponctuellement dans le contexte de la Chine, dans l'espace chinois (englobant et englobé par l'espace « lémanique ») qui a pu fonctionner naguère, dans certaines de nos biographies personnelles, et contre toute raison objective, comme le lieu où s'élaborait l'utopie d'un « autre » sens (dépérissement de l'État, communauté égalitaire, médecins aux pieds nus, etc.). Au moment, donc, où le livre s'écrit, dans le présent de son écriture, il appartient à la réalité d'une interrogation, d'une situation, comme la couleur de l'eau, comme la cruauté de l'espace. Tel, qui longe avec moi le lac de Wuhan, ou qui traverse avec moi silencieusement les cours du dernier temple taoïste de Pékin, s'interroge sur le sens d'un mot, sur le sens des mots, sur l'autre sens de tous les mots, sur le partage du sens, etc. Il devient le dédicataire du livre, il est un de ceux que je suis à qui je m'adresse, il parle en moi à ceux à qui je m'adresse, etc. La simple possibilité de cet autre sens est évidemment problématique, douteuse. Reste la question. *Léman* ne réduit pas la réalité à la couleur du lac ou à la simple présence des choses. Cette couleur ou cette présence ne se présentent qu'à travers le dialogue, la distance éprouvée du dialogue, le passage des voix les unes dans les autres, l'identité, l'affirmation du singulier, du corps, la dissolution du singulier dans l'autre,

le commun, le partage anonyme du sens, l'anonymat matériel et impensable de la mort, l'impossibilité de résoudre la question du pronom « personnel » : je/tu/nous. Cette expérience de la réalité formalisée (trouvant forme dans) ce qu'Anne-Marie Albiach appelle une « fiction pronominale ». « Communiste » s'entend à la croisée de ces apories. Un autre mot, très proche, est (ou serait) au centre du livre : « Il devrait y avoir au centre la théorie de l'amour » (p. 73). Un autre écrit : « Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour » (Rimbaud, qui aurait rédigé, aux alentours de la Commune, un projet de constitution communiste, heureusement perdu ou apocryphe). *Amour* est un mot autour duquel tournent toutes les phrases des *Illuminations*. Un mot dont on ignore le sens, dont on sait simplement qu'il devrait ou pourrait avoir un autre sens, comme le mot « communiste » avec lequel sans doute il entretient de secrets rapports, en une langue que nous ne connaissons pas, que nous concevons à peine, qui agit en nous, à travers nous, dans l'écriture. Ce mot-là est donc entre nous, il se tient entre nous (comme dans l'air immobile du temple de Pékin), entre les voix qui se croisent. Il est prononcé. Ou peut-être pas. Il est prononcé, peut-être, de ne l'être pas. Ce que je dois dire : c'est que *Léman* ne pouvait pas en éviter l'inscription.

Enfin : quelques mois plus tard, *Tien An Men* (juin 1989). Entre nous, en nous, comme ce qui nous reconduisait à l'action silencieuse et urgente d'écrire, à l'étrangeté dans la langue, à la violence du sens, etc.

## Contribution à la Théorie des Tables

*Pour Emmanuel Hocquard*

On nomme ligne une suite continue de points. On peut dire aussi qu'une ligne est l'intersection de deux surfaces.

### *Léman*

« Léman »  
Comme  
Sans adresse  
De la réalité. Cela  
L'atelier de dissolution  
Léman, comme un point  
Wuhan, Hubei  
Cruauté de l'espace  
D'une vérité géographique  
Après la fin des images  
Élégie  
Et c'est ici le cœur  
Le sommeil  
Cette ligne est une droite  
Les yeux se ferment  
Dire ce qui est  
Les cinq couleurs du noir  
Journal du lac

L'écroulement  
Game over  
Scolies

*Le Principe de nudité intégrale*  
*Manifestes*

*Aucun vrai livre n'a de première page*

Premier manifeste et manifestes suivants

Premier manifeste  
Pour  
L'amour de la prose  
Le mouvement du possible  
De naissance  
Définition des formes réelles  
Contre le fantastique  
Écrire sans force  
Introduction du fleuve  
La forêt comme exemple  
« Silver lake »  
Écoutez-moi  
Biographie de Shelley  
De l'athéisme  
Poésie et vérité  
Légitime défense  
Les vers sept à onze  
Lettre jointe  
Suite de la correspondance  
Considérations manuelles  
La nudité gagne  
Fragment de la déposition  
Le principe de nudité intégrale  
Rien d'autre, non  
Soie sauvage  
La couleur de ses mains

Diagonale  
Hors chant  
Circonstances  
La nuit du un au deux  
Contre le théâtre  
Positif noir  
3 et 4 octobre 1991  
Sujet non communiqué  
Film à venir  
Gagner le fond  
La nouvelle règle du jeu  
Le passage  
Tout doit disparaître  
La poésie est faite par tous  
Préface à trois poèmes  
*Notes*

*Les Chiens noirs de la prose*

*Un contrechant, ça*  
Être-chien  
Altitude zéro  
Je connais cet endroit  
Je bave sur la mort  
Si un insecte  
Naître encore  
Suite de ma vie, définition de la littérature  
Essais d'autobiographie prématurée  
1946 *sq.*  
1950-1952  
1953  
1955  
1957, géraniums  
1957 (II)  
1960

1966

1967

1969 Stendhal

1969, août

*Notes*

*Non,*

La poésie n'est pas une solution

1. Léman, restes

2. La prose étouffée du père

3. De l'intonation, dialogue

4. Cahier douze

5. « Comme un fils »

Le sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique

Il faut dire le nom des choses

Film à venir (lettre)

Ils sortent

Toutes les dates sont des dates de naissance

Stendhal, Œuvres intimes

Pourquoi ?

Contre Wang Wei

Autre

« Espace acquis »

Montroig

Le système de la conférence permanente (1)

Beuys, 1977 (2)

Une autre partie de l'île

Dédicace

Oubliées

Date

Équivalent strophique

S'avancer jusqu'au feu

« Épuise le pouvoir », Un sur XXIV



Lundi 24 août 1835

« Rousse »

[A]

1920, etc.

« 8 »

Sed Formosa

Ô toi, tu

Chronologie

Préface/Consécration

Patmos

Laodicée

Je ne suis pas seul ici (conférence)

Chronologie

Supports 1

Supports 2

Un chant de plus

Caecus fluctus

Contre les tigres en papier

Ici non plus

Et lui

D'une ligne objective

J'être nourrie toujours moins

Les choses parlent sans savoir de quoi elles parlent

*Notes*

*Néon,*

*Actes et légendes*

« Ainsi que Paul se préparer à la nuit »

La réalité est-elle

Alors, que faire ?

Ainsi que Paul, de Tarse

Quelque chose contraint quelqu'un

Introduction de la huppe

Ouverture du dossier le réel

Lettre suit  
L'histoire politique  
Le sourire de Marat  
Un bleu incohérent  
Vite !  
Non,  
*Notes*

« Les sépultures seront communes et des paysages »

*Film à venir*

*Conversions*

« Le corps est illuminé d'une lumière venue d'ailleurs  
(impossible) »

Noir-écran

L'histoire animale

City tv

Boire un oiseau

« Common theme »

Selon quel rite

Un sans visage

Lago di Orta

Un bruit d'angle

Mes dents se cassent

« Covering the real »

*Conversions*

« Ainsi que Paul se préparer à la nuit »



## Poésie *poor*, réponses (1)

*Néon*, (avec la virgule) est le dernier volume d'une tétralogie parue dans la collection que dirige Denis Roche au Seuil, « Fiction & Cie » : *Léman* (1990), *Le Principe de nudité intégrale : manifestes* (1995), *Les Chiens noirs de la prose* (1999). Il forme un « montage » autonome, un « dispositif » singulier, ce que vous appelez ailleurs, pour définir l'œuvre, un « segment organique ». En même temps, c'est comme si ce volume n'avait pas de bords, ni début ni fin, pas de frontières qui le délimiteraient des textes précédents. Quand les « signes noirs » reviennent après la table des matières pour un nouvel appel qui tire le texte vers *Les Chiens noirs de la prose* (mais aussi, à l'intérieur de *Néon*, vers la légende d'Ulysse) – « oh le chien/L'avant-dernier chien/Le dernier chien ! » – est-ce que tout s'achève dans une ultime involution de la tétralogie sur elle-même, après quoi vous pouvez passer à autre chose ? Ou bien est-ce qu'il y a là l'annonce que la « lutte » continuera, dans une sorte de processus de remix sans fin, dont l'unité ne serait pas le livre, et pas même la tétralogie, mais un devenir de prose qui est aussi le devenir d'un Je ?

Avant tout, salut aux chiens, à toute la meute : celui des rues d'Ithaque, ceux de Hugo, les noirs de la prose, ceux (si bien opposables aux Chats) du dernier des *Petits Poèmes en prose* et des sans-papiers et sans domicile fixe, ceux du sol urbain et de la pluie très froide, celui de Giacometti, et la louve basse de Denis Roche, « cavalant dans la nature,

mamelles pendantes, et nous, essayant de nous agripper ». Oui, il s'agit bien d'un dispositif *singulier*, et tout à la fois ce livre, comme les trois autres qu'il prolonge, est sans commencement ni fin, donc, en effet, sans bords. Sa structure, ou plutôt sa configuration mobile, est analogue à celle qui régit l'assemblage des quatre livres. Il est fait de segments, de séquences ou de blocs se chevauchant, comme les plaques tectoniques ou les masses d'air chaud et d'air froid, plaques et masses dont on nous dit que leurs points de rencontre sont des lieux de crise (plis, tremblements, soulèvements, orages, ouragans). Un dispositif singulier en ce qu'il déploie sa propre scène, celle de la chambre d'hôpital, du mur et du couloir, comme *Les Chiens noirs* déclinaient la rue, la chambre d'hôtel et les écrans, *Le Principe de nudité*, différents lieux de « passage », et *Léman*, la surface d'un ou de plusieurs lacs et substitués du lac. Singulier mais non autonome, puisque, à vrai dire, ces lieux, comme les segments de texte qui les supportent, ne sont en rien séparés les uns des autres, ils « donnent » les uns dans les autres, comme si la géotopographie réelle (un lac au centre de l'Europe, un chantier dans une ville chinoise, un hôtel à Manhattan, une route de Syrie, un hôpital à Paris, etc.) était doublée d'une autre carte, en permanence refaite par les mouvements de la machine à écrire. À l'égard à la fois de leur disposition littérale (segments déplaçables, fragments transformables) et des configurations figuratives qu'ils mettent en œuvre, ces quatre livres n'en font qu'un. C'est bien dans ce contexte que signifie, ou fonctionne, le franchissement de la Table (des matières) : il n'y a pas de dernier mot du livre, ou de la série des livres, le chien, les chiens sautent par-dessus la table, et le dernier chien continue de courir ; sans doute n'est-il que le dernier chien visible – la tétralogie est sans clôture, « inachevée ». On voit peut-être alors comment peuvent se superposer les « signes noirs » (de la prose) et les « chiens noirs » (de la prose). Ce qui continue, dans les rues des villes et ailleurs, c'est l'errance de ces chiens, leur « divagation ». Comme aussi bien le devenir chien du je et le devenir je du chien : « je deviens » est certainement une des ritournelles mécrités-inchantées (et non incantées) de l'après-poésie (nous n'irons plus au bois les lauriers sont coupés) ; et nous y sommes toujours, dans la rue, dans le lit du torrent, dans le couloir. *Néon*, donc, ne s'achève

sur aucune solution, résolution. Je vois mal comment il me serait possible de « passer à autre chose » !

*Néon*, prolonge aussi *Non*, (avec virgule) paru en 1999 aux éditions Al Dante. Est-ce qu'on peut comprendre l'ajout de la voyelle [é] comme une relance, une nouvelle expansion ? La dernière séquence de *Néon*, s'intitule elle aussi « Non, » – mais elle s'intègre dans une double négation qui vaut affirmation – « Non, aucune de ces phrases n'est incompréhensible... »

Ce qui prouve le sans-bords : le titre du dernier livre de la série joue avec le titre d'un autre livre, un cinquième, celui qui serait au milieu dans un jeu des quatre coins (s'il y avait un centre, mais là où il n'y a pas de bords, il n'y a pas de centre). *Non*, (« Non », virgule), titre en effet de ce cinquième, devient (!) *Néon*, (« Néon », virgule), sans que s'y perde, malgré la lumière, l'énergie de la négativité. *Néon, répond*, donc. Reprend. Il y a, transversale à tout cet espace, une question diffuse, mais insistante. *Léman* ne cessait de réinscrire cette question en plusieurs (questions), dès les premières pages : « Y a-t-il un lien entre Léman et ce qui arrive ? Comment le savoir ? Peut-on imaginer qu'il n'y ait pas de réponse ? » Vous remarquez que, dans la dernière section de *Néon*, le chapitre intitulé « Non, » vaut pour une affirmation : « Non, / aucune de ces phrases n'est incompréhensible ». C'est que la négation, dès le début, contient ou porte l'affirmation : Peut-on imaginer qu'il n'y ait pas de réponse ? Non. Dans *Le Principe de nudité intégrale*, une page s'achevait par ces mots : « Rien d'autre, non. Rien vraiment, non », tandis que le chapitre « Tout doit disparaître » commençait par ceci encore : « Dire non, répondre non. » Comme s'il fallait entendre la superposition du « naître encore » et du « n'être encore », apparition/disparition, insistance/négation, résistance, obstination. Non, rien d'autre, affirmer que non, vraiment, la poésie, non, que non vraiment, pour y être ou y naître encore (à la question), rien à faire d'autre que ça, y *passer* sa vie, écrire à mort (maladie chronique). Il me semble assez clair que tout cela tourne autour de (ou avec) cette question de vie ET de mort. Dans les mêmes draps, sous la même lumière blanche, devant les mêmes murs et les mêmes écrans vides.

*Néon*, la lumière laiteuse qui éclaire à basse tension la naissance et la mort dans les hôpitaux, rejoint dans la blancheur le *Léman*, le lac « entendu comme ligne de prose », à « altitude zéro », là où les choses n'ont plus d'ombre, là où la réalité « est sans double ». Mais l'espace de lumière minimale de *Néon*, est traversé par des oiseaux, et en particulier par la huppe, qui entraîne le « contrechant » moins du côté du silence du lac que du côté du « cri bas et rauque d'alarme » de l'oiseau à la « voix monotone et basse ». Est-ce qu'il n'y aurait pas, dans le désir exprimé de s'énoncer « à l'intérieur de la huppe », une « conversion » de votre projet d'écriture ?

On pourrait (donc ?) percevoir une tension (voire une contradiction, entraînant l'hypothèse d'une conversion du projet d'écriture) entre, d'une part, la ligne « littérale » (prose, altitude zéro, minimalité), et, d'autre part, l'« introduction de la huppe », qui serait aussi une introduction dans (le corps ou la voix de) la huppe... une conversion re-lyrique ? Pour ma part je n'entends pas (ou ne vois pas) cette contradiction, ou bien plutôt (voyez la réponse précédente), je fais aller ensemble et la lumière basse ou blanche du trait de prose et la voix monotone ou basse de l'oiseau-huppe. Je reviens un peu en arrière : ce « néon », d'où sort-il ? Il s'agit de quelques centimètres de verre, un tube de néon, qui ponctue verticalement, au sol, chaque volée d'escalier dans les couloirs du couvent de la Tourette, une des toutes dernières œuvres de l'architecte Le Corbusier. Un simple trait de lumière blanche, en effet, un trait, comme ceux dont se composent les lettres de notre alphabet ou les caractères de la langue chinoise. En ce sens, un objet selon moi éminemment matériel, littéralement « littéral », et très lié (à la fois par contiguïté et, si j'ose dire, rayonnement symbolique) à la question/ sensation qui ouvrait le site *Léman* : « Léman coule en moi comme de la lumière. » Et la huppe ? Elle traverse à vive allure l'imaginaire des musulmans, pour moi, je l'ai rencontrée avec un ouvrier « sans papiers » ivoirien alors que nous étions au travail d'un livre publié par Laurent Cauwet sous le titre *Ouvriers vivants* (Al Dante, 1999), dans une lumière verte (de piscine) au sous-sol d'un foyer quelque part dans Paris, et dans cette sourate du Coran (XXVII) où elle répond qu'elle

rapporte (du pays de Saba) « des nouvelles exactes ». Il s'agit bien de ça : rapporter des nouvelles exactes. Remettre des rapports. Des listes de faits. Être *factuel*, ne rien arranger. D'une lumière qui « entre », d'une huppe à l'intérieur de laquelle on parle, d'un poisson que l'on mange (« J'ai mangé un poisson de source » est une autre ritournelle de ces livres)... Il y a bien circulation « néonique » (?) des fluides ou des forces : ça suit son cours, et « dans tous les sens ». Non (pour reprendre ce joli mot familier), je ne vois pas de conversion *de* l'écriture, même si, par ailleurs, je ne peux pas ne pas considérer cette pratique de l'écriture comme une pratique de conversion permanente (transformation, transmutation, transsubstantiation...) de ceci en cela. Une conversion *par* l'écriture, peut-être ? Une façon de « devenir » (je deviens). Parmi les chemins du livre, il y a d'ailleurs celui emprunté par un certain Paul de Tarse « aveuglé pendant plusieurs jours avec de la fièvre ».

*Néon*, a pour sous-titre *Actes et légendes*, mais on y voit des photos sans légendes, et on y lit – coupée-collée à celles de Paul, des hommes-feuilles de Rymakgard, de l'occupation de l'usine de Flins, de Marat, d'Ulysse à Ithaque, etc. – la légende d'une image qu'on ne voit pas : « FAIRE DES ENQUÊTES POUR SE CONFORMER À LA RÉALITÉ ». Quel sens donnez-vous à ce dispositif légendaire, dans le projet que vous formulez à la fin de *A Noir. Poésie et littéralité* (Seuil, « Fiction & Cie », 1992), d'une « prose en prose [...] littéralement littérale », dont le premier principe puise à *La Comédie de la soif* de Rimbaud – « Légendes ni figures / Ne me désaltèrent » ?

Sans doute le mot « légende » est-il un peu difficile à manier : Ulysse, oui, mais pour combien d'autres moins *fabuleux* ? Paul, Marat, Gilles Tautin, Angèle de Foligno, Royet-Journoud, Vianney d'Ars, Byron, Shelley, Pollock, Cage, Beuys, Gina Pane, Nan Goldin, Patrick Sainton, Franck Fontaine... (je devrais un jour sérieusement en établir la liste) sont les réels « légendaires » de la prose, ils la légendent, ils sont par elle légendés, relus, relancés, ils jouent d'ailleurs dans le même jardin que le poisson, la huppe ou les taupes, ou les chiens ; en même temps, on pourrait dire qu'ils sont lavés, dénudés, dépouillés (détachés de leur



« légende »), ils sont exactement comme ces photos « sans légende » ou qui résistent à la légende, à l'identification, à ce qui pourrait être une « profondeur » de sens. Le même mot « légende » sert à précisément congédier la légende, à soustraire ces images à ce qu'elles pourraient dire. Images muettes. Ce qui importe, c'est cette idée que les quatre livres sont d'abord des « journaux d'expériences », ou encore des protocoles expérimentaux (dispositifs) consignants (légendant) un certain nombre d'« actes » de recherche (tentatives d'élucidation, procédures enquêtrices) et des résultats (ou des bribes de résultats incertains). Soit : un travail pratique d'*enquête* à partir d'un sentiment d'énigme (ou « questions »). L'enquête se construit par regroupement de données ou pièces (textes, documents divers, informations puisées à des sources diverses, hétérogènes) en dossiers (cf. par exemple, dans *Néon*, le chapitre « Ouverture du dossier le réel »). Actes : recueils de procès-verbaux, de témoignages. Voyez les dossiers de l'art conceptuel, ou encore les documents (écrits, photographiés ou filmés) décrivant et enregistrant les actions de certains *body artists* (Gina Pane, par exemple). Le problème est, pour moi, d'inventer un système de notation adéquat à la démarche en cours. Collage, montage, échantillonnage sont, dans ce contexte, des procédures privilégiées : manipulation d'éléments prélevés dans une archive textuelle ou autre, image photographique ou dessinée (graffitée), multiplication des procédures de saisie (ou de description) du réel en autant de dispositifs ou d'« installations » que de situations en cause. « Dans tous les cas / les distinctions courantes du dedans et du dehors disparaissent / & la liaison des choses (idées, mots) / [...] seuls maintenant comptent / les lois du montage / et le jeu (théâtral) des roues » (*Néon*, p. 51). Ce que j'appelle « prose en prose » est, en somme, l'ensemble de cette action enquêtrice ou de témoignage, et les gestes et procédures souples et provisoires tendant à « se conformer » à ce qui a lieu (faits, circonstances, accidents et incidents).

