

FORMES ET NORMES EN POÉSIE MODERNE ET CONTEMPORAINE

Sous la direction de
Laurence BOUGAULT
et Judith WULF



Éditions Styl-m

© Éditions Styl-m de l'A.I.S.
www.styl-m.org
Dépôt légal : 2^{er} semestre 2011
ISBN 978-2-9538417-3-2

Remerciements

Nous remercions très vivement tous ceux qui ont participé à ce séminaire, ainsi que les équipes d'accueil LIDILE et CELAM de l'Université Rennes 2.

Après avoir été diffusé en ligne sous au fil des interventions, nous avons envie de donner à ces recherches un aspect plus complet et plus conséquent, qui facilite la citation des auteurs, le cas échéant.

Laurence Bougault & Judith Wulf

Sommaire

Préface	5
PINSON Jean-Claude, « D'un lyrisme <i>poikilos</i> »	7
MOLINIE Georges, « Complexité de la simplicité en poésie contemporaine »	15
GARDES-TAMINE Joëlle, « Normes en poésie contemporaine »	23
KURTS Lia, « Olivier Cadiot ou la poétique des objets trouvés »	31
BOUGAULT Laurence, « Rimbaud agrammatical ou créateur de langue : Réflexions sur la syntaxe de l'Illumination 'Enfance' »	59
HIMY Laure, « Poésie contemporaine et pratique symphonique : l'exemple de Pierre Jean Jouve »	
JULY Joël, « Formes nouvelles de la chanson française »	
BOUGAULT Laurence, BOURKHIS Ridha, Entretiens avec Michel COLLOT	

Préface

Laurence BOUGAULT & Judith WULF

On aurait dit qu'il voulait que la poésie, qui doit essentiellement se distinguer de la prose par la forme phonétique et par la musique, s'en distinguât aussi par la forme du sens.¹

Paul Valéry à propos de Mallarmé

L'idée du programme de recherche que nous avons mis en place à l'Université Rennes 2 au sein de deux équipes d'accueil, CELAM et LIDILE, partait d'une hypothèse : les formes sont créatrices de leurs propres normes, qui évoluent et se réactualisent en diachronie.

La poésie semblant depuis la seconde moitié du XIX^e s. abandonner le vers, il nous semblait intéressant de réfléchir sur la vitalité et la diversité des formes poétiques modernes et contemporaines en essayant de comprendre quelles pouvaient être les normativisations qui s'étaient effectuées depuis un siècle et demi.

Mais nous voulions aussi laisser à chaque intervenant la liberté d'interpréter « formes » et « normes » à sa façon.

¹ in Mallarmé (S.), *Oeuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 668.

Ce fut l'une des surprises de ce séminaire de constater combien beaucoup d'entre nous donnait un sens assez négatif au mot « normes ». Toutefois, la diversité des approches nous semble faire émerger au final un certain nombre de faits convergents : le premier, c'est l'infinie richesse de la poésie en tant que langue, qu'elle soit collage, symphonie, ou lyrisme, qu'il s'agisse de la forme ou du contenu, la poésie semble forcer la langue dans ses retranchements, mettant au jour sa profondeur. Et pourtant, ce « forçage » n'est pas « sortie de ». La poésie est tout entière langage, alors, ces normes, ce sont peut-être celles qu'elle-même elle produit, d'un poète l'autre, d'une pratique l'autre, des synergies qui font lois, non au sens dogmatique du terme, mais au sens d'ensemble systématique de faits de langue qui informent la substance du contenu. Et c'est ce qui ressort finalement, à travers les points de vue très variés, et les pratiques poétiques si diverses, une certaine façon de s'emparer de la langue et du monde et de les faire jouer ensemble, comme on dit des parties d'un tout qu'elles jouent ensemble...