Un lexique donné dans les notes contient les mots suivants : « actes, agencements, cadre, circonstances, comptes rendus, conversion, coupures, dispositifs, documents, dossiers, matériaux, montage, mouvements, objet, objectif, plans, Polaroids, reconstitution, preuves,

ralenti, séquences, témoignage ». Pouvez-vous parler de l'efficacité « réaliste » (comme vous dites) du ralenti, que *Les Chiens noirs de la prose* définissaient comme « la vitesse réelle de l'histoire » ?

Je n'insiste pas sur ce lexique (très indicatif, très pauvrement fragmentaire) qui renvoie pour l'essentiel au projet d'une littéralité factuelle et dispositive. C'était l'objet de la réponse précédente. Mais je reviens en accéléré sur la question du ralenti. Une autre ritournelle : « Ce ralenti, c'est la guerre. » En fait, lorsque ce motif a commencé à surgir dans mon travail, c'était en réaction à une proposition de Denis Roche, sans doute liée à son expérience de photographe, mais que j'avais beaucoup de mal à comprendre (et sans doute encore plus de mal à admettre) : « Le ralenti n'existe pas. » Il me semblait qu'au contraire, ce que j'éprouvais, c'était la réalité du travail au ralenti de la mort dans la vie, le travail invisible et lent de la maladie dans le corps, la transfusion lente, de génération en génération, de telle ou telle obsession, pensée, façon d'être ou de sentir, le passage de la nuit de l'un dans le corps de l'autre, du sang obscurci de l'un dans les yeux fermés de l'autre, etc. Avec, toujours, cette idée que ce ralenti est violence (ce ralenti, c'est la guerre). Je ne précise pas ce qu'il en est pour moi de ces formules dont je me rends compte qu'elles sont un peu énigmatiques : elles renvoient à autant de situations « réelles » dont les quatre livres tentent de figurer ou de schématiser les données, notamment (mais pas seulement) dans les séquences consacrées à la figure du père dans *Le Principe de nudité*, à sa captivité en Allemagne et à son retour, cinq ans après : « Entre son retour et son départ (ou sa mort) (il appelle sa mort son départ) il y a tout ce temps sans rien, ce temps nul, sans aucune apparence de rien (aucun événement), et c'est pourquoi il dit n'être pas revenu, ou bien être ici (avoir été ici) avec nous *comme s'il n'était pas revenu...* » C'est de ces piétinements qu'il s'agit, de cette lenteur du retour, de ces illusions de présence, de ces décalages, de ces glissements sourds, muets, aveugles, auxquels nous sommes réellement soumis. Le « Quelque chose contraint quelqu'un » de *Néon*, touche à ce ralenti. Le ralenti, c'est aussi le « temps réel ».

Le montage de *Néon*, met en série des morts : Marat, Gilles Tautin, poussé dans la Seine le lundi 10 juin 1968, votre père, des photos avec pour seule légende « légende », et dont certaines sont manifestement des photos de « vos » morts. Il y a aussi, parmi ces photos, des soldats (vous êtes peut-être celui qui est à gauche de l'image), et l'ange de la Bastille. Mais, prises une à une, sans montage, les photos de famille, comme, dans le texte, le père, ou « le père du père », appartiennent plutôt au passé intime qu'à l'histoire collective.

Je suis un peu surpris par la déduction selon laquelle, puisque le dispositif *Néon*, met en série des morts (je dirais d'ailleurs plutôt des *mourir*), la brève suite de photos qui survient dans le chapitre « Vite ! » serait « manifestement » des photos de morts connus de moi. Je ne sais pas si le « génie » de la Bastille est un ange (j'en doute) et je ne crois pas avoir jamais été soldat ; ce sont, manifestement, des photos de famille, ou sur un air de famille (puisque il y a un piano), mais de même que les mots de celui dont il est question dans la page qui précède immédiatement la première de ces photographies sont dits « indéchiffrables », ces photos toutes identiquement légendées « légendes », c'est-à-dire non légendées, ne disent rien en première personne, rien que de l'intime décontextualisé désintimisé, comme la configuration schématique (cube, boîte, jardin, écran de télévision) qui va du père du père à l'enfant, du pré à l'après, selon une diagonale invisible et abstraite, la diagonale du temps « au ralenti », et de la baignoire de Marat, oui, à la Bastille, celle de 1830, d'un mois de mai rouge et noir en bords de Seine à Flins à la rue nord-africaine, au sous-sol ivoirien à hauteur de métro parisien. Tout ce qu'il y a d'intime dans tout (y compris dans l'histoire collective, bien sûr).

« REJETEZ VOS ILLUSIONS PRÉPAREZ-VOUS À LA LUTTE » s'insère à plusieurs reprises dans *Néon*, comme un morceau de discours hétérogène, cité, répété. De quelle nature est le lien que vous nouez ici entre révolution et répétition ?

À vrai dire, je n'indique aucun lien particulier entre révolution et répétition. La formule passe et repasse, comme passent et repassent

les slogans publicitaires ou toutes sortes de messages informatifs en milieu urbain, dans les lieux publics (salle d'attente, terminal d'aéroport, péage d'autoroute, etc.). Dans *Les Chiens noirs*, un autre de ces énoncés flottants, électriques, s'inscrit sur fond noir, écran géant à l'angle de Columbus Avenue et de la 81<sup>e</sup> rue à New York : LA POÉSIE N'EST PAS UNE SOLUTION. À mes yeux (de témoin circulant), ces deux phrases au néon ne sont pas sans lien ; ça ne serait donc pas tant répétition et révolution qui se nouent que désir de révolution et nécessité de se débarrasser d'abord de toute illusion et de toute pratique de l'illusion (poétique, notamment). Sans doute il n'y a pas de « solution », mais l'horreur économique existe, mais l'Amérique « profonde » a réélu un créationniste guerrier, un impérialiste inspiré (par Dieu), un partisan et pratiquant de la peine de mort. Il n'est plus temps de chanter dans les paysages. SAT PRATA BIBERUNT. Des formules de ce genre pour le temps présent, formules pratiques pour notre vie quotidienne, doivent s'inscrire en haut des pages et dans la rue. LES LAURIERS SONT COUPÉS.

**« Témoignage » achève le lexique de *Néon*. Pouvez-vous le réagencer avec les mots « montage », « reconstitution », « preuves », pour éclairer la manière dont vous articulez la « postpoésie » et la politique qui, pour vous, « n'est pas une autre langue » ?**

Je crois avoir répondu sur la littérature de l'enquête (dite *postpoésie* ou *prose en prose*) et les procédures ou « dispositifs » qu'elle implique ; la soumission aux faits, l'interrogation du réel (« La réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? »). Si « témoignage » est le dernier mot du lexique, c'est un hommage discret au très grand Charles Reznikoff, l'objectiviste américain (« *how barren the ground is* »). Et c'est peut-être une façon de dire ce qu'il en est de la toujours sensible « articulation » de l'écriture au politique, action restreinte, indirecte ou directe. Reznikoff répondait à la réalité, répondait de la réalité. Comme Walker Evans, par exemple. Réponse pratique, propagande par le fait, en acte : la politique est notre langue (en effet), là où nous sommes.

## Poésie *poor*, réponses (2)

Dans *Les Chiens noirs de la prose*, votre première définition de la « *straight poetry* » est une définition négative : « La *straight poetry* n'est pas la poésie pure », et puis : « est la prose est *poor poetry* est la *poésie poor* ». La grande affaire, la « question de vie ou de mort », le grand procès à intenter, c'est celui de la poésie pure ?

La « *straight* » *poetry* serait la poésie (ou l'*apoésie*) « directe », ou « raide », ou encore « dure », ou « crue », ou même « droite », plate ou d'orientation « littérale », et si cette « poésie » ne se définit pas d'emblée positivement, c'est qu'elle ne connaît pas sa définition, et qu'à beaucoup d'égards, si l'on peut dire qu'elle a lieu, elle n'existe pas. On pourrait avancer quelque chose comme : « la poésie n'existe pas donc elle nous engage à considérer d'abord, négativement, ce contre quoi elle s'ébauche, ou se propose ». C'est vrai que dans notre histoire littéraire « moderne » (voir nos manuels et dictionnaires), à un certain moment, il fut question de « poésie pure », et d'une querelle de la poésie pure. Excellente tautologie. La poésie réduite à la poésie, la poésie comme essence et quintessence de la poésie, la poésie purement elle-même. En même temps, cette histoire, l'histoire « moderne » de notre poésie (et moderne, je veux dire depuis bien avant cet abcès de la « poésie pure », je pense à Hugo à qui précisément j'ai pris le titre de ce livre : « J'ai jeté le vers noble aux *chiens noirs de la prose* »), c'est l'histoire de son impureté, de sa contamination, de sa prosaïsation, par exemple, et de

sa « vulgarisation ». D'où ce glissement, murmuré, dans le contexte d'une ruminantion (sur le thème : « la poésie n'est pas une solution », les lauriers sont coupés, il ne s'agit pas d'« arranger » les choses, etc.), glissement de « poésie pure » à « poésie *poor* » ou *poor poetry*, ou encore « *pooésie* », poésie impure, qui serait ce que nous faisons, ce à quoi nous sommes. Bien sûr, pauvreté, impureté ont à voir avec le choix de la *prose* contre la poésie en poèmes (poème en vers/poèmes en prose, et leurs variantes tactiques, prose poétique, prose en poèmes), la « prose en proses » désignant sous le pluriel ouvert, la pluralité des proses « postgénériques », objets nouveaux, objets autres, « objets spécifiques » (comme disait Donald Judd), objets verbaux non identifiés (comme le suggéraient nos amis de la *Revue de littérature générale*, au milieu des années 1990). Tel est le chantier : proséique (expérimenter ces dispositifs en proses) et prosaïque (tenir l'altitude zéro, le bas voltage, les registres « mineurs », les zones de la « simplification lyrique » ou de l'« idiotie »). Ceci dit, la grande affaire, non, ça n'est pas le procès intenté à la poésie pure c'est-à-dire à la poésie. On peut considérer que ce procès a eu lieu, qu'il n'est plus à faire, que nous ne sommes plus dans la phase critique (la démonstration Ponge-Denis Roche), mais au-delà du principe de *mécriture*. Il s'agit maintenant d'élaborer les nouveaux dispositifs et d'en faire la théorie. Pour ma part, je distingue aujourd'hui *lapoésie* (tout attachée, digne objet de notre enseignement), la *repoésie* (en continuité avec les Grands Exemples, qui entend faire fructifier l'héritage, et sauver tout ce qui peut l'être contre les assauts de la barbarie, voyez le très amusant journal *repoétique Aujourd'hui poème*), la *néopoésie* (réformante et « moderne », décidée à « changer » la poésie en toujours mieux elle-même, autrement), et la *postpoésie* (ou l'ensemble des pratiques postgénériques ou dispositales, corpus instable en cours de formation-déformation). Il est clair que *néo-* et *postpoésie* ne cessent de se superposer et de se croiser dans les lieux qui accueillent l'expérimental – non sans contradictions internes : pour les uns, il s'agit, encore et toujours, de confirmer le statut et l'identité de la poésie (élémentaire ou sonore ou visuelle, etc.) et d'en élargir la définition et le territoire (certains parlent de « poésie totale »), pour les autres, au contraire, il s'agit de « tenir le pas gagné » et de

confirmer la « sortie » du manège. En ce sens, la question de la « poésie » reste un enjeu – ou un sujet de conversation.

Le franglish, dans cette définition, comme la langue-Arlequin de Corbière, ce poète réputé subalterne auquel vous accordez une place centrale dans *Poésie et figuration*, c'est ce qui permet de troubler la pureté de la poésie, et de la faire entrer dans la voie de la misère ? Il me semble pourtant que vous n'attaquez pas de manière systématique la langue, qu'elle subit, dans vos textes, très peu d'hybridations et très peu de déformations...

L'étiquette *poésie poor* est en l'occurrence strictement liée au fait de mise à distance des formules *poésie pure*, poésie-poésie, lapoésie ; aucune référence particulière à l'efficace d'une mise à mal de la langue étrangère dite « maternelle », ni à Tristan Corbière (déchanteur et désenchanté auquel, en effet, je reconnais un rôle stratégique dans le procès fait à l'eu-phonisme, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Je ne méconnais pas le courant ultra-idiolectal, ou glossolalique, ou cri-rythmique, ou phonétique-pulsionnel, ou polyglottique, je ne sous-estime pas tous ces gestes de torsion, toute cette chorégraphie de « violangue » qui ont accompagné l'effort des « avant-gardes » historiques, et jusqu'à nous, de Khlebnikov à Guyotat, pour dire la cruauté du réel, pour figurer en texte ce qui n'est pas figurable, etc. Voyez Christian Prigent. C'est autour de cela qu'il pense et travaille. Pour ce qui me concerne, il se trouve que ma façon d'être à l'invention d'une « prose particulière » (Baudelaire) ou « prose très prose » (Flaubert) ou « prose tapée aplatie » (Ponge), ou encore « prose en prose(s) », n'implique pas (prioritairement) de toucher à la langue (dans le sens de déformations visibles, encore moins de manipulations spectaculaires hystérisées, qui sont, au fond, des formes exacerbées de lyrisme) ; il s'agit au contraire, pour moi, d'un côté, de neutraliser autant que faire se peut toute tentative « musicale » (de littéraliser l'énoncé, de faire en sorte qu'il résonne et consonne le moins possible) ; d'un autre côté, de mettre en œuvre des dispositifs de montage (assemblages de fragments, de séquences, recyclage de segments prélevés, etc.) indifférents à toute expression de

l'intériorité. Il ne s'agit plus de cacophonie ou de dysphonie, de déchirure ou de contrechant ou de mécriture, mais de littéralité ou d'objectivité, de neutralité et de platitude, d'opérations d'ajustement et d'agencement ou de disposition.

Je suis frappée par le fait que ce procès contre la poésie, ou contre une certaine pratique de la poésie, comme chez Gombrowicz quand il associe la poésie pure au sucre pur, ou comme chez Emmanuel Hocquard quand il prend parti, dans *La Bibliothèque de Trieste*, pour une « poésie aussi sèche qu'une biscotte sans beurre », procède d'un dégoût physique pour ce qui dégouline, suinte du poème, comme suinte la musique des murs du couloir dans la troisième séquence des *Chiens noirs*...

Il y a, je crois, suffisamment de raisons théoriques pour justifier qu'on se tienne à l'écart de ce qui continue ici et là de se présenter comme la poésie « proprement dite », qu'il s'agisse des virtuosités formelles (formalistes, ludiques ou sérieuses) ou des émotions lyriques (fussent-elles « critiques »), pour n'avoir pas à évoquer de raisons « physiques ». Mais aussi bien, c'est vrai, ces raisons peuvent se trouver, en texte, dites ou transposées dans le langage du corps, en termes de suintement, d'écoulement, de coulure, d'envahissement, d'écœurement : « la musique continue de couler. On dirait qu'elle est dans les murs, ou le plafond, ou le papier du mur », elle est dans les ascenseurs, dans les crématoriums, dans les gares, dans les grands magasins, dans tous les couloirs, sur tous les écrans, les pages des revues, en nous, la musique « avant toute chose ». Il s'agit, donc, d'avancer dans un *couloir*. Sinon, quant au sucre, c'est bien simple, et puisque le corps est là, il se trouve que je suis diabétique.

Le diabète, d'autres mots aussi, des maux de cœur... en tout cas, quelque chose qui construit bien – dans les « essais » comme dans la « poésie » (je reprends la distinction des catalogues de vos éditeurs et de la rubrique « du même auteur ») – une intériorité, plus ou moins séparée, en particulier dans les dialogues, les adresses, ou accueillante



(« Le lac, de plus en plus “intérieur” », dites-vous dans l’introduction au « Journal du lac », ou encore : « Le lac, toute cette eau de larmes », dans la séquence 4 de *Léman*). En quoi *Léman*, par exemple, est-il un « dispositif de montage (assemblage de fragments, de séquences, recyclage de segments prélevés, etc.) indifférent à toute expression de l’intériorité » ?

Je crois comprendre comment se noue le malentendu. C’est vrai que le lac (par définition ?) est chose « intérieure ». Et qu’il y a de l’intérieur dans le lac (comme en toutes choses). Il y a du dedans, et du plus dedans (ou *intérieur*), et du très dedans (ou *intime*). L’un de nos ancêtres favoris a même écrit que la poésie, c’était tout ce qu’il y a d’intime dans tout. Et je l’entends, ce « dans tout ». De l’intime objectif, de l’intime en le lac, par exemple, oui, il en coule des torrents de larmes au fond du lac, tout un Rhône, invisiblement, matériellement. C’est aussi un trou (comme celui de l’évier) et un plan, mat, « indifférent ». Rien à voir (si j’ose m’exprimer un peu brutalement) avec les sanglots poétiques de l’intériorité, les lamentos expressifs et personnels. De l’intime, de l’infime et du moins que rien. Le journal infime, surfaces et fragments (du lac, des flaques, des parkings, des chantiers, etc.), aussi loin que possible en effet de toute intention lyrique, de toute reformation d’un chant. Et ceci alors même (c’est ce qui fait ma différence d’avec certaines pratiques proches et alliées, travaillant exclusivement un matériau « extérieur », déjà médiatisé, donné par l’environnement écranique ou discursif ambiant) que cette écriture prend (entre autres choses) aussi en charge de l’expérience, du parcours biogéographique (d’un lac à l’autre, Vermont, Wuhan, Tunis, Léman...), des situations ou dispositifs récurrents souvent datés localisés (chambre d’hôtel ou d’hôpital, cellule, complexe lit/mur/écran télé, figure carré/diagonale comme « jardin », etc.), faisant l’objet d’opérations reconfiguratrices (simplifications, dispositions, schématisations, connexions) les déportant au plus loin d’une gestualité lyrique. L’« indifférence » signifie simplement cela : prise en compte de l’intime « dans tout » (au dehors, dans la réalité « objective » sensible et factuelle, ou circonstancielle), travail de transposition, transformation, littéralisation impliquant le

maintien du matériau à distance. À cette même stratégie d'objectivation appartient la pratique du montage, qui concerne tous les livres de « Simplifications » (ce pourrait être le titre global pour les quatre volumes, de 1990 à 2004 : *Léman*, *Le Principe de nudité intégrale*, *Les Chiens noirs de la prose* et *Néon*,) : pour le premier de ces volumes, *Léman*, ce qui fait l'objet de prélèvements, (re)cadrages, collages, distribution singulière ou multiple, etc., ce sont des fragments de documents géographiques, ou de correspondances, des déchets de poètes « lakistes », des segments du dictionnaire ou de l'encyclopédie, des séquences romanesques, qu'il s'agisse du *Raphaël* de Lamartine ou de textes pornographiques, des chutes du corpus spirituel ou mystique (Eckhart, Angèle de Foligno), des bribes de journaux américains ou de la préface des *Odes* (Ronsard, 1550), etc. Recopiés-cités, avec ou sans guillemets, ou retravaillés, modifiés-préparés, tous ces éléments, au même titre, entrent en composition « intime » dans les eaux du lac. À mes yeux, il s'agit d'une écriture documentale-dispositale. Plutôt « froide » (ou patiemment refroidie).

J'aimerais que vous reveniez sur la distinction que vous établissez entre « lapoésie », la « repoésie », la « néopoésie » et la « postpoésie », ou plutôt, pour rapprocher celles que l'ordre argumentatif met à distance l'une de l'autre, que vous reveniez sur votre distinction entre « lapoésie », « digne objet de notre enseignement », dites-vous (mais je table sur l'idée que vous ne coupez pas votre enseignement de vos travaux d'écriture) et la « postpoésie », « au-delà » de « lapoésie », et « au-delà » du procès intenté à la poésie (la démonstration Ponge-Denis Roche). « Post- », « au-delà » disent simplement la discontinuité, là où je vois au contraire chez vous un continuum, ou, du moins, des résonances qui viennent interrompre le principe du discontinu, réintroduire une unité – une unité critique et « instable », mais une unité. Par exemple, les échos entre le chapitre que vous consacrez en 1992 au *Raphaël* de Lamartine, le poète du *Lac*, dans *A noir. Poésie et littéralité*, et *Léman* (1990), qui relève de la « postpoésie », ou, plus brutalement, de la « poésie », du moins dans le catalogue de la collection « Fiction & Cie » où sont publiés ces deux textes. Il me semble que

ces phénomènes d'échos ne lient pas seulement « essais » et « poésie », théorie et pratique, mais « lapoesie » et la « postpoésie ».

Il y a tout d'abord les faits d'institution – librairie, bibliothèque, édition – : les catégories d'usage définissent des frontières et sont indifférentes aux questions, de poétique, d'esthétique, internes aux pratiques considérées. Quoique je pense, d'une part, du partage essai/poésie, ou, d'autre part, de l'appartenance de mon travail au genre « poésie », je ne peux que me soumettre au Catalogue (qui n'a aucune raison de vouloir connaître mon avis). Ceci dit, le titre de la collection que dirige Denis Roche, « Fiction & Cie », me convient tout à fait. *Fiction* peut fonctionner pour moi comme synonyme d'« écriture fictionnelle non romanesque » (autrement dit, correspondre à la pluralité des proses possibles désignées par ce pluriel de « prose en proses », fictions ou proses expérimentales), quant à « & Cie », c'est la voie laissée libre aux menées obliques ou hétérogènes : en 1992, dans cette collection, mon livre *A noir, Poésie et littéralité*, se présentait comme un « manifeste indirect », superposant critique, poétique, fragments autobiographiques ou polémiques, etc. Pour le reste, je ne pense pas en termes de discontinuité ou de rupture. Si je dis *postpoésie*, je veux dire d'abord qu'il s'agit de prendre acte du fait que la « poésie » (comme genre constitué, continuant à revendiquer sa spécificité formelle, sa différence spécifique, soit sous des formes tenues pour « essentielles », soit sous des formes « inédites ») est derrière nous, ou à côté, que nous n'avons plus à protester « contre » la poésie, mais à élaborer d'autres sites, d'autres dispositifs, et à produire les outils et les cadres théoriques permettant de les penser ; en même temps (et c'est pourquoi je ne mets pas en avant le fantasme de « rupture »), c'est bien toujours par rapport à la poésie (ou lapoesie) que la « postpoésie » (comme son nom l'indique) se situe. C'est qu'en ces matières (c'est du moins ce que je crois observer), il n'est de sortie qu'*interne*. Dès lors que notre point de départ et de référence est le travail de poésie (toujours critique de lui-même depuis le commencement), nous sommes sans doute en état de sortie permanente, mais en état de « sortie interne » (ou fausse sortie permanente). Cela ne signifie pas que nous ne puissions (du moins

certains d'entre nous) faire comme si notre travail se situait ailleurs. Tout en sachant que cet ailleurs n'existe que dans la logique que notre travail institue. De ce point de vue, notre position n'est pas absolument confortable. Certains d'entre nous, je l'ai dit, pratiquent la rupture interne dans un cadre déclarativement néopoétique (« remplacer le mot poésie par le mot poésie »), d'autres (dont je suis, en principe), en tentant de ne plus être systématiquement soumis à cette référence : « nioques » (le titre de ma revue) est un des mots qui disent que les objets qui résultent de notre travail n'ont pas de nom fixé. Quant aux faits de « résonances » particuliers à ma démarche : ils ne contredisent en rien cette aventure de la sortie interne. C'est un fait que Lamartine est, pour moi (pour cette fiction théorique), une figure inaugurale : de fait, *Léman* (et la suite, *Néon*, compris et sa lumière opaque, lumière de lait, lumière de « couloir ») continue et transforme les propositions « poétiques », métapoétiques, du *Lac*, puis de *Raphaël*, qui en est la transformation en prose. Avec Lamartine, il est question de l'invention de la poésie (contre la convention poétique), puis de la transformation prosaïque du poème, de la relation des deux, de l'impossibilité de la poésie, etc. Je vous dirais bien que j'ai inventé Lamartine, mais j'ai peur que vous ne me croyiez pas.

Enfin, pourriez-vous revenir sur la question de la musicalité, de la tentation musicale, à « neutraliser » ? D'abord parce qu'ici vous semblez mettre à distance un « contrechant » qui faisait partie, en 1999, du projet des *Chiens noirs*. Et puis il y a, dans ces mêmes *Chiens noirs*, la musique indescriptible – « Au réveil mon visage est tout près de l'eau, cette eau verdâtre-huileuse-et-profonde, une eau de nuit. Musique impossible à décrire. Trois heures du matin. J'abandonne » (p. 61). Et puis encore, parce qu'il y a, dans les lignes que je viens de citer, par exemple, une musique – rythme et consonances – ; une musique qui « va droit » au silence, mais qui va quand même.

Dans le projet des *Chiens noirs*, le contrechant n'est pas un chant ou une partie d'un chant, c'est bien un contrechant. Le texte annonce : « Un contrechant ça ne s'improvise pas. » Il s'agit de ce qui s'applique

à dé-chanter, à refuser le chant et l'enchantement que procure le chant ; et de suggérer que, compte tenu de la puissance du modèle qui identifie chant et poésie, par définition odique, mélodique, mélique, mélodieuse, un contrechant, ça ne s'improvise pas, il faut y travailler, le préparer, le construire. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de musique dans le réel, donc, éventuellement, de musique évoquée dans un texte qui tente de « dire » (ou montrer) ce qui est, ce qui se passe, ce qui a lieu (par exemple, cette musique « indescriptible » que le fragment de texte que vous citez décrit comme « indescriptible »). Il y a donc de la musique comme il y a des grues, des maisons ou des arbres. Et puis il y a la musique que fait la langue (ou plutôt celle qu'entend le lecteur). Et puis la musique ou non-musique ou contrechant que fait l'écriture. Dans votre question, j'entends ceci : plus je fais faire silence à la musique de la langue, ou à la musique de la langue travaillée en texte, plus vous entendez la musique. Il doit y avoir quelque chose comme le (faire) *chanter sans chanter*, qui résulterait de cette « prose sans rime et sans rythme ». Un plain-chant, altitude zéro. Peut-être. Encore un peu de voix négative, dans *Néon*, cette fois, au bout du parcours (2004) : « *La voix de mon père (claviers, jusqu'au grésillement). La voix arrachée, puis tordue dans les draps, saignée. La voix est de plus en plus faible, nulle, invisible. Une voix invisible, amplifiée avec les battements comme un cœur épongé à fond, tassé, serré à deux mains, frotté à l'étrille. Il tousse. Il a maintenant perdu toutes ses dents. Il n'a plus de bouche.* »

## Parnasses contemporains

*Quels traits ? La diversité des propos, l'apposition des thèmes, la condensation et la fragmentation, l'éclipse et le retour, l'éphémérite, l'appropriation collective...*

Michel DEGUY.

On part du sentiment que les revues ont perdu leur puissance d'impact, leur rôle conducteur, celui qui était le leur au temps des avant-gardes « historiques » (et dont les grandes revues surréalistes des années 1920-1930 fournissent l'exemple accompli), rôle en quelque sorte *rejoué* durant la double décennie 1960-1970 (les années *Tel Quel*), mais, de fait, affaibli, soumis à l'épreuve de la crise et de la dissolution des dites « avant-gardes » et de ce que l'on peut appeler le modernisme assertif, dogmatique et militant. Il s'agit ici de quelques notes programmatiques destinées à approcher la situation indécise, complexe, confuse en apparence, celle des années 1980-1990<sup>1</sup>. Quelques notes... Il est de fait que tous les articles se proposant une vision cavalière des revues de poésie se ressemblent et ne disent rien ; il s'agit, le plus souvent, de catalogues fondés sur des typologies on ne peut plus

---

1. Voir, par exemple, Alain Paire, « Les revues de poésie, de 1945 à aujourd'hui », *Cent Titres à l'usage des bibliothécaires, libraires et amateurs*, vol. I, *Poésie contemporaine française*, Marseille, CIPM, 1999, et le fronton « De la revue », *Action poétique* n° 140, automne 1995.

douteuses : la « doyenne » des revues (*Action poétique*<sup>2</sup>) et la plus récemment apparue, la plus (justement) prestigieuse (*Poésie*<sup>3</sup>, fondée et dirigée par Michel Deguy) et les feuilles éphémères, les ancêtres et les derniers-nés, les éclectiques (on ne sait jamais si c'est un compliment) et les sectaires (on sait que c'est un péché mortel), etc. Ce qu'il faudrait, c'est, par exemple, tenter de mettre en évidence, en regardant du côté de tout ce qui continue de se réclamer du mouvement, du change des formes, d'une modernité inachevée, ce qu'il en est du sens des revues, de leur rôle dans l'institution du contexte, de leurs formes, de leur rapport à la théorie et à la création, de l'entretien de leurs contradictions... On est loin du compte. Cela supposerait tout d'abord des monographies sérieuses, comme celle récemment consacrée à la revue *Doc(k)s* par Philippe Castellin<sup>4</sup>, trop peu nombreuses encore sur le terrain de l'extrême contemporain. Loin du catalogue à prétention exhaustive, on simplifiera donc ici autour de ce qui constitue la tradition moderne, et ses prolongements actuels, jusqu'à quelques mots définissant le projet *Nioques*, probablement assez symptomatique de la situation actuelle, du moins du côté où le renoncement de la poésie à ses formes n'est pas perçu comme une folie ou une absurdité.

Dans les années 1960-1970, on a en effet le sentiment de revivre la grande époque (et belle époque) des années avant-gardistes : 1920-1930, celles où les revues surréalistes majeures (*La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*) sont les lieux de légitimation des pratiques nouvelles, et où s'organise autour de ces revues un débat créateur d'autres revues, satellites ou alternatives, accueillant la contestation interne ou externe comme *Le Grand Jeu* (3 numéros en 1928-1929-1930), *Documents* (15 numéros en 1929-1931), ou *Acéphale* (5 numéros, 1936-1939)... Durant cette double décennie, c'est autour

---

2. Sur cette revue cinquantenaire qui revendique l'éclectisme, il faut désormais se reporter au livre de Pascal Boulanger, *Une « Action poétique », de 1950 à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1998.

3. Sur la revue *Poésie*, fondée en 1977, voir l'anthologie *20 Ans de Poésie*, Paris, Belin, « L'Extrême Contemporain », 1997.

4. Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Al Dante, coll. « & », 2002.

des revues *Tel Quel* (fondée en 1960) et *Change* (fondée en 1968) que s'organise le champ de l'innovation, ces revues prétendant l'une et l'autre représenter l'« avant-garde » littéraire. Sans entrer dans le détail ni des doctrines ni des contradictions, il faut sans doute ici rappeler deux ou trois faits fondamentaux :

1. Le premier est que les grandes revues de référence quant à l'avant-garde historique ne sont pas des revues de poésie *stricto sensu*, même si, pour certaines d'entre elles (en particulier les surréalistes, dominantes), la Poésie reste la catégorie centrale et diffuse, excédant les différences génériques intralittéraires, voire les pratiques artistiques.

2. La revue *Tel Quel*, conformément à son programme pluridisciplinaire et de refonte de la littérature autour des notions d'écriture et de texte, reproduit, de fait, le modèle surréaliste. La revue n'est pas une revue de poésie, et, malgré la présence de Francis Ponge aux côtés de Philippe Sollers dès le début de l'entreprise, la poésie y reste une voie et une voix minoritaires, de l'aveu même de Marcelin Pleyne qui entre au comité en 1962. Pleyne et Denis Roche vont être les principaux représentants de cette minorité au sein de la revue, Denis Roche mettant l'accent (à la suite de Ponge), explicitement, sur la dimension autocritique, autodestructrice de la convention poétique, et ce jusqu'à la clôture de la « démonstration » en 1972, avec *Le Mécrit*<sup>5</sup>.

3. Dans le même temps, il faut prendre en compte l'existence d'une revue *qui revendique la poésie de façon inconditionnelle* : il s'agit de la revue *L'Éphémère* (1967-1972), revue d'auteurs appartenant à une même génération, tous nés dans les années 1920, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin. L'histoire de cette revue, on le sait, n'est pas exempte de contradictions, mais, du point de vue qui nous intéresse, il importe ici simplement de dire qu'à la fois elle incarne, dans

---

5. Sur *Tel Quel*, voir : Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1995. Jean Thibaudeau, *Mes Années Tel Quel*, Paris, éditions Écriture, 1994. *L'Infini* n° 49/50, *De Tel Quel à L'Infini*, Paris, Gallimard, printemps 1995. Collectif, *De Tel Quel à L'Infini, l'avant-garde et après ?*, colloques de Londres et de Paris, éditions Pleins Feux, 2000.



cette période autour de 1968, la résistance à la mode (en l'occurrence, la soumission de la poésie aux grilles des sciences du langage, son objectivation), et l'affirmation radicale de la valeur poésie, de l'intensité des projets, sous le signe d'une « instauration d'absolu ». Il me suffirait ici de relire la note d'intention, non signée, qui était jointe au premier numéro de la revue<sup>6</sup>.

4. La revue *Change*, créée par Jean-Pierre Faye à l'automne 1968 « contre » la revue *Tel Quel*, n'en reprend pas moins l'intention transversale, théorique, récusant en principe toute définition étroite et close du fait ou de la pratique littéraires. Ce point d'intersection une fois souligné, il faut mettre l'accent sur le fait que *Change*, contrairement à sa rivale, n'est pas le lieu d'une systématique remise en cause de la poésie comme genre. Sous l'impulsion de Jacques Roubaud, poète et théoricien de la poésie, de Mitsou Ronat, linguiste et poéticienne, la poésie est, à l'inverse, considérée comme *pratique centrale*. En témoignent l'attention portée au travail de Danielle Collobert, la réédition des écrits de Laure, la publication par Mitsou Ronat du *Coup de dés* de Mallarmé, l'entrée, un peu plus tard, de Paul Louis Rossi au collectif, la publication de l'emblématique n° 6 de la revue (*La Poétique de la mémoire*, dont la responsabilité avait été confiée à Jacques Roubaud) ainsi, entre autres, que du numéro anthologique *Change monstre poésie*<sup>7</sup>. Tout se passe comme si les deux pôles adverses s'étaient partagé le travail : à *Tel Quel* la critique interne radicale du genre, à *Change* la version réformiste-moderniste – réanimation ou réinvention formelle de la poésie impliquant à la fois l'abandon des formes caduques, le réinvestissement des formes anciennes ou lointaines non épuisées, et l'expérimentation de formes nouvelles. De ce point de vue, l'aile

---

6. Sur *L'Éphémère*, voir Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Éphémère, 1967-1972*, Paris, L'Harmattan, 1998, et Yasmine Getz, « *L'Éphémère*, une poétique de la rencontre », *La Revue des revues*, n° 22, 1996.

7. Jean-Pierre Faye, « *Change* vue hasard », *La Revue des revues*, n° 21, 1996 : « Le hasard mallarméen fut notre guide : tumulte d'un automne 67. Un espace pour le jeu du dé s'est dessiné à trois, avec Jacques Roubaud et Maurice Roche. Puis à quatre avec Jean Paris. Il se multiplie ensuite. » Le premier vrai travail sur la revue *Change* reste à écrire.

poétique de *Change* (c'est explicite pour Jacques Roubaud, disciple avoué de Raymond Queneau) est dans la proximité d'un « ouvroir » fondé en 1960 (comme *Tel Quel*), l'*Oulipo*, dont les publications restent, à l'époque, confidentielles, et qui, surtout, n'a pas vocation à divulguer son travail sous forme de revue destinée au public lecteur.

6. Dans ce contexte, deux revues satellites doivent être prises en compte, qui ne sont ni l'une ni l'autre des revues de « poésie », mais où, très vite, l'écriture poétique prend une place prépondérante. *Manteia*, fondée en 1967, et *TXT*, en 1969, de part et d'autre de la naissance de *Change*, mais nettement sous référence telqueliste. *Manteia* a ceci de caractéristique que le groupe qui anime la revue est exclusivement formé de poètes (Jean Todrani, Gérard Arséguel, Joseph Guglielmi, Jean-Jacques Viton...), quatre jeunes écrivains « marseillais » issus des *Cahiers du Sud* (qui cessent de paraître en 1966) et qui se tiennent aux côtés (ou sous le regard) de leur aîné Jean Tortel, poète lui aussi mais plutôt porté à ne rien céder des prérogatives de la poésie – d'où sa position, en retrait, de conseil amical et critique. Il apparaît assez clairement que, malgré l'homogénéité du groupe (du point de vue de l'engagement générique), la période *Manteia* (1967-1974) aura été pour chacun, quant au développement de son œuvre poétique (qui devait s'affirmer par la suite, autrement), une période relativement creuse, et, dirait-on, d'autocensure : le telquelisme radical affiché par la revue, politisation, théoricisme, reprise rigoureuse des positions déclarées de Denis Roche en matière de poésie, conduisant ces « poètes » à mettre au moins en veilleuse leur potentiel de création. La situation du côté de *TXT* à Rennes est *a priori* comparable : les deux jeunes créateurs de la revue, Jean-Luc Steinmetz et Christian Prigent, sont eux aussi des « poètes » ; assez vite, et en particulier à partir de son second départ en 1974, la revue a pris position elle aussi en proximité théorique de *Tel Quel*, et en particulier sur la question de la poésie : Francis Ponge est l'objet d'un numéro spécial en 1971, Denis Roche également (numéro double 6/7, *La Démonstration Denis Roche*, en 1974). Il n'est sans doute pas faux de dire que, sur la longue durée (1969-1993), *TXT* aura été la revue qui développe et prolonge ce qu'aurait pu être l'intervention « poésie » de *Tel Quel*... Face à la

ligne *Change* en matière de poésie (le formalisme moderne), la ligne *Tel Quel* (poésie critique, ultraréalisme pulsionnel, bruit des langues...) est en fait continuée, explorée, intensifiée par ceux qui se tiennent autour de Christian Prigent : Jean-Pierre Verheggen, Éric Clémens<sup>8</sup>...

6. On mesure mal aujourd'hui ce que fut l'affrontement des deux voies. D'autant que ces contradictions sont *a posteriori* masquées par des relations pacifiées : Denis Roche publie, dans sa collection « Fiction & Cie », au Seuil, le cycle des proses de Jacques Roubaud ; quant à Jacques Roubaud, il salue Denis Roche, à la publication des *Œuvres poétiques complètes* de ce dernier, comme un poète « classique ». Si on la schématise, la contradiction se réduit à ceci : il s'agissait bien, d'une part, tendanciellement, d'aboutir à l'extinction du genre « poésie » (de prendre acte de son épuisement, de contribuer à sa destitution, Christian Prigent nomme cela la « ligne antipoétique »), et de proposer une *reconfiguration* du champ de l'écriture dite « poétique », dans une perspective post-générique, en quelque sorte. De l'autre côté, il était question d'affirmer et de confirmer la spécificité irréductible du genre « poésie », hors de toute nostalgie, de tout réflexe conservateur, et d'entretenir, sur ce terrain de la formalité poétique, un état d'esprit de recherche, de réforme, de *reformation*. Confrontation essentielle de deux attitudes « modernistes », qui ne sera pas sans conséquences pour la suite.

Dans la double décennie 1980-1990 suivante, le tableau semble se troubler un peu. Je mettrai ici en avant l'exemple d'une revue « pauvre », à beaucoup d'égards, formellement et par son contenu (exclusivement créatif, et non déclaratif), très différente des revues de l'époque et où les avant-gardes étaient « triomphantes » : *L'In-plano* de Claude Royet-Journoud, « quotidien de poésie » (1986)<sup>9</sup>. L'intérêt de cette revue, au milieu des années 1980, était de manifester la vitalité (on est alors en pleine résurgence de la poésie poétisante, violemment

---

8. *TXT 1969-1993, une anthologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1995. Cf. aussi « Passage des avant-gardes à TXT » (entretien avec Christian Prigent), *Manières de critiquer*, Artois presses université, octobre 2001.

9. *L'In-plano* a fait l'objet d'une réédition intégrale dans la collection « Niok », aux éditions Al Dante, en 2002.

antimoderniste) d'un courant de modernité « négative » (comme le définira Emmanuel Hocquard), courant qui s'était affirmé dès le début des années 1960 à Londres, autour de Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach et Michel Couturier, s'exprimant tout d'abord dans la revue *Siècle à mains* (1963-1970) puis (notamment) dans la revue *Zuk* (1987-1989), mais aussi dans les revues de Jean Daive (*Fragment*, en 1970-1972 ; *Fig.*, en 1989-1992 et *Fin*, à partir de 1999), et dans les nombreux livres publiés par Emmanuel Hocquard et Raquel sous le label « Orange Export Ltd », de 1969 à 1986. Publication à nos yeux essentielle, pourquoi ? Tout d'abord parce qu'elle manifeste, par la singularité de son support (une feuille volante tapuscrite ou manuscrite par son auteur, photocopie, circulant sous enveloppe par la poste, reproductible *ad libitum* par les « amateurs »), le fait que la revue de poésie n'est en principe soumise ni aux lois du marché (celle-ci n'est soutenue par aucun éditeur, contrairement aux grandes revues de l'avant-garde parisienne), ni à des canons esthétiques lourdement consensuels (typographie, beau papier, format noble, illustration élégante et soignée, etc.) : une certaine pauvreté revendiquée, l'« éclat sans vanité du bois blanc » (Francis Ponge, à propos du cageot), une légèreté et une simplicité compatibles avec le travail quotidien, la vitesse de l'échange, l'entretien du dialogue au sein d'une communauté qui n'est pas un groupe, encore moins une école. Pas d'organe central, donc, mais un espace éditorial où l'écriture peut circuler facilement. Surtout, sans doute, d'abord un instrument de travail. Et d'un travail de poésie dont la place spécifique reste (aux yeux des lecteurs pressés) très difficile à situer, dans un paysage déjà passablement complexe. Ce qu'il importe de comprendre, c'est que ce travail (qui revendique notamment l'héritage des objectivistes américains, mais aussi une proximité avec la plus récente génération des  $L=A=N=G=U=A=G=E$  *poets*) assume l'identité « poésie », mais sur un mode qui n'est en aucune manière celui de l'entretien et de l'exaltation du genre (celui des « revues de poésie »), celui, au contraire, du *soupçon* maintenu, de la *question* entretenue (les noms de Roger Giroux ou d'Edmond Jabès font ici référence, à travers tout le corpus des revues comme *L'In-plano*) ; d'un autre côté, l'expression de ce soupçon se trouve très

éloignée de la tonalité polémique des revues développant l'idéologie de la rupture et la critique radicale de la poésie (celle des revues « avant-gardistes », textualistes ou néopoétiques) ; de même, enfin, la posture de recherche formelle que ce soupçon implique s'expose de façon très différente de celle qui prévaut dans les revues de poésie dite « expérimentale ». De ce point de vue, malgré l'extrême cohérence de ce réseau, malgré son endurance productive et théorique (une quarantaine d'années, de *Siècle à mains* à la revue *Fin*), les revues qui le représentent, en raison peut-être de leur extrême diversité matérielle, de leur relative confidentialité (*L'In-plano* est un exemple extrême de revue quasiment « interne »), de leur problématique d'identification aux pôles-repères (revues poétiques, revues d'avant-garde néopoétique ou critique de la poésie, revues de poésie expérimentale), ont été et sont encore en position de visibilité moindre, et, surtout, on sait mal quel rôle essentiel elles ont pu jouer dans la transformation des pratiques poétiques durant le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, et l'on évalue mal l'influence qu'elles peuvent ou pourraient exercer aujourd'hui encore.