D'un lyrisme *poikilos* (un point de vue d'atelier)

Jean-Claude PINSON

1. Un peu de philosophie (et d'abord d'autobio) :

— mon itinéraire, pour dire, rapidement, « d'où je parle » : un même désir, dans une génération (la mienne) qu'on a pu dire « lyrique », de « changer la vie », en croyant, une fois encore, marier action poétique et action politique. Poésie (*poiein*) qui serait alors beaucoup plus que la littérature (occupée seulement à jouer avec la *lettera*). Fin 66-début 67 : bref échange avec Sollers (je fréquente alors *Tel Quel*). Je lui fais part de mon intention d'abandonner la chose littéraire pour « militer » (je viens de participer au congrès fondateur de l'UJCml). Il me répond ceci : « Refuser une “syntaxe”, en proposer une autre, et dire *pourquoi*, me paraît être un travail aussi *urgent* que celui de l'action directe » (celui de la « pratique signifiante » et du « travail à faire au niveau des superstructures contrôlées par la bourgeoisie ») (lettre du 10 février 1967). Mais je crains trop que la subversion par la forme ne soit qu'une subversion *pour la forme* ; je préfère l'action élargie et directe plutôt que l'action indirecte et restreinte (qui me paraît, concernant *Tel Quel*, par trop germanopratine). Je prends le large et m'enfoncé pour pas mal d'années dans la poisse du sens (l'idéologie mao). Puis, près de quinze ans après, reprends des études de philo et

me remets à écrire.

— ce qui me reste de ces années militantes (et du penchant pour la philosophie) : l'intérêt pour des formes langagières qui puissent contribuer à faire naître, à orienter, à intensifier, des formes de vie. Recherche (vaine ?) de formes qui soient productrices d'*éthos* (cf. Foucault et l'idée d'écrits « étho-poiétiques »). J'aimerais pouvoir faire mienne cette remarque de Thoreau : « Le poème authentique n'est nullement ce que lit le public. Il y a toujours un *poème non imprimé* sur une feuille de papier, en concomitance avec la production de ce poème imprimé, production elle-même stéréotypée au sein de l'existence de ce poète. Le poème non imprimé, c'est ce que le poète est devenu au travers de son œuvre. Non pas de quelle "manière" son idée s'est "exprimée" dans la pierre, sur la toile, ou sur le papier, mais jusqu'à quel point il lui a été donné *forme et expression dans la vie même* de l'artiste. »

— le poète, sans doute, « è un fingidor » (Pessoa). Il invente des formes et dispositifs textuels. Mais n'écrit-il pas cependant sous contrainte existentielle ? Le pacte lyrique (c'est ce qui le distingue du pacte fabulant) requiert que le pouls de l'existence vienne battre à fleur de mots, que la pluie du réel fouette obliquement la page, par éclairs, que « la vitesse du monde », comme dit Stéphane Bouquet, passe dans le poème. Et qu'à l'autre bout de la chaîne il en résulte, si possible, un effet lyrique pour le lecteur.

2. J'ai tendance à concevoir chacun de mes livres comme une sorte de manuel de vie où je fais entrer tout ce qui vient tomber dans le champ de mon existence pendant une période donnée. Je dis « manuel », parce qu'il ne s'agit pas tant de rapporter des événements biographiques que de mettre en place des séquences verbales capables de « quadriller » le campement provisoire de l'existence (c'est

une opération, en somme, de castramétation).

— plus que des recueils, ce sont des *livres* - des formes longues, avec une architecture d'ensemble.

— des formes pourtant plus rhapsodiques (faites de pièces cousues) que totales, organiques.

— grande forme et petites formes ; espace du livre / espace de la page (chaque page ou séquence comme un poème).

— chaque livre doit inventer sa forme.

— unité de tonalité (unité musicale) ; chaque livre doit trouver son ton et son centre de gravité (et pourtant s'étirer très loin de ce centre) ; hasard de la commande et nécessaire unité du texte = poétique du grand écart (exemple : la séquence sur la Norvège dans *Free Jazz*).

— en l'occurrence, titres musicaux : *Fado (avec flocons et fantômes)*, *Free Jazz*. Opéra de chambre dans un cas, modèle du free-jazz dans l'autre. Comme Jacques Roubaud, je me dirais volontiers « compositeur de poésie ».

3. *Fado* est un livre qui relève de la lyrique amoureuse :

— problème : comment être fidèle à un événement amoureux sans tomber dans l'effusion ? Recours à la médiation de personnages semi-fictifs (Leopardi, Beaudelaire, Janacek, Psoa, Cælebs...) ; confronter la voix (lyrique) du narrateur à celles d'interlocuteurs ironiques -> livre polyphonique.

— + la voix absente de la supposée chanteuse de fado ; voix évanouissante/ évanouie (*fading*). Car *Fado* est, aussi, une façon de méditer sur la perte et le « ratage », à partir de l'échec amoureux. L'histoire n'est pas pour rien une histoire de disparition : celle d'une voix aimée, de sa fonte au milieu des flocons ; celle d'une aphasie à force de e muets.