C'est sans aucun doute dans ce contexte qu'il faudrait également évoquer l'intervention de la revue *Banana Split*, programmée par ses codirecteurs, Liliane Giraudon et Jean-Jacques Viton (et le programme fut accompli) pour paraître sur une décennie, de 1980 à 1990. Bien que plus largement ouverte (en dix ans, ont pu s'y exprimer 400 artistes, traducteurs, poètes), elle a accueilli Albiach, Couturier, Daive, Veinstein, Quignard, Auster, Hocquard, et contribué, sinon à établir des contacts entre des régions séparées du champ contemporain (puisqu'elle a accueilli aussi bien ceux qu'on vient de dire que Julien Blaine, ou Jacques Roubaud ou Christian Prigent), du moins à mettre en évidence le fait de la coprésence de ces acteurs et de ces pôles dans ce champ, du même côté d'une frontière assez nettement étanche, les séparant d'une poésie conservatrice, ou restauratrice, et de leur co-contribution au renouvellement de l'idée de poésie à travers des expériences diverses voire contradictoires. Si l'on considère la revue sous cet angle, on observera que le succès relatif de cette revue tient peut-être au fait qu'elle a constitué un trait d'union entre l'époque des revues à forte cohésion doctrinale (explicite ou implicite) et l'époque suivante, qui

voit s'épanouir un pragmatisme moderniste tout à la fois plus ludique et plus décontracté<sup>10</sup>.

On peut dès lors parler à bon droit du moment *RLG* (1995). De l'archipel flottant des revues « tenant le pas gagné », émerge la *Revue de littérature générale*, créée par deux poètes, Pierre Alferi et Olivier Cadiot, qui s'est imposée au milieu des années 1990 avec deux numéros seulement (deux forts volumes de 500 pages, il est vrai) intitulés respectivement *La Mécanique lyrique* (en 1995) et *Digest* (en 1996). Dans le n° 382 du *Magazine littéraire* (novembre 2000) consacré à « La relève des avant-gardes », Elie During présentait la *Revue de littérature générale* comme une non-revue : « La *RLG* n'est évidemment pas une "revue". Elle n'a rien à exposer, rien à mettre en scène. Ce n'est pas une vitrine. » Et précisait : pas la vitrine d'un éditeur, ni celle d'une génération (« aucune volonté d'imposer une unité de ton ou de tendance »), ni une vitrine personnelle (les deux poètes-rédacteurs ne donnent ici aucun de leurs « poèmes », si tant est qu'ils en écrivent, d'ailleurs). Il serait vain de porter la discussion sur la définition des conditions requises pour reconnaître le statut de revue à un recueil collectif. Celui-ci se présentait comme tel et, de fait, il devait jouer un rôle important, sinon décisif, dans le complexe des pratiques émergentes au sortir des années 1980. Plus que des textes, la revue rassemblait des matériaux (iconiques, textuels) et mettait en évidence des *procédures* de fabrication donnant à penser objectivement la dimension technique de l'acte d'écrire. Rien de vraiment neuf à cet égard, les années 1970 ayant mis l'accent sur le faire, et le comment, le comment faire, la « fabrique ». Avec ce décalage cependant : nulle tentation de reprendre le procès fait à l'idéalisme créationniste, ou romantique, d'une part, nulle prétention « pédagogue », d'autre part. Simplement l'évidence d'une littérature à recommencer, par-delà les partages génériques anciens. En instance dans ces fabriques : les « objets verbaux non identifiés », comparables, dans le domaine littéral, aux « *specific objects* » de Donald Judd dans celui des arts plastiques, aux « *combines* » de Rauschenberg, aux « installations », etc. La *RLG* reconduit à sa façon l'exigence

---

10. Alain Paire, *Banana* « Split, une revue des années 80 », *La Revue des revues*, n° 30, 2001.

« moderne » de sortie hors de l'espace rhétorique : pas plus que les grandes revues des années 1960-1970, elle n'est une revue « de poésie ». Et pourtant (ou plutôt : c'est précisément la raison pour laquelle) beaucoup de jeunes poètes et postpoètes de l'entre-deux-siècles y reconnaissent leurs outils, leurs matériaux, leur climat opératoire, leurs façons d'être aux langages et aux formes, à la composition, etc. On ne saurait l'entendre restrictivement (ou péjorativement<sup>11</sup>) : les deux volumes ont été en effet principalement reçus comme « dépôt de techniques », et plus particulièrement de celles qui devaient se développer de façon privilégiée, dans les années suivantes, du côté des poétiques du *dispositif* : *sampling*, montage, redéfinitions du *cut-up*... Reste, au-delà, la question des sommaires : la revue, c'est là son dogme, refuse le dogme, la « théorie d'ensemble », mais fait cohabiter, dans son espace de monstration, des poètes qui chacun représentent une région (très) fortement caractérisée du champ. On a vu que cette situation avait caractérisé *Banana Split* (par opposition, par exemple, à *L'In-plano* ou à *TXT*) ; avec cette différence toutefois (me semble-t-il) : qu'il s'agissait pour *Banana Split* d'ouvrir un espace d'expression libre et directe aux pratiques contemporaines, une marge, un lieu alternatif, tandis que la *RLG* prétendait fournir à ses lecteurs les moyens d'aller plus avant – pas de manifeste, mais des modes (modèles) de fonctionnement ; tout se passant d'ailleurs comme si l'exposition des façons de faire équivalait à une série de propositions implicites sur la littérature (l'art, la poésie et son dépassement, etc.). La cohabitation des noms propres voulait sans doute, dès lors, signifier le dépassement des clivages, laissant entendre, ou bien que les positions de ces auteurs étaient (devenues) fondamentalement négligeables, ou bien que ces positions étaient, en réalité, malgré certaines apparences, essentiellement compatibles (le réalisme pulsionnel de Prigent, le formalisme prosodique de Roubaud, les multiples démarches néo-objectivistes, etc.). Le retour sur ces pages évidemment s'impose, s'imposera.

---

11. Un article du journal *Le Monde*, à l'occasion de la sortie du second numéro, et sous le titre « Un simulacre d'avant-garde », ne cachait pas sa déception, et parlait de « l'atmosphère déprimante d'une sorte de concours Lépine de l'expérimentation littéraire ».

On retrouve Christian Prigent, passeur, poète plus qu'un autre conscient, inquiet de la responsabilité formelle, politique, de ceux qui, comme lui, se sont engagés corps et âme dans l'action restreinte, s'adressant à ses « jeunes » amis en ces termes :

Chers amis, plus qu'à aucune autre époque, peut-être, le « réseau » que constituent vos revues [...], plusieurs (mais pas toutes) des collections qui accueillent vos livres et plus encore la toile de mieux en mieux organisée que tissent géographiquement les lieux où vous intervenez [...] fonctionnent à distance respectable de la vie littéraire couramment médiatisée. (Salut les modernes, P.O.L, 2000.)

De fait, durant les années 1990 et suivantes, dans la proximité de l'entreprise RLG, se sont multipliées les initiatives et les revues d'inspiration ou d'aspiration « expérimentale » : *Java* ou *Nioques* (pour les plus « stables » dans la période), *Poézi proléter*, *Quaderno*, *Facial*, *Tija*, etc., une nouvelle nébuleuse (un sensible travail *en réseau*, Christian Prigent a raison de le souligner, car cela spécifie une situation où personne ne se situe plus en référence à une position puissante voire hégémonique), qui tout à la fois hérite des questions posées par les revues « modernistes » des années 1970-1980 (en particulier, la question de la spécificité et de l'autonomie du « genre », celle, aussi, du rapport au corpus théorique et poétique de recherche : les formalismes, l'objectivisme américain, etc.), des grands courants expérimentaux plus récents (depuis les années 1950, Fluxus, poésie sonore, élémentaire, etc., à travers une revue comme *Doc(k)s*, par exemple), et construit ses nouvelles procédures au contact des pratiques de l'art contemporain (installations, vidéo, etc.). C'est dans ce contexte que s'élaborent les notions de poésie-dispositif et se repensent les questions de montage, collage, cut-up, mixage, qui, de la période dada au situationnisme et à l'entourage de Burroughs, font partie essentielle du donné « extrême contemporain ».

Ainsi donc, par exemple, la revue *Nioques*, dont le titre annonce, si l'on peut dire, la couleur. Le mot est inventé et proposé par Francis Ponge. La référence est d'abord au poète qui a consacré sa vie d'écrivain à la



critique radicale du poétisme et de la poésie (du « ronron » ou du « manège »), et qui n'a cessé de chercher comment l'écriture pouvait continuer d'inventer ses formes, hors grilles génériques, hors conventions héritées, etc., et quel nom, ou quels noms, pourraient être donnés à cette pratique « après » la poésie : « nioque » est l'un de ces noms. La revue, en somme, postule que quelque chose de la leçon pongienne, déjà méditée du côté de *Tel Quel* dans les années 1960, agissante chez Denis Roche qui en reprenait explicitement le fil, pouvait rebondir, trouver à s'accomplir à retardement (selon le modèle de certaine « bombe » à quoi il comparait déjà ses petits écrits dans les années 1920) : l'objectivisme, l'écriture « documentaire » en acte, le *réalisme* de la « nouvelle étreinte », l'exigence d'une « refonte de l'industrie logique »...

Les trois faits principaux concernant la revue *Nioques* peuvent s'énoncer de la façon suivante :

1. Le choix d'assumer l'héritage « moderniste » récent : c'est le sens de la référence à Ponge, mais aussi de la présence, dans les premiers sommaires, de Maurice Roche ou de Denis Roche, par exemple ; et de ne pas tenir compte des clivages ayant pu, durant cette période, opposer certains secteurs de l'avant-garde à d'autres versions de la recherche : ainsi, accueillir *également* des noms de la « modernité négative » (Anne-Marie Albiach ou Jean Daive). De ce point de vue, on tiendra pour hautement significatif le fait que le sommaire du numéro 10 de la revue (point ultime de son premier cycle d'existence) était construit en étroite collaboration avec Claude Royet-Journoud : fabrique pongienne, mécriture rochienne, objectivité littérale cherchent ici à être pensées ensemble, reconsidérées *pour leurs intersections*.

2. Mais *Nioques* n'explique pas le sens de ces confrontations, la revue reste exclusivement une revue de création, et choisit de susciter la réflexion et l'élaboration théorique sans la prendre en charge. Il ne s'agit évidemment en aucun cas d'une prise de position antithéorique, d'une façon indirecte de récuser le théoricisme des années *Tel Quel-Change*, ou de suivre l'abstention théorique volontaire du courant de modernité négative. L'idée serait plutôt de ne pas répéter l'acquis, de

se contenter de faire signe en intégrant les pratiques de référence, de suggérer avec insistance l'existence d'un chantier critique, d'une problématique rétrospective à constituer, mais, surtout, de *donner lieu* à ce qui survient, sans doute partiellement irréductible aux catégories déjà élaborées, en laissant à ces pratiques nouvelles le temps de susciter leur reprise métatechnique, de construire les modèles les plus pertinents à leurs caractéristiques. *Nioques* reste donc un espace de *relance*, de recherche et de monstration, à partir de quoi, à côté, se formera (et pourrait se formaliser) une nouvelle poétique du [texte]<sup>12</sup>.

3. La notion de *relance* est sans doute à entendre aussi de façon interne, en termes de trajectoire de la revue : la préhistoire de *Nioques*, c'est une revue intitulée *Acid.e, manuscrits autographes*, dans les années 1980, objet matériellement modeste, essentiellement motivé par l'idée pongienne de l'exhibition du travail, du brouillon, l'ouverture de l'atelier. Lorsque la revue *Nioques* est créée, pour donner plus de consistance logique à ce projet, il s'agissait de mettre en évidence, tout en faisant place à de très jeunes auteurs, l'importance croisée de l'héritage critique-autocritique (la « démonstration » de Denis Roche) et de la lignée objectiviste, minimaliste, littéraliste ; cette perspective s'est affirmée jusqu'au numéro 10 de la revue, après quoi, à la faveur d'un changement d'éditeur, tout l'essentiel de l'espace de la revue a été consacré à l'expression de ces écritures émergentes. Le propos, cette fois, était de contribuer activement au regain de visibilité d'une troisième composante de la « modernité » d'après-guerre, celle des poésies dites « expérimentales » (revendiquant tout l'héritage des avant-gardes « historiques »), en même temps que de promouvoir les pratiques d'installations verbales, les dispositifs multi-formes à base de montage, le citationnel hétérogène (et les techniques de « rédaction » qui lui sont associées : collage, échantillonnage, etc.), pratiques, elles, en cela très rigoureusement distinctes des propositions de poésies dites « sonore », « visuelle », « élémentaire », etc., qu'elles n'ont plus de raison particulière de se réclamer de la

---

12. Le mot est ici entre crochets parce qu'il ne recouvre aucune des définitions antérieures.

« poésie », soit un ensemble de [textes] « qui ne travaillent pas sur le fonds d'une intériorité créatrice, qui ne retirent pas les dividendes d'une expérience personnelle montée en *exemplum*, qui ne capitalisent pas uniquement sur un jeu de valeurs esthétiques – éprouvé ou pas, nouveau ou pas –, qui ne semblent que peu préoccupées par l'établissement de filiations solides... » On dira peut-être qu'il s'agit d'un geste supplémentaire, tout aussi vain que les autres – Ponge, Roche, Hocquard... –, de « sortie » hors du genre, sortie interne, puisque, une fois dehors, l'institution continue à percevoir et recevoir et maintenir les acteurs de la sortie et leurs productions à l'intérieur du champ, et à ne les considérer ou juger qu'au regard d'une problématique générique qu'ils contestent ou ignorent. Quoi qu'il en soit de cette difficulté, on prendra acte du fait que *Nioques* n'est, à son tour, déclarativement pas une « revue de poésie », ce qui la différencie radicalement des revues qui affichent (dès leur titre) leur relation privilégiée au genre. Pour reprendre la question posée par Michel Deguy, ici en exergue : *quels traits ?* Ceux-ci encore. Les revues (celles qui nous concernent) ne sont sans doute pas là pour enregistrer. Elles sont faites pour découdre, déplacer, dégager, centrifuger, pour inaugurer, instituer, revoir, conflicter, changer.

## « Comme une passion »

*Ils ne redoutaient pas vivre dans l'utopie.*

Jean FRÉMON, *L'In-plano* n° 2.

*Il y a des livres qui font du bruit et d'autres qui imposent le silence.* Cette phrase, beaucoup la connaissent et la citent. On ne sait pas forcément qu'elle se trouve, d'abord, sous la plume d'Edmond Jabès, dans le numéro 23 de *L'In-plano*, daté du vendredi 14 février 1986. Un peu plus loin dans ce texte, Jabès, à propos des livres qui imposent le silence, parle de tout petits riens irréductibles. C'est ainsi qu'on est tenté de définir les revues « inventées » par Claude Royet-Journoud : irréductibles, d'une très impressionnante modestie, terriblement simples et justes, frappantes d'exactitude. Il est bon de pouvoir relire *La Révolution surréaliste*, *Le Grand Jeu* ou encore *Acéphale*. Nous voulons savoir d'où nous venons, et qui nous sommes. Mais ça n'est pas suffisant. Il se trouve, pour toutes sortes de raisons dont nous ferions bien de nous inquiéter, que notre passé lointain nous semble plus proche que notre passé proche. Dans ces conditions, proposer aujourd'hui la reproduction d'une revue comme *L'In-plano* ne relève pas d'abord pour nous de la curiosité intellectuelle, de l'érudition moderniste bien comprise, mais d'une exigence vitale. On ne peut prétendre chercher, ou inventer formellement, proclamer que « la révolution c'est le style », sans avoir sous les yeux les revues les plus vivantes, les plus innovantes de ces vingt dernières années. Or *L'In-plano*, revue créée, dirigée, fabriquée et diffusée par Claude Royet-Journoud en 1986, sous la forme d'une feuille quotidienne photocopiée, était, par définition, un objet fragile,

instable, volatile. Sans doute tous ceux qui à ce moment-là étaient abonnés ou qui ont eu la chance de découvrir par hasard la revue dans une librairie ou chez un ami ont-ils conservé le précieux document, mais, pour beaucoup, la revue reste une référence mythique, et la plupart des très jeunes écrivains qui aujourd'hui « inquiètent » la poésie contemporaine n'en ont jamais entendu parler. On la remet donc en circulation à toutes fins utiles, sachant que cette reproduction fournit de la revue une image, et seulement une image : le tempo spécifique de l'objet n'est pas reproductible, la réception sous enveloppe, la légèreté de la feuille... *L'In-plano*, reliée, n'est, par définition, plus *L'In-plano*. On remarquera, en outre, que le nom de Claude Royet-Journoud ne figurait pas sur la revue, conformément à l'un de ses principes, qu'il applique ici jusque dans ses dernières conséquences : faire une revue consiste à composer un texte ou un livre avec d'autres textes, avec les textes des autres ; l'acte d'écriture est alors dans le montage, et dès lors s'éloignent, s'estompent ou s'effacent le visage et la signature du compositeur<sup>1</sup>.

Certains prétendent qu'il n'est guère de poète qui, en France, aujourd'hui (le mal, ou en tout cas le symptôme, se serait aggravé), ne dirige pas de revue, sa revue, ou même ses revues, simultanément ou successivement. Ceux qui n'en auront pas dirigé auront au moins (on pense à Jacques Roubaud pour *Change et Action poétique*, ou Denis Roche pour *Tel Quel*) participé de façon décisive à l'identification poétique des

---

1. En 1979, Claude Royet-Journoud « composait » le n° 1/2 de la *Revue de l'université de Bruxelles* (seconde édition augmentée en 1983, avec une couverture de François Martin et des photographies de Gérard Bloncourt). Un volume sous le titre *Travail de poésie*. Le sommaire réunissait des noms dont beaucoup seront présents dans *L'In-plano*, puis dans *Zuk* : Jean Daive, Joerg Ortner, William Bronk, Pierre Rottenberg, Roger Lewinter, Jacques Roubaud, Vera Linhartova, Keith Waldrop, Joseph Guglielmi, Larry Eigner, Edmond Jabès, Anne-Marie Albiach, Alain Veinstein. De façon tout à fait significative, Claude Royet-Journoud ne figurait ni comme auteur, ni comme préfacier du volume. C'est Jacques Sojcher, alors directeur de la revue, qui signait une *Préface qui n'introduira pas*, désignant d'emblée l'écriture de Claude Royet-Journoud comme emblématique de cette négativité dite texte (écriture non figurative) essentiellement à l'œuvre dans ce volume, un Claude Royet-Journoud présenté comme « Le muet de ce rassemblement ».

revues au sein desquelles ils évoluent. On comprend d'où vient cette impression, qu'on se refuse à n'entendre que sur le mode ironique comme désignant la facilité de l'autopublication ou bien encore, cela expliquant et justifiant ceci, le désintérêt social désormais perçu comme irréversible, et pris en compte par l'institution éditoriale, pour le travail de poésie : les éditeurs ne veulent pas s'embarrasser de poésie, chacun fera donc sa petite revue dans son coin, affaire à suivre, *via* la prolifération des « sites personnels » sur le web... En réalité, même si la prolifération des revues et des microrevues est un fait (nullement spécifique à notre dernier *XX<sup>e</sup>* siècle et au début du *XXI<sup>e</sup>* – il suffit de consulter les catalogues décadents ou symbolistes), il n'est pas tout à fait juste de croire que tous les poètes entretiennent le même rapport aux revues, ou manifestent à leur égard le même degré d'engagement. On ne peut considérer de la même manière ceux qui « donnent » leurs textes aux revues qui les sollicitent (sans trop se soucier de ce que ces revues représentent ou proposent, obéissant à la simple nécessité de l'objectivation provisoire, de la mise en circulation restreinte) et ceux qui choisissent leurs lieux de publication en fonction d'une stratégie bien précise et de l'analyse qu'ils font de la configuration du champ ; il y a ceux qui, précisément, travaillent à s'inscrire dans le paysage tel qu'il est, et ceux qui ne s'en satisfont pas et entendent participer à la configuration de ce paysage : ce sont des créateurs de revues, qui se considèrent comme « éditeurs » en même temps qu'ils sont créateurs, et sans doute éditeurs parce que créateurs, et même aussi parfois créateurs dans la façon même dont ils exercent le travail de choisir et de mettre ensemble des textes, qui est proprement celui d'écrire la revue. De ces poètes, Michel Deguy fournirait un exemple, ou, sur un autre versant de notre « histoire », celui de la modernité « expérimentale », Julien Blaine<sup>2</sup>. Mais parmi ceux-là, il en

---

2. Michel Deguy a fondé, en 1964, avec le poète chilien Iommi, la *Revue de poésie*, puis la revue *Poésie*, aux éditions Belin, en 1977 : vingt-cinq ans plus tard, *Poésie* existe toujours. On doit supposer que Michel Deguy, poète, ne conçoit pas sa trajectoire personnelle sans l'inscription d'un espace de rencontres ou d'intersections et de conjonctions (♣). De même Julien Blaine, pionnier de la poésie élémentaire, fonde sa première revue, les *Carnets de l'Octéor*, dès 1962, et, depuis lors, le développement de

est un, sans conteste, dont l'activité comme revue, « ininterrompue » depuis le début des années soixante, constitue un modèle d'inventivité polymorphe, c'est Claude Royet-Journoud. Ses revues, à la fois, accompagnent le développement d'une œuvre personnelle (l'écriture au long cours de sa « tétralogie<sup>3</sup> ») et ne se contentent pas d'enregistrer des écritures qui lui sont contemporaines, dont il voit le dialogue qu'elles peuvent entretenir avec la sienne propre, mais constituent véritablement un lieu de suscitation, instituant, provoquant. Il importe ici de nommer cet espace, même si aucune des catégories généralement utilisées pour le faire (*poésie blanche*, *poésie minimale*, *modernité négative*<sup>4</sup>) n'est réellement satisfaisante. C'est l'espace même dont, dans un petit texte intitulé « Il rien » et recueilli dans son livre *Un privé à Tanger*<sup>5</sup>, Emmanuel

---

son œuvre ne se comprend pas sans la prise en compte des nombreuses revues qui en jalonnent le parcours : *Ailleurs* (1965), *Approches* (1966), *Robho* (1967), *Doc(k)s* (1976)... 3. Livre composé de quatre livres, aux éditions Gallimard : *Le Renversement* (1972), *La Notion d'obstacle* (1978), *Les objets contiennent l'infini* (1983), *Les Natures indivisibles* (1997).

4. Il ne me semble pas que les écrivains concernés se soient jamais réellement réclamés de l'écriture blanche. Leurs détracteurs en revanche ont cru pouvoir constituer la « blancheur » présente sur certaines pages en indice d'impuissance, de mallarméisme attardé ou de « blanchotisme » métaphysique. Il en va de même de l'assimilation au « minimalisme » – dont l'existence comme mouvement artistique est avérée, mais dont la relation avec les textes des poètes dont nous parlons resterait à construire. Pourquoi, dès lors, ne pas invoquer non plus l'*arte povera* italien et ne pas parler d'une « poésie pauvre », ou encore le groupe français Supports/Surfaces dont les présupposés critiques ne sont pas sans liens avec les pratiques formelles de ladite poésie « minimale ». Quant à la notion de *modernité négative*, elle a en effet été mise en avant par Emmanuel Hocquard dans son livre *La Bibliothèque de Trieste* (éditions Royaumont, avril 1988) pour désigner la « modernité apophatique de l'après-guerre, celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même » ; plus largement, l'adjectif pourra désigner la dimension « négative » de ces pratiques (non métaphoriques, non musicales, non représentatives, etc.) sans que ces pratiques puissent se réduire en aucune façon à leur négativité. Restent tout aussi problématiques les deux notions d'*objectivité* (néo-objectivisme) et de *littéralité* (littéralisme ?) également présentes dans le contexte critique de ces œuvres.

5. *Un privé à Tanger*, P.O.L., 1987, « Il rien », p. 51-58, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud,

Hocquard désignait les habitants, ou fondateurs, ou acteurs-personnages, sept noms propres (auxquels on peut ajouter le sien), noms de poètes qui vont se retrouver tous dans les revues de Claude Royet-Journoud, et dans celles que ces revues engendrent ou influencent. En tant qu'écrivains, bien sûr, mais aussi comme coresponsables de certaines de ces revues : c'est le cas d'Anne-Marie Albiach, d'Alain Veinstein et d'Emmanuel Hocquard. Parmi ces noms, celui de Jean Daive occupe sans doute une place particulière, dans la mesure où, s'il n'a participé à l'élaboration d'aucune des revues de Claude Royet-Journoud (tout en étant présent dans chacune sauf dans la première), il se trouve être lui-même fondateur de revues, ou plutôt de trois revues dont il faudrait dire qu'elles constituent, comme beaucoup des livres de Jean Daive et comme leurs titres l'indiquent peut-être, sur la longue durée, une série (*Fragment*, en 1970-1972, *Fig.*, en 1989-1992, et *Fin*, à partir de 1999<sup>6</sup>). Ces revues, avec celles de Claude Royet-Journoud, peuvent être dites constitutives de l'espace de modernité s'étant imposé, à partir du début des années soixante (premier numéro de *Siècle à mains*, première revue de Claude Royet-Journoud en 1963, premier numéro de *Fragment* en 1970, premier livre d'Anne-Marie Albiach, *Flammigère*, publié par *Siècle à mains*, en 1967, exactement contemporain du premier livre de Jean Daive, *Décimale blanche*, au Mercure de France), à côté des revues « établies », celles de la poésie exigeante (*L'Éphémère*, de 1967 à 1972<sup>7</sup>),

---

Alain Veinstein « & Cie ». Où, pour résumer ce qui est commun à cette « pléiade » d'écrivains, Emmanuel Hocquard note ceci : « l'écriture ne passe pas par le champ de la représentation, de la métaphore. Le récit, chez eux, tire sa pertinence non d'un dehors mais de l'espace qu'il inaugure. Le récit est le lien d'une lisibilité. La langue dont il use devient "carré de sens/devant un monde abrupt" (Claude Royet-Journoud, *La Notion d'obstacle*) sans échelle de réduction ».

6. C'est tout logiquement dans la dernière (en date) des revues de Jean Daive, *Fin* (n° 10, octobre 2001), que Claude Royet-Journoud publie ses notes sous le titre : « La poésie entière est réposition ».

7. De fait, en ces années, la « poésie » d'un côté (en ses reliefs les plus abrupts, sous le signe de Giacometti, avec Bonnefoy, Dupin, du Bouchet), le « texte », de l'autre (*Tel Quel* et satellites), ne communiquent pas vraiment. Claude Royet-Journoud et ses amis observent à distance, concernés par les recherches des uns et des autres. C'est



ou celles des « avant-gardes » parisiennes (*Tel Quel*, à partir de 1960, puis *Change*, à partir de 1968). À côté et, si l'on veut, en retrait, dans la mesure où ce qui caractérise les « grandes » revues parisiennes, c'est qu'elles sont (ou plutôt étaient) soutenues par l'institution, qu'il s'agisse de Maeght, pour *L'Éphémère*, de Gallimard, pour *Le Chemin*, ou du Seuil, pour *Tel Quel* et le premier *Change*... Ce qui caractérise au contraire d'abord, nous semble-t-il, l'activité éditoriale de Claude Royet-Journoud, c'est l'autonomie, la distance prise avec les instances de légitimation, la simplicité, l'absence de publicité, une certaine « pauvreté », on dirait, de principe, gage, sans doute, du renouvellement des formes mais, précisément, sans déclaration de principe, sans habillage théorique ou politique particulier, comme si, toujours, les formes adoptées, les gestes ou décisions formels et matériels (un choix typographique, un format de page, un type de reproduction, un nombre de feuillets, etc.) devaient parler d'eux-mêmes.

Entre 1963 et 1992, Claude Royet-Journoud a créé et dirigé six revues différentes, de fait très « différentes » de toutes les autres (des revues « classiques » comme des revues d'« avant-garde »), mais aussi très différentes les unes des autres, et très « unes » aussi, par la logique qui les informe, au-delà de toutes les apparences. La première de ces revues fut *Siècle à mains*, revue et collection à parution irrégulière, fondée en septembre 1963 à Londres, et qui ira jusqu'à son douzième numéro, en 1970, à Paris. Seul au départ, Claude Royet-Journoud est rejoint par Anne-Marie Albiach en 1967, puis par Michel Couturier en 1970. Outre ceux d'Anne-Marie Albiach et de Michel Couturier, la collection publiera les premiers livres d'Alain Delahaye et du grand poète marocain Mohammed Khaïr-Eddine (1941-1995). Les trois premiers numéros n'ont que quatre pages, et c'est à partir du numéro 9 qu'elle prend une allure de revue classique, élégante, composée à la monotype par le « maître imprimeur » polonais Stanislaw Gliwa. *Siècle à mains* est, si l'on veut, la revue source, « la plus importante » aux yeux de Claude Royet-

---

depuis *L'Éphémère*, puis le *Mercur* de France, que Jean Daive s'avancera vers ses nouveaux amis. Michel Couturier publiera lui aussi dans *L'Éphémère* (« Prologue », dans le n° 7, en octobre 1996).

Journoud, une revue qu'un recensement de l'époque compare fort justement à *Change*, mais sur un mode plus secret, dans une tonalité plus sourde, pour la tentative « d'atteindre à un discours communautaire » : s'élabore en effet ici ce projet de faire de la revue un « livre », composition cohérente et une de voix distinctes et irréductibles les unes aux autres<sup>8</sup>. Du même lecteur, Georges-Olivier Châteaureynaud, il faut ici reproduire ces lignes, particulièrement lucides et pertinentes à l'égard d'une revue alors encore très obscure :

Comme dans ces corridas où chaque paroi est revêtue d'un miroir et se reflète en l'autre, le lecteur de *Siècle à mains*, sitôt qu'il y pénètre, s'immobilise pour un temps de réflexion. De texte en texte, ce qui se laisse lire d'abord, c'est une unité de pensée. Un propos commun s'exprime par des voix disciplinées dont les discordances ténues, si l'on s'applique à les chercher, constituent, au-delà ou en deçà du cœur, le nécessaire démenti. Chaque individualité se prête à l'entreprise et se reprend : ce « nous verbal » se délie fatalement en autant de « moi » qu'il y a de voix, mais la surprise initiale du lecteur, comme il y revient, renaît, d'une page à l'autre, à ces accords fortuits et voulus qui s'élèvent du seul texte<sup>9</sup>.

---

8. Sur ce point, on peut se reporter aux propos de Jean-Pierre Faye (répondant à des questions de Jean Ristat au sujet de la revue *Change* en octobre 1970, entretien reproduit dans Jean Ristat, *Qui sont les contemporains ?*, Gallimard, 1975, p. 185-197) : « Nous sommes partis du projet de faire une série de livres collectifs, projet inédit à l'époque et qui n'a, à ma connaissance, pas d'équivalent en France. Loin de vouloir ajouter une revue littéraire à l'éventail existant, avec ses tares et ses soleils, nous voulions constituer une certaine chaîne, un espace sériel. » Pour ce qui concerne *Change* (créée en 1968), la mise en œuvre du projet passe par le titre support, ou, le plus souvent, deux titres en contrepoint, à partir desquels, par montage, se constitue le « livre ». Ce propos (la revue comme livre collectif) est en effet très proche de la façon dont Claude Royet-Journoud concevait *Siècle à mains* (au tout début des années soixante). Sans doute est-ce ici l'occasion de noter que le manifeste « Feuille volante » de Roger Laporte, publié d'abord par Claude Royet-Journoud dans sa revue *Llanfair...* (en août 1972), se trouve intégralement repris en introduction à l'entretien entre Jean Ristat et Roger Laporte (*Qui sont nos contemporains ?*, p. 281), entretien donné aux *Lettres françaises*, le 27 septembre 1972.

9. G.-O. Châteaureynaud, « *Siècle à mains*, travail mystérieux », *Le Point d'Être*, n° 3-4, hiver 1971.

À *Siècle à mains* succède, si l'on peut dire, une revue au titre bizarre : *Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwilllantysiliogogoch*, du nom d'un village du Pays de Galles, qui comptera 22 numéros (en réalité 21, puisque la revue commence au numéro 2, le premier, qui devait comporter un texte d'Anne-Marie Albiach, n'ayant jamais vu le jour). Cette revue, elle aussi publiée en Angleterre, à Oxford (*edited and produced by* Peter Hoy), comporte, certes, quelques numéros sur deux (comme le n° 9, intervention recto-verso de l'artiste Lars Fredrikson) ou trois pages (comme le n° 16, un texte de Jean Daive), mais, pour l'essentiel des livraisons, il s'agit d'une seule page, une « feuille volante », comme le portera en titre le manifeste de Roger Laporte (n° 8, le 27 août 1972). Cette légèreté du support, cette simplicité du dispositif annoncent certaines caractéristiques essentielles de *L'In-plano*, plus de dix ans plus tard. C'est aussi le cas de la troisième revue, « *A* », hebdomadaire (qui rompt avec la périodicité irrégulière des deux précédentes et adopte un rythme inhabituel pour une revue de poésie), comportant, par coïncidence, exactement le même nombre de numéros que la revue précédente (21, mais de 1 à 21 cette fois, de 1976 à 1978), coïncidence involontaire, hasard objectif puisque la revue, qui empruntait son titre au grand poème du poète Louis Zukofsky, cessa de paraître à la mort de ce dernier. « *A* », codirigée, cette fois, par Claude Royet-Journoud et Alain Veinstein, est aussi la première revue photocopiée, sur quatre pages, dont une de présentation, comportant le *A* majuscule calligraphié par Claude Royet-Journoud, et la reproduction des couvertures de cahiers d'écoliers grecs achetés dans l'île de Symi (parmi lesquelles celles des n° 10 et 19 donnent à apprécier une image de Tarzan en pleine action dans la jungle). Ces propositions naïves, cette ambiance iconique enfantine, ces gestes manuscrits rappelant l'école sont autant de signes ludiques jouant en contrepoint avec ce qu'Anne-Marie Albiach appelle, dans le numéro 15 de « *A* », « l'élaboration du silence ». Et c'est ce jeu qui va être systématisé, amplifié, magnifiquement orchestré dans les 80 numéros du quotidien *L'In-plano*, du 15 janvier au 6 mai 1986. Après *L'In-plano*, c'est *Zuk* qui prendra le relais, revue mensuelle, cette fois, en 24 numéros, d'octobre 1987 à septembre 1989. *Zuk*, tout aussi clairement que « *A* », confirme, par son titre, la référence

au poète américain<sup>10</sup>, et c'est aussi la première revue de Claude Royet-Journoud à être publiée chez un éditeur, Emmanuel Ponsart (aux éditions Spectres familiers). La nouveauté, par rapport aux trois revues précédentes, est le retour aux sommaires pluriels : bien que sur quatre pages seulement, et de (très) petit format (160 x 110 mm), chaque numéro fait place au moins à cinq auteurs. C'est un retour à la pratique de *Siècle à mains*, mais sous contrainte formelle extrêmement rigoureuse. Et si le point commun avec *L'In-plano* est la solitude du directeur, seul maître de ses choix, de ses commandes, de l'ordre et de l'alternance des textes, de numéro à numéro pour *L'In-plano*, de numéro à numéro et à l'intérieur de chaque numéro pour *Zuk*, la différence est grande entre une revue, *L'In-plano*, qui laisse entière liberté aux poètes invités quant à la façon d'occuper la double page (reproduite « telle quelle »), et une autre, *Zuk*, qui suppose, de la part du responsable de la rédaction, un travail de mise en page d'autant plus difficile et minutieux que l'espace est restreint. La dernière (en date) de ces revues adopte, et c'est un trait d'intersection entre les préoccupations des deux directeurs, Claude Royet-Journoud et Emmanuel Hocquard cette fois, un titre emprunté au roman noir de David Goodis : *Vendredi 13*. Cette fois, il ne s'agit plus d'une revue de poésie mais d'une revue critique publiée par le Centre de poésie et traduction de la fondation Royaumont, et qui ne connaîtra que trois numéros, de juin à octobre 1992. On y trouve, à côté de textes concernant des livres de parution immédiatement contemporaine (comme, par exemple, *Le Chemin familial du poisson combatif* de Pierre Alferi), des notes sur des auteurs appartenant de très près à l'histoire tissée par les six revues, et sur des œuvres anciennes mais capitales dans ce contexte : *État* d'Anne-

---

10. Autre manifestation de respect à l'égard de Louis Zukofsky : le projet d'intituler *LZ* quelques pages (confiées par Raquel à Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud) d'une revue qui se serait intitulée *Gazette du lecteur* ; le tout premier *LZ* eût recueilli, en 1981, un ensemble de poèmes monostiches. *LZ* étant resté dans les limbes, les monostiches furent finalement publiés par Raquel dans le n° 1 de sa revue *Notes*, en mai 1986, et, la même année, dans le volume rassemblant toutes les publications de la maison d'édition créée par Emmanuel Hocquard et Raquel sous le titre *Orange Export Ltd. 1969-1986*, chez Flammarion.

Marie Albiach, paru au Mercure de France en 1971 (dans le numéro 3) et, de Michel Couturier (autre protagoniste de l'initiant *Siècle à mains*), *L'Ablatif absolu* (paru aux éditions Maeght, dans la collection « Argile », en 1976), dans le numéro 2. Il faut en outre savoir que ce n'est pas par hasard si les trois premiers textes du premier numéro se trouvent consacrés à Hélène Bessette. L'intention de Claude Royet-Journoud aurait été de faire en sorte que chacun des douze romans de cet écrivain, dont l'œuvre (non sans écho possible avec celle de Gertrude Stein qui lui fait face au sommaire du n° 2) est à ses yeux l'objet d'un scandaleux silence, puisse donner lieu à une lecture particulière. Il serait tout à fait absurde de considérer à part cet éphémère *Vendredi 13*, non seulement parce qu'il revient sur des textes fondateurs, mais parce qu'il réalise une exigence ancienne de Claude Royet-Journoud : donner la possibilité à des écrivains d'écrire leur lecture, donner lieu au dialogue des poètes entre eux, dans un présent libre des contraintes de l'actualité ; ainsi, Gertrude Stein est présente à Charles Bernstein (n° 2), Rilke à Roger Lewinter le traduisant et Roger Lewinter à Dominique Fourcade lisant sa traduction (n° 1). Cette démarche, cette exigence que le projet de *Vendredi 13* entendait développer, était déjà présente, de façon spectaculaire, dans le quotidien *L'In-plano*, puisque, dès son deuxième numéro, il proposait une lecture de *Mezza Voce* d'Anne-Marie Albiach par Jean Frémon, démarche confirmée ensuite avec insistance par les n° 6 et 7, avec une lecture de Keith Waldrop par Joseph Guglielmi, et d'André du Bouchet par Franc Ducros...

Tout se passe en fait comme si Claude Royet-Journoud s'était, depuis le début, et sans moyens particuliers, matériels, ni appuis autorisés, donné les moyens de réaliser ce qu'il ne trouvait nulle part ailleurs : les revues qu'il rêvait de lire, les revues de son utopie de lecteur. En utopiste réaliste, il a multiplié les expériences, varié les paramètres : formats (jamais identiques), périodicité (jamais la même), mode de reproduction... Il suffit d'isoler un des éléments du mobile, par exemple *L'In-plano*, pour retrouver cette diversité confondante, ce mélange de liberté et de rigueur, de simplicité et de sophistication, toute l'énergie visiblement concentrée vers l'invention de la littérature. Et d'abord, certes, la diversité : textes critiques (on vient de les évoquer)

et « poésie », proses et vers, et « feuilletons » : celui d'Emmanuel Hocquard, *Allée de poivriers en Californie*, qui commence au numéro 1 de la revue (et ne se terminera qu'au n° 74), celui de Jean Daive, *Carnet vénitien*, qui lui s'achève avec le numéro 80 et tout dernier de la série (après avoir commencé au n° 8), celui de Dominique Fourcade, *Ozone*, celui de Marcel Cohen (ses nouvelles...), mais encore des traductions (Keith Waldrop, Tom Raworth, Joseph Simas, Carl Rakosi, William Bronk, mais aussi Michel-Ange ou Gongora), enfin une partition (pour deux pianos, par Gérard Masson) et une lettre, très significative, de Roger Lewinter à Claude Royet-Journoud, significative en ceci qu'elle manifeste que la revue, qui se veut ici un « journal » de création (avec ses rubriques, ses récurrences, ses signatures), est aussi en quelque manière un journal « intime », ou, tout au moins, porte trace de l'échange personnel entre ces écrivains, d'un dialogue qui est d'abord celui qu'entretient Claude Royet-Journoud avec tel ou tel autre, tel ou tel de ses autres : action et circulation restreintes. S'agissant de l'impossibilité de reproduire réellement *L'In-plano*, on évoquait au début de ces lignes l'expérience du « quotidien », la matérialité unique de la feuille unique... il faut peut-être ajouter ici que, dans sa version originelle, originale, la « petite » revue semble à mi-chemin entre un mode de circulation privée (elle parvient sous enveloppe au nom de son destinataire) et circulation publique (elle figure « comme » une revue dans les quelques librairies qui veulent bien l'admettre). Et lorsque Claude Royet-Journoud fait allusion au fait que les lecteurs de la revue sont essentiellement des artistes, des écrivains, des éditeurs, il ne s'agit pas simplement d'un constat, ni non plus d'une déclaration engagée de type élitiste, mais de ce souci premier de la relation de personne à personne.

Soit donc, d'abord, quelque chose de très matériel, de très élémentaire : la littérature se fait avec des mots, des lettres : le A, noir, calligraphié, titrant, de la troisième revue, le A de Zukofsky, certes, mais aussi bien celui de Rimbaud, celui des commencements, des engendremens. Et puis le papier, la feuille de papier. À la fois support, concret-abstrait, celui qui va être photocopié – entré dans puis sorti tout chaud, Claude Royet-Journoud aime le rappeler, du ventre de la

machine, comme le pain du jour, du four, pour une poésie quotidienne, simplement quotidienne. Support concret-abstrait, oui, mais aussi espace : le papier devenu feuille, la feuille page, la page pensée comme telle, scène ouverte, volume mental, théâtre, depuis Mallarmé, des opérations. On notera que, cette fois, le titre, *L'In-plano*, désigne un format, la feuille non pliée, le feuillet comme tel, ou la page, le « lieu ». Comme si, donc, inextricablement, se nouaient conditions matérielles de l'inscription et support mental de l'opération d'écriture. Espace offert à l'écrivain convoqué pour qu'il l'investisse à sa guise. Il est essentiel ici de souligner d'abord que *L'In-plano*, comme *Zuk* un peu plus tard, ne reçoit pas des manuscrits, mais en commande, en sollicite. Autrement dit, *L'In-plano* fait écrire.

L'histoire du poème d'Emmanuel Hocquard, *Allée de poivriers en Californie*, me semble emblématique du rôle que peut jouer une revue, non pas simplement en effet pour la « publication » d'un texte, mais pour son écriture. La revue fait écrire, tel est bien un des articles fondamentaux de l'entreprise. Par la commande, par l'ensemble des contraintes formelles et matérielles qu'elle pose et propose, la revue fait écrire ou même rend possible l'écriture de textes dont le projet, préexistant, ne parvenait pas à prendre forme. On lira dans *Ma Haie*<sup>11</sup> le récit complet, circonstancié, de l'écriture d'un poème improbable dont Emmanuel Hocquard avait trouvé (ou plutôt inventé) le titre en 1984, qui avait failli devenir un livre en 1985, et qui ne commença de se « réaliser » que le jour, en 1986, où Claude Royet-Journoud passa commande à Emmanuel Hocquard d'un « feuillet » pour son quotidien, commande assortie de quelques contraintes libérantes : livraison des épisodes à dates fixes, deux pages au format A4 intégralement utilisées, vers « très » longs...

Lorsque le texte revient, donné, obéissant aux contraintes (ou les subvertissant légèrement), il est à la fois respecté comme tel (il sera rendu brut au lecteur, tel que frappé, et l'on perçoit, la photocopie n'efface pas cela, la réalité physique de l'écriture à la machine : qui n'imagine le ruban quelque peu fatigué de celle que conduisait André du Bouchet ?), et,

---

11. Emmanuel Hocquard, *Ma haie, Un privé à Tanger II*, P.O.L., 2001.

si l'on veut, mis en scène, habillé : c'est l'illustration et l'inscription du titre, du numéro de la revue, de la date (découpée dans le journal du jour), travail qui, pour Claude Royet-Journoud, concerne l'identité de la revue, sa signature formelle. Dans un premier temps, l'intention était de demander ce travail à des peintres, mais cela s'est révélé trop compliqué, lent, contradictoire au rythme imposé par le « quotidien », au travail dans l'urgence, du lundi au vendredi<sup>12</sup>. C'est finalement Claude Royet-Journoud lui-même qui, pour l'essentiel, va donner par graphismes, photocopies découpées et jouant avec le dessin original, puis photocopiées (il n'y a pas lieu ici de parler de « collages »), sa physionomie particulière au « journal ». Les interventions graphiques, d'abord assez discrètes, vont progressivement investir l'espace, les marges, les pieds de page, dans la mesure où le texte, par sa disposition, le permettra. On sent bien, par exemple, et c'est pourquoi j'ai parlé tout à l'heure de subversion discrète, ou de discrète résistance, que lorsque André du Bouchet est sollicité, il pressent, à la lecture des 21 numéros précédents, le poids des images. Il semble vouloir les repousser, d'une part en haut et en bas par l'inscription manuscrite et du titre et de la signature, et d'autre part sur les marges, à gauche comme à droite, par l'occupation des bords. Il y parvient d'ailleurs. Signification, sans doute, d'une certaine sobriété revendiquée comme valeur par beaucoup des poètes français, à quoi répond l'humour, la désinvolture décalée du cadre proposé par Claude Royet-Journoud.

Une fois le texte ainsi plaisamment « habillé », il est posté aux quelque 150 abonnés (essentiellement des artistes, écrivains, compositeurs, peintres, mais aussi éditeurs, qui vont découvrir dans *L'In-plano* des noms qu'ils ne connaissaient peut-être pas, ou peu). La revue est également, grâce à Renée Pilorgé Saint-Ramon<sup>13</sup> qui s'occupait alors de la poésie à la librairie *Le Divan* à Paris, déposée par paquets de cinq,

---

12. On trouvera (n<sup>os</sup> 11, 12, 14) quelques dessins de Jean-Claude Maurice François Martin, quelques dessins de Bernard Collin s'illustrant lui-même, mais, pour l'essentiel, l'enluminure, la signature graphique de la revue est le fait de Claude Royet-Journoud.

13. Redire ici tout ce que Renée Pilorgé Saint-Ramon a pu faire en faveur de la poésie, et tout particulièrement des aventures éditoriales singulières...



puis de dix, puis de vingt, sur les étagères de la librairie, dans des enveloppes de papier kraft ornées d'un dessin original.

Étrange objet ! susceptible à vrai dire d'intriguer quelques nouveaux lecteurs peu enclins à s'approcher des couvertures austères et immaculées, et, de surcroît, susceptible d'être reproduit à l'infini, à l'identique... Comment dire ? Un déclencheur ? Un interrupteur ? Un accélérateur ?

Les revues de poésie que je publie s'adressent à un public de gens qui écrivent ou qui veulent écrire. Elles sont des mouvements, des pas en avant, dont on ne sait pas toujours ce qu'ils vont donner. À mes yeux, la revue de poésie doit recéler en elle une sorte d'incandescence, vivre au bord de l'implosion, ce qui est le contraire de la revue-recueil, certes utile, mais où s'exprime trop l'esprit de prudence. Je conçois la revue de poésie comme une passion. Claude Royet-Journoud<sup>14</sup>.

Comme on le voit au tout début du *Parti pris des choses* : la pluie ce sont d'abord des gouttes, « individuées », qui tombent « à des allures très diverses », puis c'est un mécanisme, « comme une horlogerie ». De même, ici, les pages de *L'In-plano*, ces formes « particulières », « se multiplient et résonnent en un concert » que nous pouvons entendre (par exemple) comme la poursuite, en acte, d'une élaboration théorique : relative, bien sûr, d'abord, au souci de la langue, d'une langue dont Rimbaud disait qu'il fallait la « trouver », dont Claude Royet-Journoud écrit, au début de *Les objets contiennent l'infini*, en 1983, qu'« il » la « cherche », ou qu'André du Bouchet désigne ici « comme une nappe de cendre » (*L'In-plano* n° 22 : « violemment la langue, lorsqu'elle t'a été retirée »), relative au souci des mots « de la tribu », mots qui viennent à manquer en tant que « réels », ou « passé[s] par le corps de celui qui [les] énonce » (Jean Frémon, *L'In-plano* n° 3). Retour insistant, donc, en ces pages, sur une langue perdue, trouvée ou retrouvée, déglinguée et réparée, pesée,

---

14. *La Poésie au format Zuk*, entretien de Jacqueline Pluet avec Claude Royet-Journoud, *La Revue des revues* n° 5, printemps 1988.

recensée, creusée, tirée et retirée, retour peut-être utile à tous ceux qui croient pouvoir aujourd'hui réinstrumentaliser la langue, négliger le moment de son affrontement, le sentiment de sa résistance, la nécessité de sa « chorégraphie », qui est, qui peut être l'« extrêmement dur du poème » (Dominique Fourcade, *L'In-plano* n° 48).

Insistance non moins essentielle, depuis l'avertissement de Mallarmé (obsessionnellement présent à l'esprit de tous : *Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit*), d'un récit qui se confond à l'écrit (son anagramme), et ne cesse d'informer cet écrit qui l'« évite » ou le perd mais sans cesse le retrouve, le réinvente, en réinstruit le procès : à cet égard, il est on ne peut plus important que *L'In-plano* s'inaugure de *Allée de poivriers en Californie*, poème dont la narrativité se trouve comme engendrée par la contrainte prosodique explicite (des vers « très longs », et donc déployant une « histoire », l'inscription en un lieu, la relative multiplication des « personnages », et le dispositif faisant alterner récit du narrateur en romain, parole des personnages en italique...). Emmanuel Hocquard est, on le sait, dans la communauté « moderne » de ceux qui ont voulu « opérer une transformation analogue à celle de la peinture abstraite par rapport à la figurative » (Roger Laporte, dans le manifeste dit *Feuille volante*), le poète qui aura le plus explicitement travaillé à mettre en œuvre dans le poème (quitte à le transformer radicalement) les exigences du récit<sup>15</sup>. On comprendrait moins bien le statut privilégié de la notion de *récit* (comme on dit la « notion d'obstacle »), dans la tétralogie de Claude Royet-Journoud, si l'on n'avait à l'esprit ce dialogue ininterrompu avec Emmanuel Hocquard, et si l'on ne songeait à leur commun rapport à la poésie américaine dans tous ses développements contemporains (depuis les objectivistes). Au reste, on s'apercevra très vite qu'au récit-poème d'Emmanuel Hocquard répondent deux autres « feuilletons » : les « nouvelles » (brèves) de Marcel Cohen (du côté de ce qu'il est convenu d'appeler la « prose ») et le *Carnet vénitien* de Jean Daive (du côté de ce qu'il est convenu d'appeler la « poésie »),

---

15. C'est sans doute dans *Le Commanditaire* (P.O.L, 1999) que se trouve le mieux affirmé le travail du récit dans, avec et contre le poème.

« histoire racontée » en « pointillé », où l'on retrouve l'énigme, dès la première page (*L'In-plano* n° 3).

La « passion » dont parle Claude Royet-Journoud ne peut être que partagée, passion active, « passion poétique » (voilà bien aussi un titre rentré, sous-jacent...) : il s'est agi non seulement de donner à écrire, mais de susciter le désir de donner à écrire. Des revues comme *Siècle à mains*, *L'In-plano*, *Zuk*, n'ont pas suscité que des textes, mais d'autres revues, qui, à leur tour... C'est ainsi que se multiplient les « blocs d'espace<sup>16</sup> ».

*Nous voulons savoir d'où nous venons pour savoir qui nous sommes,  
– et quoi faire.*

*Volx, décembre 2001.*

---

16. Sur un plan très immédiat, le poète anglais Tom Raworth prit le relais de la revue *L'In-plano* avec sa revue *Infolio* (n° 1, 1<sup>er</sup> juillet 1986), d'abord quotidienne, comme son modèle, puis hebdomadaire. Si la mort n'avait empêché la réalisation du projet, Franco Beltrametti devait à son tour inventer ce qui succéderait à *l'Infolio*... Plus largement, il faudra un jour recenser le nombre de feuilles volantes photocopiées « libérées » par l'exemple de *L'In-plano*...

## Un ciel enfermé dans l'eau

Je parle d'un visage inachevé. Et d'un mot dont je ne connais pas le sens.

Une partie de ce que j'écris est fortement marqué par une expérience de la mutité, celle de mon père qui a été durant cinq ans de guerre prisonnier en Allemagne et qui, de retour, avait pratiquement cessé de s'exprimer sur quoi que ce soit, qui communiquait très peu et qui refusait de parler de ces années-là, décisives pour moi, parce que je sentais bien qu'il me les avait inoculées, transmises, et c'était une transmission nocturne (« nuit de Bavière »), la transfusion d'une quantité de bave et de noir.

Mallarmé dit que le corps du fils et le corps du père sont le même, le même corps.

Je transporte donc cette ignorance et cette charge, au fond, de silence, dans ce que j'essaie d'écrire depuis.

Je ne parle pas de mai 1968, je n'ai rien à en « dire », à un moment où, d'un côté, grâce aux historiens, aux sociologues, aux politologues, aux philosophes, on sait beaucoup de ce qu'il faut savoir sur les « événements », et leurs enjeux, et leur signification, et où, d'autre part, à la faveur d'une situation politique, quarante ans après, où la droite la plus cynique et la plus violente, la plus grossièrement arrogante, démocratiquement élue, exerce un pouvoir socialement dévastateur, on éprouve surtout un sentiment d'impuissance légèrement désespéré. Mais rien à en « dire » parce que, surtout, j'ai pris le parti de répondre à cette situation aporé-

tique et anxiogène par la pratique de l'écriture, et que je suis de ceux qui ne conçoivent pas le fait d'écrire comme le fait d'exprimer quelque chose qu'on aurait à « dire », mais comme au contraire une manière d'exploration de ce qui ne se dit pas, ne saurait se dire, et tente de restituer, de documenter, et en même temps de construire cette espèce de temps-espace à la fois très présent et très inconnu, très évident et très illisible, nuit de Bavière, surface du lac et de la rivière, couloirs, écrans.

Je dois donc maintenant parler en double piste, en langue orale (plutôt explicite, du moins en principe), et en langue écrite, davantage liée à la dimension opaque du circonstanciel. Tout lié au constat d'une *revenance*, répétition dans l'écriture de l'instant où le corps d'un fils, celui de Gilles Tautin, est avalé par l'eau du fleuve, la Seine, en juin 1968, retour insistant d'un visage et d'un corps inachevés, d'une histoire inachevée, dans différentes versions d'un livre qui lui-même n'en finit pas de s'inachever.

*Dans le journal que j'ai sous les yeux, il y a plusieurs photographies et sur la première il y a un vieux paysan qui raconte un épisode de la guerre révolutionnaire aux jeunes visiteurs d'une exposition. Les enfants penchent un peu la tête. Les filles sont devant, elles penchent la tête comme si elles étaient toutes les trois du même côté de la barque.*

J'ai beaucoup aimé ces merveilleuses images.

D'une certaine façon, ce dont je me souviens de Mai 1968, du point de vue de l'écriture, c'est d'un moment de suspension, d'une sorte de blanc, comme si précisément ce qui se passait, la tonalité générale des « événements », impliquait que soit laissée de côté (sans doute provisoirement, mais rien n'était bien sûr) toute idée de pratique idiolectale par la voie de l'écrit, que soit suspendue toute idée d'une recherche radicalement solitaire/singulière, d'abord parce que la conjoncture historique-politique impliquait d'abolir l'intention personnelle au profit d'une participation à un effort collectif, transindividuel, ensuite parce que cette participation s'articulait essentiellement dans des situations où l'oralité était souveraine (la discussion, le dialogue, le débat, l'intervention, l'interlocution publique, en réunion, en AG, dans la rue), ou sur un mode où l'écriture s'abolissait comme rédaction, sous la forme de tracts, articles de journaux, slogans. Soit donc entre

une oralité plus ou moins improvisée, spontanée ou faussement spontanée, et une forme d'écriture très rigoureusement formatée, contrainte et ritualisée par la mécanique des stéréotypes.

Je souscris à l'idée que la période était marquée par une certaine créativité en ce qui concerne les rapports sociaux, par une certaine énergie expérimentale en ce qui concerne l'art de propagande (je pense aux ateliers d'affiches), toutes choses qui contrebalançaient heureusement la rhétorique contrainte, mais la créativité n'est pas la création, et je conserve cette impression d'une mise entre parenthèses de l'activité *écriture* au profit d'une mobilisation attentive, pour ne pas dire studieuse, d'une attention mobilisée par le jour à jour des « luttes » (pour conserver la terminologie d'époque).

Je ne parle ici que pour moi et du point de vue d'une frange très particulière de la population étudiante, pas du tout celle qui trouvait à s'épanouir et à s'exprimer à travers les propositions de culture alternative, valorisation de la jouissance, etc., mais celle qui se concentrait sur l'hypothèse communiste, sur l'hypothèse d'un autre communisme, et donc sur l'étude du modèle ou du contre-modèle chinois.

Si maintenant je m'interroge sur ce que je retiens de la séquence mai-juin, il me semble que je n'en retiens rien, je veux dire rien de *précis*, mais un *état* permanent de fébrilité, une exaltation en quelque manière mystique ou en tout cas religieuse, l'adhésion à quelque chose qui (pour ce qui me concerne, cette fois, personnellement) pourrait s'entendre comme un idéal strictement *égalitariste*, à coloration franciscaine (les médecins aux pieds nus, les récits hagiographiques concernant les saints révolutionnaires dans les campagnes chinoises, l'iconographie édifiante qui accompagnait ces récits), et finalement, en y repensant de loin, une sorte d'abandon passif (mais qui se rêvait action participative) à la destruction du vieux monde et à l'avènement inéluctable du nouveau. Exactement la chose rimbaldienne : « Départ dans l'affection et le bruit neuf ». Mais en même temps, je le répète, sans que ce processus s'accompagne de la moindre tentative d'écriture, le désir d'écrire étant en quelque sorte pour l'instant réservé, anesthésié et submergé par tout le reste, l'abandon-agitation, l'action passive, l'onirisme insurrectionnel.

Je suis de ceux, très mauvais sujets politiques, dont l'*identité affective* est restée profondément marquée par ces quelques mois (qui se sont en fait prolongés quelques années, les premières années 1970, jusque vers 1973 et l'autodissolution de la Gauche prolétarienne) de « croyance » et d'activité ou d'activisme programmé : je sais que ma façon d'être à la relation enseignante, à l'aménagement de la petite portion de l'institution universitaire que je suis parvenu à investir, et que ma représentation du travail de poésie comme pratique d'insoumission aux normes (à commencer, bien sûr, par les normes qui sont supposées définir le genre) sont définitivement informées par cette expérience fondatrice, même si je crois devoir reconnaître l'avoir vécue dans une sorte de demi-sommeil.

Il y aura donc eu, pour moi, du point de vue de l'écriture, une période de latence, entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980 où j'ai cru pouvoir commencer à publier, à re-prendre le fil d'un travail « personnel », et ceci, je peux le dire clairement, m'a été facilité par la lecture assidue de Francis Ponge, et d'un certain Francis Ponge, non pas celui qui précisément, depuis 68, se situait de plus en plus à droite, mais celui qui, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, écrivait de façon très crue son dégoût de l'ordre des choses, qui désignait avec une réelle violence « ces gouvernements d'affairistes et de marchands », qui ajoutait « passe encore si l'on ne nous obligeait pas à y prendre part, si l'on ne nous y maintenait pas de force la tête, si tout cela ne parlait pas si fort, si cela n'était pas seul à parler », et qui proposait, dans ces conditions, comme une sorte d'alternative à l'écriture automatique (et à ses prétentions subversives), une définition de la pratique de l'écriture comme « l'art de résister aux paroles, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre ». L'écriture comme arme de résistance, la pratique de l'écriture contre « les paroles » ou la parole aliénée, ou le silence imposé ; corrélativement : une méfiance à l'égard des solutions de facilité, néoromantiques.

Ce programme, qui autorisait à penser responsabilité formelle et intention résistante comme non contradictoires, me semblait toujours d'actualité, et je dois dire que je ne vois pas qu'il en soit autrement aujourd'hui, en période de capitalisme aggravé et violent, étant entendu

que je n'entendais pas, dans la proposition pongienne, autre chose qu'une invitation à prendre en compte la puissance des dites paroles (et des images sur écrans multiples), dans un système où l'environnement médiatique est de plus en plus efficace et complexe. Il ne s'agissait nullement de prendre cette proposition pour l'imposition d'un *modèle*. Au contraire, il ouvrait la porte à de nouvelles recherches, notamment sur la question du traitement de ce que Ponge appelle « les paroles » (par prélèvement, recyclage, détournement, reformulation, réagencement, retraitement, remédiation, etc.). Soit un chantier ouvert à l'expérimentation de formes inédites.

À la fin des années 1980, j'ai enseigné deux mois dans une université chinoise, à Wuhan, et c'est là, au bord d'un lac très beau à l'eau très noire et très polluée, près d'une immense usine, que j'ai vu *remonter en surface*, si j'ose dire, à la surface de ce lac, un certain nombre d'obsessions liées à la paralysie progressive, à la mort par noyade, celle de Shelley, par exemple : « Le corps de Shelley fut découvert huit jours après sa mort, sur la plage de Viareggio. Il était défiguré. On ne le reconnut qu'à ses vêtements et à un volume de Keats ouvert dans la poche de sa vareuse. » Cette note figure dans le dernier chapitre de *Léman*, publié en 1990 aux éditions du Seuil, livre dans lequel, précisément, je reprenais, si j'ose dire, la matière de lac, étroitement tressée aux lambeaux de souvenirs « politiques », celui de la mort du militant Gilles Tautin notamment, noyé dans la Seine, lambeaux d'autant plus vivement ressuscités que je me trouvais en Chine, dans la Chine réelle, celle des réfectoires, de l'odeur de charbon, des tas de briques, des eaux souillées du lac, des stupides et symétriques vases de fleurs, des récits de vies brisées par la grande révolution culturelle prolétarienne, etc. Tout cela donc remontait, *comme les corps des noyés inéluctablement, remontent, reviennent*.

Et l'un des chapitres de ce livre, intitulé « Dire ce qui est », écrit à Wuhan, racontait (je n'utilise ce verbe qu'avec beaucoup de précaution, parce que le récit ne parvient jamais à se constituer vraiment, à se tenir droit), racontait, donc, une série de promenades-conversations le long du lac en compagnie d'un jeune étudiant, Wang Dong Liang, à qui le livre est dédié. Ces conversations avaient pour objet central ce que nous



considérations, contre vents et marées, comme notre identité inquiète, et le sens que nous voulions continuer de donner au mot « communiste ». Je cite l'un de ces paragraphes qui commencent par le mot « communiste », suivi d'un point d'interrogation :

Communiste ? – Oui. Oui, peut-être. Ils marchent. L'un d'eux ralentit le pas, s'arrête. Le premier continue. Il parle. Il s'aperçoit que son ami est resté en arrière. Il se retourne. Il se tait. L'autre parle à son tour. Maintenant il ne sait plus ce qu'il dit. Ils marchent et c'est comme une danse, et ce qu'ils disent est comme le froid, et le bruit de l'eau, la couleur des buissons, comme tous ces corps un peu maladroits qu'ils croisent. Ils sont le long de la jetée, entre l'eau de droite et l'eau de gauche. C'est un pont, ou comme un pont, très bas, presque à la hauteur de l'eau. À gauche, la surface est plate, paralysée. Il y a une drôle de lumière, et ils vont vers le sable, la route de terre et de pierre. Ils tourneront. L'un s'arrêtera, l'autre continuera un instant de parler, s'apercevra que son ami est resté en arrière – l'un et l'autre, ils s'éloignent, se rapprochent, se font face un instant, muets, se parlent. Ils marchent.

La conversation est sans fin et sans fond, essentiellement décalée, inaudible, couverte, j'allais dire par le bruit de l'eau, je dirais plus justement par *le silence* de l'eau. Il y a ici que le paysage pèse, qu'il couvre et recouvre, et que finalement il imprègne le « contenu » politique de l'échange, tout en l'effaçant. « Communiste », communiste autrement, était aussi, voulait devenir, le très jeune lycéen disparu dans l'eau de la Seine, vers un pont, en juin 1968. « Communiste » sur fond de montagnes chinoises, avec, au fond des yeux, l'histoire politique de la construction d'un pont, au pied de la montagne Pourpre, avec, à l'intérieur de la tête, le bruit et le silence de l'eau, des camions, l'acier des piles, la peinture des poutres, les grues électriques, les chants de magie et le vol des oiseaux.

Plus tard encore, au début des années 2000, c'est le corps de Gilles Tautin qui ne cesse de revenir et de revenir encore.

Ce corps, il revient, dans le réel et dans l'écriture.

Ainsi, dans notre présent immédiat, le 4 avril 2008, un sans-papiers malien de 29 ans, Baba Traoré, se jette et se noie dans la Marne pour échapper à un contrôle de police.

Dans *Néon, Actes et légendes*, en 2004, un chapitre s'intitule « Le sourire de Marat », il raconte (et je répète ici que *raconter* n'est pas sans doute le mot qu'il faudrait) l'histoire de Flins, du pont de Meulan. J'imagine trembler l'intérieur de l'eau et comme l'intérieur-bouillie d'une tête de poisson.

Dans *Film à venir, Conversions*, en 2007, un chapitre s'intitule « Selon quel rite », titre-question prélevé sur un feuillet de Mallarmé relatif à la mort de son fils Anatole. Il (ce chapitre) raconte l'histoire de Flins, du pont de Meulan, la mort du lycéen Gilles Tautin noyé dans la Seine. J'imagine trembler l'intérieur de l'eau et comme l'intérieur-bouillie d'une tête de poisson.

Je comprends que je piétine au bord du chemin, comme avec mon ami Wang, à Wuhan. Dans chacun de ces livres, c'est lui qui revient, l'élève du lycée Mallarmé, et la tête de poisson et toutes les images en bouillie à l'intérieur de sa tête, celles des mois de mai et juin, celle de la confusion des lieux, des lignes, des signes, la lumière incroyable des projecteurs et de l'eau du fleuve.

Marat, le sourire de Marat. Il disait que *les citoyens timides ne redoutent rien tant que les émeutes populaires ; elles tendent à détruire leur bonheur en amenant un nouvel ordre des choses, ils ne parlent que d'apaiser le peuple ; ils ont pour cela de puissantes raisons, car à quoi devons-nous la liberté sinon aux émeutes populaires ? C'est une émeute populaire qui a fait tomber la Bastille, c'est une émeute populaire qui a fait avorter le complot aristocratique, l'Assemblée nationale n'est entrée en fonction que grâce aux émeutes populaires, c'est aux émeutes populaires que nous devons tout, réveillez-vous, réveillez-vous !*

Voici donc, alors, quelques Éléments de poésie fondamentale :

1. Rejetez vos illusions préparez-vous à la lutte !
2. Que la vie soit comme de l'eau courante !
3. Restez solides sous les mille coups de la foudre !

4. Les serpents effraient ceux qui ne les connaissent pas !  
Les serpents effraient ceux qui ne les connaissent pas !

D'où l'étude, notre passion pour l'étude. L'enquête.

*Sous la première image le paysan parlait aux enfants. Ils écoutaient en penchant la tête. Il disait : « Dans les zones de guérilla il fallait être constamment prêts à disperser l'école et à dissimuler l'équipement. »*

*Sous la deuxième image la légende disait simplement : « faire des enquêtes pour se conformer à la réalité ».*

La Seine, Mallarmé, la Seine, la réalité du courant, le bruit des moteurs, des camions.

Mallarmé regardait la mort d'Anatole, la fosse ouverte et les bouquets jetés, et la terre

Il coupait, déchirait, entassait des morceaux de papier

Des lambeaux de phrases

Il avait cette étrange façon de parler de la terre

c'était un peu comme s'il avait de la terre dans la bouche.

Maintenant je revois le corps nu de Marat et le sang qui se mélange à l'eau.

Dans *Film à venir*, avant l'histoire de Flins, du pont de Meulan, de Gilles Tautin élève au lycée Mallarmé, il y a l'histoire d'un enfant inuit qui voit le corps de son père s'enfoncer, couler, gagner le fond, et comme son regard revient vers son père, il voit que le morse lui a enfoncé ses crocs dans le dos, si loin que sa poitrine est transpercée. Il ne crie pas, il dit seulement : *son visage est différent, on dirait qu'il rit*. C'est la dernière chose qu'il voit de son père. Aussitôt après, l'animal entraîne le corps au fond de l'eau.

Mallarmé dit, je crois, que le corps du fils et le corps du père sont le même corps. Il écrit ces mots sur elle, sur la société, il écrit qu'elle est *furieuse*, il écrit « société vile qui devait l'écraser, peut-être ».

Marat, Mallarmé, la Seine, l'enfant, la mort de l'un ou de l'autre, la transfusion, le sang qui se mélange à l'eau glacée.

À Flins, l'usine Renault était en grève depuis le milieu de mai. Le conflit se poursuivait malgré les accords de Grenelle. Les facs en grève étaient reprises une à une par la police. Tout était terminé. Tout continuait.

En juin, il y aura trois morts. Le premier est le lycéen de Mallarmé, il a 17 ans.

Les deux autres, à Sochaux, sont deux ouvriers.

Le 10 juin et le 11 juin, les CRS attaquent les ouvriers de l'usine Peugeot-Montbéliard. L'affrontement est très long et très dur. Pierre Beylot, jeune gréviste de 24 ans, est tué de deux balles de pistolet-mitrailleur. Un autre gréviste, Henri Blanchet, 49 ans, déséquilibré par une grenade offensive, tombe d'un parapet et meurt le crâne fracturé.

Dans la nuit du 5 au 6 juin, renversant les grilles de la porte des Mureaux à l'arrière de l'usine avec half-tracks, avec mitrailleuses, 3 000 gardes mobiles envahissent l'usine de Flins.

Par petits groupes, à travers les bois, ils arrêtent les cars. Un premier car se vide, un deuxième, un troisième. Il est 6 heures du matin, ils descendent des cars, la route est noire de ceux qui sont descendus. Ils s'avancent les yeux nus, piqués. Les trains passent à droite de la route.

La majorité des ouvriers refuse d'entrer dans l'usine.

Les gardes mobiles sont devant le transfo central. Ils coupent l'électricité.

Ils coupent le téléphone.

Les piquets sont poussés dehors.

Un de ceux qui sont parvenus jusqu'à l'usine malgré les barrages dit que les étudiants et les enseignants qui sont venus à Flins ne sont pas là pour diriger la lutte mais pour apporter leur soutien aux travailleurs et se mettre à leur disposition.

La police intervient vers 10 heures. Grenades, jets de pierres.

Essence de mobylettes répandue sous les cars de police.

Cuve à mazout vide lancée vers les CRS.

L'émeute gagne le quartier. Barricades de citernes à fuel et de plaques de ciment.

La radio annonce : « Les forces de police occupent l'usine de Flins. »  
Un groupe d'étudiants converge alors vers la gare et l'occupe durant deux heures. Dispersion sur les voies ferrées,

Les CRS chargent au milieu des champs.

La terre, l'herbe.

Au-dessus d'eux, un hélicoptère de reconnaissance.

En ville, les combats continuent. 50 blessés par grenades offensives.

Malgré les milliers de CRS et de gardes mobiles, le travail n'a pas repris le vendredi 7 juin comme la direction l'avait annoncé.

Samedi et dimanche. La police crève les pneus de toutes les voitures immatriculées à Paris.

Le lundi 10 juin, un groupe de militants se trouve à la pointe d'une île enjambée par le pont de Meulan. Il est 16 heures. À 200 mètres, une dizaine de gendarmes mobiles. Pas de repli possible. Il faut sauter dans l'eau. Ils plongent. L'un d'eux, Salmon, arrive sur la berge opposée. À 30 mètres de lui, un autre nageur crie en levant les bras et commence à se noyer. Salmon tente de nager vers lui mais le courant l'entraîne en sens contraire.

Sur la rive opposée, les gendarmes observent la scène.

Celui qui criait met longtemps à couler.

Il disparaît.

Un civil plonge alors du pont et agrippe l'inconnu par son vêtement. Trop tard. L'étoffe se déchire et l'homme est emporté par le courant.

C'est lui, Gilles Tautin, 17 ans, élève au lycée Mallarmé, venu à Flins faire des photos pour son journal, *La Cause du Peuple*.

Le 10 juin au soir, affrontements à Paris.

*L'Humanité Nouvelle*, le 12 juin : « Organisons partout la résistance populaire »

*La Cause du Peuple* n° 15, le 12 juin : « Vive la résistance prolétarienne »

Ce même 12 juin, le nouveau ministre de l'Intérieur interdit une douzaine d'organisations.

Le 15 juin, à Paris, ses camarades enterrent Gilles Tautin.

Mallarmé regarde ses mains, il écrit encore : « Quoi, ce que je dis / est vrai – ce n'est / pas seulement / musique — / etc. »

Tout le fond de la scène est occupé par le mot *rivage*. Le mot rivage occupe le fond de la scène et du couloir, l'écran. Dans ce film une image est qualifiée « noire au centre ». Mallarmé écrit « mort – épuration / image en *nous* / épurés par / larmes – / reste simplement / ne pas *toucher* – / mais se parler »

Le spectateur perçoit la vitesse et la violence de l'eau, malgré le ralenti. Toute la scène défile silencieusement au ralenti. Tout très vite au ralenti. Presque une image fixe. Noire, grise et blanche,

Noire au centre.

*Ce ralenti, c'est la guerre.*

La question est-elle politique ? Comme si la promenade-conversation, le dialogue incertain du bord de lac, à Wuhan, se prolongeait ici, dans ces pages, dans la *persistance* de cette image à la surface de la page ou de l'eau. Je disais au début que de ces mois, mai, juin, de ces années, rien ne me reste, que le souvenir de cet état de fébrilité permanente, d'insomnie rêveuse, d'aphasie relative, d'agraphie évidente. Rien de précis que cette image, qui n'est pas une image, et qui se répète infiniment, et qui disparaît et qui revient. La surface des écrits est comme le miroir des lacs, des fleuves, il paraît refléter le ciel supérieur, mais ce ciel supérieur n'est en vérité que le reflet de ce ciel *enfermé dans l'eau*.

« Communiste » est pour moi ce mot enfermé dans l'eau, ce corps enfermé dans l'eau.

*(suite en regard)*

Passer d'un corps à un autre, d'un corps en un autre (devenir)  
un autre corps invisible

il est en peu de mots simplement devenu corps

« être inégal est la première réalité solide »

Il s'agit de la nuit qui penche ou bien c'est la tête et je vois quelque chose qui entre et sort c'est *un* que signifie : « être inégal »

il demandait comment photographier la nuit (objet) ou bien la pente :

*je présente cette façon de proposer la rivière en disant qu'il s'agit d'une présentation lyrique (ou d'une proposition lyrique) non visuelle mais étonnée très soumise au calcul des intervalles et des intensités (par exemple ce vert ou le bruit de l'eau, l'inégalité des choses en surface et sous la surface. Mais la rivière est alors invisible et cette musique n'est que le bruit sans bruit des fougères. La description finit comme phrase-image, une phrase non photographiable mais tendue comme un objet plat une sorte d'ardoise – inscription ici à la craie sur le gris ardoise de l'ardoise). Cette phrase est friable.*

## Screenland

Maintenant c'est un grésillement continu. Les images flottent en surface comme des résidus végétaux, comme des masses de produits chimiques, elles éclatent une à une. Lentement s'enfoncent, une à une.

Ou comment se désinterner ?

D'abord on prend la porte. Et la route. « *Drive, he sd, / for christ's sake, look / out where yr going* » (Robert Creeley), on monte à l'air sur les toits du *Black Mountain College*. Dans l'eau courante du parlé, penchés dans la pente. En projection orale. À l'école !

Les images du réel sont notre réel. Les photographies reproduites dans des journaux, les photocopies de ces clichés, de ces reproductions, de ces images légendées, les photographies reproduites sur écrans, recadrées, déplacées, collées, sont notre réel. Rien d'autre que ces images, que ces images d'images, que la médiation. C'est-à-dire, rien d'autre que le réel. Le médié est notre réel.

C'est de cela que nous tenons compte. C'est de cela aussi que parlent les pages de ce cahier, de ce carnet, notre livre. De notre *passion documentaire*. De notre soumission, sur le chantier où nous sommes (villes énormes, insectes mécaniques, souterrains, labyrinthes), dès que transportés, d'un clignement de paupières, de la lumière des arbres à l'électricité du terrain vague et retourné, de notre soumission, oui, à la pression du document.



D'une *accumulation documentaire*.

Du poids des images, de la couverture des images, de la couverture, journalière, journalistique, des « événements ». Tout ce qui arrive. Bombardements. Destructeurs sur destructeurs sur destructeurs. Les feuillets ainsi se bousculent et se traversent. La masse imprimée, manuscrite, griffée, se propage et s'entasse.

« *Covering the real*. » Un titre. Couvrir et recouvrir. Prendre acte, montrer, exhiber, imposer, mais aussi cacher, tacher, mâcher, attacher, retourner (l'envers à l'endroit, l'endroit à l'envers). Le document palimpseste. Illisible et provoquant. Appelant.

Nous appelons aussi cela, avec Denis Roche, un *dépôt* : « Ainsi je découpais des lignes qui étaient strictement de la même longueur, mais chaque fois prises dans des écrits différents, variés, littéraires ou non ; dans des livres, des manuscrits, des correspondances, des manuels, aussi bien que dans des factures de réparations, des déclarations d'impôts, des ordonnances médicales, des actes notariés, des légendes écrites sous des photos ou imprimées sur des cartes postales ; des notations diverses, notes de travail, journaux intimes, commentaires en marge ; des brochures ou dépliants publicitaires, des bribes de conversation enregistrées ou bien des morceaux du flot qui sort sans cesse d'autres appareils, de radio ou de télévision... »

Des *coupures* de réel.

Quelque chose, en effet, de la *légende*. Stars appliquées à apparaître, à disparaître, à simuler la lumière ou la mort (lèvres rouges, lunettes rondes, colliers de perles). Du reportage. Le document est construit, colorié, fabriqué. Le document donne sur la fiction. Donne la fiction.

Le donné, l'imposé est refait. C'est comme sur le chantier, dans l'atelier. Au silence et au bruit des machines mentales, manuelles et mentales. Le donné, constaté, est construit, instruit. Le document et son effet de légende.

Prolifération de particules narratives en suspens.

Tous les traits de fatigue, visages tirés, creusés, exténués, et les traits armés de la guerre. C'est la guerre, oui, tous les jours, jusqu'aux bords des piscines, dans les regards de romans-photos, sur les courbes plastifiées des toboggans.

Rauschenberg dit qu'il prend des photos partout. Des milliers de photos. Il enregistre. *Il faut tout photographier, tout, tout le temps.* En apnée. Détailler, s'approcher, saisir. Rauschenberg dit qu'il regarde une à une l'ombre de chaque chose. Il se penche encore sur l'ombre des choses. Il dit qu'il veut absorber.

Le journal comme : « carnet d'observation ». Le lecteur de Francis Ponge sait bien ce que c'est qu'un *carnet*, celui du *Bois de pins*, par exemple : salle de bains de Vénus (et ses épingles à cheveux, sa baignoire, ses parfums spécifiques, sa nudité), intense fabrique aussi de *bois mort*. Tout ce qui tombe, finit par tomber. Tout ce qui, au sol, fait ce chemin de prose. Avancée, progression sous bois en vue de. En vue de quoi ? Sous quel brouillard ?

Ou bien, justement, c'est un cahier d'« absorption ».

À moins que les traits ne soient tirés par la *peur*. Traits contre traits : les traits acérés de la guerre, les traits désunis des visages, les nôtres, soumis à la pluie torrentielle. D'entre les planches, comme fichés au centre de la cible, ces mots d'Arno Schmidt : *Lesen ist schrecklich*. Cela, cette pluie d'images soumise aux vents contraires, aux tourbillons, cela, ces grimoires, ont beaucoup à voir, évidemment, avec le bruit que font tout près de nos oreilles les ailes de l'ange, celui dont nous parle Rilke au tout début de sa première Élégie : *Ein jeder Engel ist schrecklich*.

Un ange assis sur une chaise. Celle de Van Gogh.

Chaque page est un rébus. Mais chaque élément du rébus peut se déplacer à n'importe quel endroit, à n'importe quelle vitesse, selon des règles qui doivent rester secrètes, qui sont les lois de l'évidence, de l'évidence concrète et mystérieuse. La composition comme décomposition, la partition en apparence incomplète, le jeu de la juxtaposition

fautive (comme d'une carrosserie sur la table du Banquet, ou Brueghel embouti par une Américaine, l'accent mis sur les mollets et les pieds des acteurs, des Héros, etc.).

De la vérité ethnographique de tout. Claude Lévi-Strauss fait la sieste. Il dort en noir et blanc. Il ne sait pas rêver. Il fait des comptes. Il regarde le sang circuler sous la peau des arbres. C'est un bon danseur. Il est invité à se présenter sur l'écran. Il doit chanter avec Ray Charles. Il regarde le sol, il voit le sol, il croise les bras pour mieux le voir.

Nous, donc, les *objectivistes*.

C'est toujours ça : la non-musique de la prose. C'est-à-dire la musique de tout. Et John Cage, nu, traversant le bois avec nous, ou la Sixième Avenue : ni commencement, ni milieu, ni fin, c'est ainsi. Sans liens. *La poésie des circonstances*. Le complément circonstanciel de temps, de lieu. La grammaire des miroirs (multiplication, disparition progressive au loin). Voici les derniers indices : une tente, des sandales. Je ne saurais pas reconstituer leur histoire.

Les Indiens fument le reste des feuilles. Avec Smithson, avec Cage, avec Denis Roche, nous sommes sortis de là pour regarder la carte, pour marcher dedans, pour n'y rien reconnaître. *Avec la fin de la poésie, il va faire froid*. Il faut se déshabiller pour courir dans la neige. Y aurait-il quelque chose comme une histoire de l'art ?

– Attention ! Très froid.

## « Oui, nous habitons vos ruines, mais »

*Pour C.H.*

Vous vous souvenez du slogan de Denis Roche, au siècle dernier : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. » Il s'agit d'un énoncé qui doit s'entendre dans le contexte où il est produit, celui d'une critique radicale des conventions de genre et d'une tentative pour promouvoir la notion de *texte* à la faveur de pratiques d'écriture nouvelles se situant délibérément au-delà du principe de généricité canonique. Le mardi 2 avril 2013, la couverture du journal *Libération* nous offrait une photo pleine page de Michel Houellebecq, en avant-première promotionnelle pour la sortie de son nouveau recueil de poèmes, avec pour titre une affirmation extraite d'un long entretien accordé au journal : « Le monde n'est plus digne de la poésie. » Une réponse possible à Denis Roche : la poésie *existe* bel et bien, *Libération* le confirme, « le plus grand romancier de l'époque » « met son cœur à nu » dans de très intenses petits quatrains comptés et rimés. Non seulement elle existe, mais, grâce suprême, ainsi retrouvée, elle peut redevenir « populaire ».

Il y en a donc, dont je suis, qui se sentent concernés, directement, dans leur travail, par cette question de la *survie* du genre, de sa survie sérieuse sous ses formes modernes voire modernistes et savantes (celles qui nous entretiennent des conditions de la « présence » au réel, ou nous invitent à prendre part au grand jeu formel, ou encore nous appellent aux aventures de la semblance, de la figuration, ou au

partage d'une certaine inquiétude du langage sur ses possibilités, sa destination, ses limites), ou de sa survie caricaturale et grotesque plus ou moins volontairement nulle, comme c'est le cas du nouveau recueil du poète de *Libération*. Concernés donc, par cette question de la survie du genre, ou de la *sortie*, des sorties hors du manège, question de « sortie » donc qui d'une certaine façon reprend le propos des poésies *critiques*, de Rimbaud (effectuant une sortie radicale) à Ponge (travaillant toute sa vie avec un certain acharnement, à un dépassement des formes héritées de la poésie, y compris de ses formes réformées, changées, celles du poème en prose, etc.), à Roche (qui se déplace vers la photographie après avoir mis un point final à sa « démonstration »). Le fait est que, survie/sortie, la balance penche en faveur de la survie sous toutes ses formes, y compris les pires. La poésie, insiste, persiste, *existe*.

Je comprends bien qu'un certain nombre de mes amis considèrent cette question comme relativement secondaire. Lorsque Christophe Hanna, par exemple, écrit un livre intitulé *Nos dispositifs poétiques* et examine un certain nombre de pratiques visant à « dénaturiser nos manières de faire des mondes », quand il dit *reconcevoir* la poétique hors des voies de l'autotélisme, des formalismes, etc., je comprends qu'il se situe dehors, *off*, et que le mot *poétique* fonctionne ailleurs, désormais, autrement, comme homonyme. La sortie étant pour lui tenue en quelque sorte pour acquise. Pour ce qui me concerne j'ai observé que nous sommes toujours, encore et toujours, comme ceux dont j'ai cité le nom tout à l'heure, dans un processus de « sortie interne ». La configuration du champ est telle, les institutions qui sont concernées sont telles (édition, librairie, bibliothèque, école, médias) qu'il n'est de sortie qu'interne et que le catalogue reconduit inéluctablement les sortants à leur case départ : Rimbaud qui s'est amputé vivant de la poésie est un poète, « le » poète, même, si l'on veut. L'antipoète Francis Ponge se retrouve sans y rien pouvoir dans la collection « Poésie-Gallimard », identifiante et légitimante, etc. Ce ne sont pas les prises de position théoriques ou les déclarations d'intention qui déterminent notre place ; notre place est celle à laquelle nous assignent l'institution et l'imaginaire social qu'elle informe.

Il reste qu'il y a évidemment, dans la nébuleuse de ce que j'appelle postpoésie, et plus radicalement des pratiques postgénériques, des façons de faire très différenciées. Je ne peux ici que préciser rapidement la façon dont je conçois ma position (quant au geste de sortie). Je reprends les lignes que, dans le volume collectif *Toi aussi, tu as des armes*, publié aux éditions de La Fabrique en 2011, je consacrais à notre *position relative*, minoritaire ou mineure, économiquement et socialement et culturellement marginale : dans l'ensemble de la chose publiée, le texte non littéraire occupe une place dominante. Dans l'ensemble du publié d'ordre littéraire, la littérature narrative (romanesque ou autre, mais d'abord romanesque) occupe une place dominante. Au sein de cette littérature romanesque, la production « commerciale » est elle-même quantitativement dominante. Quant aux pratiques dites poétiques, leur importance est dérisoire. Mais cet étroit territoire est quasiment entièrement occupé (en termes de visibilité et de reconnaissance effective) par ce qui se présente sous les dehors de la poésie continuée (dans ses habits propres, ses atours thématiques et formels hautement et savamment reconnus comme tels, éventuellement renouvelés, rénovés et retapés et réadaptés à l'air du temps), ou sous les apparences consternantes de la poésie dite « populaire » ou virtuellement popularisable, c'est-à-dire aisément commercialisable, comme l'atteste l'opération Houellebecq-*Libération*. Dans ces conditions, il est nécessaire, me semble-t-il, de bien marquer qu'on se situe *hors de* cette alternative (qu'on en sort), qu'on se situe hors de « la » poétique et de « la » poésie, tout en ayant toujours à voir avec « le » poétique, comme certains de nos camarades, sur un autre terrain, s'attachent à sérieusement distinguer « la » politique (théâtre où font mine de s'affronter une gauche et une droite également soumises aux lois du libéralisme mondial) et « le » politique (où s'inventent des formes de vie et de lutte en des dispositifs transindividuels, expériences communautaires autonomes, collectifs d'intervention, etc.).

Il y a pour moi, c'est clair, un rapport étroit entre ce choix du (post)poétique contre *la* poétique (et la poésie), et ce choix du politique contre *la* politique. Dans les deux cas, on pourrait dire que

nous occupons un angle mort (visibilité faible, anonymat relatif, parfois érigé en principe), mais qu'il s'agit de pratiques de résistance résolument situées hors jeu, hétérogènes à l'espace de circulation et de valorisation des discours et des produits littéraires dominants.

C'est pourquoi je maintiens que la question de la sortie n'est pas une question secondaire, mais qu'elle reste stratégiquement importante. Et c'est pourquoi j'ai intitulé *Sorties*, au pluriel, le livre que j'ai donné en 2009 aux éditions Questions théoriques. Au pluriel, parce qu'il n'y a pas une seule façon de sortir ou de s'en sortir, mais une pluralité de postures, de dispositions à l'échappée, liée aux différentes façons de concevoir une refonte de l'« industrie logique ».

Et mon propre travail d'écriture, qui se développe sous la forme d'un cycle composé de plusieurs volumes publiés dans la collection « Fiction & Cie » aux éditions du Seuil, depuis 1990, et dont le dernier volume en date s'intitule *Tarnac. Un acte préparatoire*, ce travail, je le comprends comme s'articulant autour d'une question empruntée, je crois, à la première page d'un livre de Jean Genet (*Un captif amoureux*) : « La réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? » Il s'agit à la fois des signes noirs de la réalité (de l'opacité in-sensée du réel, opacité cruelle, indescriptible, ininterprétable), signes transportés et transformés en signes noirs, typographiques, à la surface de la page, ou de l'écran. *Le projet est simplement*, par prélèvements, montages ; distribution et redistribution incessante de ces signes ou bribes documentaires dans des dispositions à chaque fois reprises et réajustées, ou réinterrogées, *un projet d'investigation littérale*, en deçà (du moins j'essaie d'y veiller) de toute trans-figuration esthétique ou poétique. Je vois un lien entre cette affaire de « signes noirs », à la surface des choses comme à la surface des pages, et celle des chiens noirs, des *chiens noirs de la prose* (c'est le titre d'un des volumes du cycle), c'est-à-dire le nécessaire abandon de la formalité « poétique » pour un projet de prose, de prose très prose, ou de « prose en proses », de prose adaptable aux accidents du terrain, aux accidents du sol (je dis que « j'utilise pour écrire les accidents du sol », c'est l'un des points de méthode auxquels j'essaie d'être attentif), ou encore, pour le formuler en d'autres termes, de dispositifs prosaïques polymorphes

susceptibles de correspondre aux accidents de surface, à la photographie des surfaces, ajustés aux circonstances (autre point de méthode : « viser sans repos l'exactitude circonstancielle).

Ainsi, par exemple dans *Film à venir*, l'avant-dernier des volumes du cycle, à Saint-Étienne l'eau des cuves à la mine, à Wuhan en Chine, le noir de l'eau noir du lac et de ses poissons morts, et l'eau noire rouillée et le noir de l'huile au pont de Meulan, à Flins, là où se déroule la scène de la noyade d'un jeune militant révolutionnaire, élève au lycée Mallarmé, poussé dans la Seine lors d'une charge des CRS en juin 1968.

Je n'ai jamais pensé, je n'ai jamais réussi à croire que la formalité poétique comme telle, dans ce qui *subsiste* de sa spécificité générique (le poème comme objet relativement autonome, la mise en œuvre d'un rythme ou la transposition rythmique-lyrique du battement des choses ou du corps, le travail de figuration généralisée, la transposition en figures des choses appelées à com-paraitre dans le poème) pouvait, le moins du monde, convenir à ce projet d'investigation littéraire. Ce projet, impliquant immersion dans l'opacité et opérations pour la réduire, engage, simultanément, la nécessité d'une *conversion* générique visant à une sortie effective hors du champ clos de la poésie. Mais on comprend que cette conversion est une postulation, un effort continu, très susceptible de décevoir ou d'inquiéter telle ou telle catégorie de lecteurs. En transformant un peu la question initiale et initiante, je dirais volontiers : « La postpoésie est-elle cet ensemble de signes troubles ? » Et je répondrais : « Sans doute. » Il nous faut, je crois, assumer cette posture qui n'est pas la plus confortable. Dehors il fait peut-être un peu froid. Ça nous permet de ne pas nous endormir.



... / ...



- Le Livre des cabanes*, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015.
- Toi aussi tu as des armes. Poésie et politique* (collectif), La Fabrique, 2012.
- Tarnac, un acte préparatoire*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011 (*Tarnac, A Preparatory Act*, tr. J. Clover, Kenning Editions, Chicago, 2014).
- Sorties*, Questions théoriques, 2009.
- Film à venir. Conversions*, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.
- Sucre noir*, La Sétéérée, 2007.
- A7-A51, « Feuillet d'album », 2007.
- Quelque chose continue*, Créaphis, 2006.
- Néon, Actes et légendes*, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2004.
- D'où vient la lumière*, Images en manœuvres éditions, 2004.
- Édition de la revue *L'In-plano* de Claude Royet-Journoud, Al Dante, 2002.
- Télévision*, Vice Versa, 2001.
- Quelque chose contraint quelqu'un* (bilingue, avec une traduction en anglais par Chat Wiener, *Someone compels someone*), Al Dante, 2000.
- Nu dénudé*, Manière noire éditeur, 2000.
- Les Chiens noirs de la prose*, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999.
- Non*, Al Dante, 1999.
- Altitude zéro, poètes, etcetera : costumes*, Java, coll. « Les Petits Essais », 1997.
- Naître encore*, Al Dante, 1997.
- C'est-à-dire blancs*, avec Yves Jolivet, Le Mot et le reste, 1996.
- Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.
- La nudité gagne*, Al Dante, 1995.

*Le Théâtre du poème, vers Anne-Marie Albiach*, Belin,  
coll. « L'Extrême Contemporain », 1995.  
*N'importe où*, livre d'artiste, Villeneuve-lès-Avignon, 1995.  
*La Poésie, textes critiques, XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995.  
*Ils sortent*, La Main courante, 1994.  
*Rimbaud comme*, Hachette, 1993.  
*Tout doit disparaître*, Collodion, 1993.  
*Film à venir*, La Sétéérée, 1993.  
*A noir, Poésie et littéralité*, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.  
*Léman*, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1990.  
*Circonstances*, La Tuilerie tropicale, 1990.  
*Le temps n'existe pas*, Aencrages, 1990.  
*Francis Ponge*, Le Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988.  
*Pièces : les mots et les choses*, Belin, 1988.  
*Couleur bord de fleuve*, La Sétéérée, 1988.  
*Commencé par un mot, entre*, La Sétéérée, 1987.  
*Simplification lyrique*, Seghers, 1987.  
*Cahier de l'Herne Francis Ponge*, 1986.  
*Game over*, La Main courante, 1986.  
*De chant*, Aencrages, 1985.  
*Instances*, Collodion, 1985.  
*Actes ou textes*, avec Bernard Veck, P.U.L., 1984.  
*Puritas impuritatatis*, Ecbolade, 1984.  
*Comme envers Dieu*, Aencrages, 1984.  
*Poésie et figuration*, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1983.  
*La Nuit des dons*, Ecbolade, 1983.  
*Donnant lieu*, Lettres de casse, 1982.  
*Francis Ponge*, avec Bernard Veck, Larousse, 1981.

« Un dispositif a toujours une fonction stratégique concrète »

## Table

Assez vu ! préface par Christophe Hanna.....	I
<i>Ils sortent</i> .....	3
« La nudité comme appareil ».....	7
Nu dénudé.....	13
Costumes.....	17
Intégralement et dans un certain sens.....	24
« Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ? ».....	30
Suite, sorties.....	36
« Sur un terrain sans perspective ».....	45
Questions naïves.....	51
Bords de fleuve.....	60
Le chant des lessiveuses.....	69
En lieu obscène.....	75
Un pied contre mon cœur.....	82
La flache noire et froide.....	96
Tourner ses bras.....	104
Rendu au sol.....	113

Depuis que Mallarmé.....	122
« J'écris, donc je photographie ».....	139
La vrille & la meule.....	146
[j'].....	154
Un tour au cirque.....	164
Les chiens s'approchent, et s'éloignent.....	173
Ce n'est qu'un débat, Mallarmé continue.....	185
Noter, notuler, écrire.....	191
« Rose »-A.....	203
Deadly workers.....	211
Des gestes, en noir.....	216
Ponge ?.....	221
P.-S. : lieux de perdition/lauriers.....	226
« Stupéfiant ! ».....	231
« Je ne sais situer ».....	239
D'un « souvenir obscur ».....	248
Poésie interrompue.....	257
Toujours pas d'image.....	265
En découdre ?.....	273
...à terme de source.....	282
La toupie.....	290
Variante.....	292
Un bleu incohérent.....	294
Commerce des objets de mémoire.....	301

JOIN TO SEE THIS FANTASY.....	307
Sans négatif.....	327
Lacs, écrans, torrents, couloirs.....	332
Matière de lac.....	345
Contribution à la Théorie des Tables.....	357
Poésie <i>poor</i> , réponses (1).....	364
Poésie <i>poor</i> , réponses (2).....	373
Parnasses contemporains.....	382
« Comme une passion ».....	396
Un ciel enfermé dans l'eau.....	412
<i>Screenland</i> .....	424
« Oui, nous habitons vos ruines, mais ».....	428





COLLECTION «FORBIDDEN BEACH», ANIMÉE PAR CHRISTOPHE HANNA

Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, 2010.

ISBN 978-2-917131-09-1

Jean-Marie Gleize, *Sorties*, 2009.

ISBN 978-2-917131-00-8

Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, 2011.

ISBN 978-2-917131-11-4

COLLECTION «SAGGIO CASINO», ANIMÉE PAR OLIVIER QUINTYN

Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*

tr. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, 2013.

ISBN 978-2-917131-26-8

Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu.*

*Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, 2009.

ISBN 978-2-917131-02-2

Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*,

tr. de l'anglais (É.-U.) par Séverine Weiss, 2015.

Fredric Jameson, *L'Inconscient politique.*

*Le récit comme acte socialement symbolique*

ISBN 978-2-917131-03-9

tr. de l'anglais (É.U.) par Nicolas Vieillescazes, 2012.

Flint Schier, *La Profondeur des images.*

*Essai sur la représentation iconique*

tr. de l'anglais par Sébastien Réhault, à paraître.

Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire.*

tr. de l'anglais (É.-U.) par Nicolas Vieillescazes, 2009.

ISBN 978-2-917131-01-5

Richard Shusterman, *Le Style à l'état vif.*  
*Somaesthétique, art populaire et art de vivre*  
tr. de l'anglais (É.-U.) par Thomas Mondémé, 2014.  
ISBN 978-2-917131-37-4

COLLECTION « RÉALITÉS NON COUVERTES »

Stéphane Bérard, *Charles de Gaulle. Mémoires d'espoir,*  
*Le renouveau, 1958-1962*, 2011.  
ISBN 978-2-917131-12-1

La Rédaction, *Les Berthier, Portraits statistiques*, 2012.  
ISBN 978-2-917131-21-3

Margot M., *Margot.monmodele.com*, 2011.  
ISBN 978-2-917131-10-7

AVEC LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Franck Leibovici, (*des formes de vie*),  
*Une écologie des pratiques artistiques*, album + stickers, 2012.  
ISBN 978-2-917131-24-4

Howard Becker et Robert Faulkner, *Thinking Together.*  
*An E-mail Exchange and All That Jazz.*  
Texte publié en anglais, édité par Dianne Hagaman.  
Version française de la préface de Franck Leibovici et traduction  
partielle du texte (trad. de l'américain par Cristelle Terroni)  
disponibles sur [www.questions-theoriques.com](http://www.questions-theoriques.com).  
ISBN 978-2-917131-32-9

**Collection « Lecture>Play », animée par Aurélien Gleize**

Julian Alvarez et Damien Djaouti, *Introduction au Serious Game / Serious Game: An Introduction*, bilingue français/anglais, tr. anglaise par Claudia Ratti *et al.*, 2<sup>e</sup> éd., 2012.  
ISBN 978-2-917131-22-0

Fanny Georges, *Identités virtuelles. Les profils utilisateur du Web 2.0*, 2010.  
ISBN 978-2-917131-07-7

Anne Laforet, *Le Net Art au musée. Stratégies de conservation des œuvres en ligne*, 2011.  
ISBN 978-2-917131-04-6

Olivier Mauco, *GTA IV, l'envers du rêve américain. Jeux vidéo et critique sociale*, 2013.  
ISBN 978-2-917131-30-5

Olivier Mauco, *Jeux vidéo, hors de contrôle ?*, 2014.  
ISBN 978-2-917131-34-3

Étienne Perény, *Images interactives et jeux vidéo. De l'interface iconique à l'avatar numérique*, 2013.  
ISBN 978-2-917131-25-1

Bernard Perron, *Silent Hill. Le moteur de la terreur*, tr. de l'anglais (Canada) par Claire Réach, à paraître.

Samuel Rufat et Hovig Ter Minassian (dir.), *Les Jeux vidéo comme objet de recherche*, 2012.  
ISBN 978-2-917131-06-0

Hovig Ter Minassian, Samuel Rufat et Samuel Coavoux (dir.), *Espaces et temps des jeux vidéo*, 2012.  
ISBN 978-2-917131-19-0

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN NOVEMBRE 2014  
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE FRANCE QUERCY · 46090 MERCUÈS

N° ISBN : 978-2-917131-00-8  
DÉPÔT LÉGAL : 4<sup>e</sup> TRIMESTRE 2014.  
IMPRIMÉ EN FRANCE.

PREMIER DÉPÔT LÉGAL : 1<sup>ER</sup> TRIMESTRE 2009.  
© QUESTIONS THÉORIQUES ET JEAN-MARIE GLEIZE POUR LA PRÉSENTE ÉDITION.

[WWW.QUESTIONS-THEORIQUES.COM](http://WWW.QUESTIONS-THEORIQUES.COM)  
MAIL : [QUESTIONS.THEORIQUES@GMAIL.COM](mailto:QUESTIONS.THEORIQUES@GMAIL.COM)