— livre déjà *poikilos* (bariolé) : alternance de poèmes

et de fragments narratifs-dialogués (*vidas /cansos*) ; recours à des registres et à des formes très divers : une narration (une histoire d'amour très en pointillés), des dialogues entre les personnages, des séquences réflexives en prose, des poèmes en vers généralement courts ou constitués de versets ou laisses en prose.

— beaucoup aussi de copié-collé, de *sampling*, puisque la plupart des propos que je prête à mes personnages sont empruntés à leurs écrits (à la correspondance de Baudelaire par exemple, aux *Petites Œuvres morales* de Leopardi, ou aux essais de Pessoa...) - tout en m'arrangeant pour que ça n'ait pas l'air de citations, car j'ai voulu garder au texte, bien qu'il entrelace plusieurs voix, une unité musicale, à la façon d'un opéra de chambre).

— le modèle lointain est celui d'un livre qui puisse être à la fois poème, roman et essai (et aussi tableau et partition).

4. *Free Jazz* est d'une autre tonalité — d'un lyrisme plus sec, plus allègre (Ornette).

— cette fois ce n'est plus une histoire qui se raconte, mais des bribes d'autobiographie, sur fond de la grande histoire du free-jazz. Lequel joue dans le livre le rôle d'un « grand astreignant », pour le fond comme pour la forme. Car évoquant le free-jazz, je ne raconte pas seulement (de manière d'ailleurs très elliptique) son histoire et ses acteurs (John Coltrane, Ornette Coleman...) ; j'essaie aussi de mettre en pratique leur façon de quitter tous les repères (grilles d'accord, thèmes...). Contrainte paradoxale : celle d'une liberté qui n'affronte que sa propre difficulté (celle qui refuse tout appui).

— un livre de bord de mer, une sorte d'*ode maritime*, née pour ainsi dire sur la plage où j'ai l'habitude de me promener.

— lieu, cette *plage*, que je me suis employé à confondre avec la *page* (la différence minime d'une lettre me facilitait la tâche), la transformant en une piste de fortune pour y faire atterrir (ou amerrir) et décoller le grand brouhaha du monde ; + plage d'un disque vinyle.

— la page : lieu technique et métaphysique de l'affaire poétique, de l'écriture. La plage : emblème par excellence des temps « démocratiques » qui sont les nôtres, mais lieu cosmique aussi (de l'infini à volonté, du vent, des ciels, etc.). Page et plage, j'ai cherché, avec *Free Jazz*, à les articuler, à les plier l'une sur l'autre. Mettre la page à l'écoute de la plage pour mieux pouvoir passer d'une « topopoétique » à une « géopoétique ». La mettre à l'écoute, à l'école, de l'océan, de sa permanente surenchère de souffleries diverses, de sa méga ritournelle, de son big free-jazz (vent, vagues, ressac, et le bagad volant des mouettes)...

— je ne peux pourtant pas dire que l'écriture de *Free Jazz* soit improvisée (comme ce qu'a pu pratiquer à une certaine époque un Denis Roche). Le livre est plutôt, au contraire, le fruit d'une longue et lente mise au point, aussi bien dans sa structure d'ensemble que dans ses détails. Il me semble pourtant que l'esprit de l'improvisation y est d'une certaine façon présent : le livre, par exemple, bifurque sans cesse ; il ne procède pas d'un scénario préalable ; il n'a pas d'histoire à raconter ; il ne suit pas de règle oulipienne ; il n'est pas soumis à une tonalité qui serait d'avance admise comme poétique. Au contraire, il fait jouer des agencements d'énonciation variés, instables (historiettes/essais ; monologues/dialogues...), pour mieux dégager d'improbables lignes de fuite existentielles (un devenir-hydravion, un devenir-merle, un devenir-plage, un devenir-hérisson...). -> *poikilos*.

5. *La forme* : « poikilos ».

— bariolé, bigarré, moucheté ; mosaïque, habit d'Arlequin.

— roman romantique. Friedrich Schlegel : « L'idée d'un roman romantique, telle qu'elle a été établie par Boccace et Cervantès, est celle d'un livre romantique, d'une composition romantique, où toutes les formes et tous les genres sont mélangés et entrelacés. Dans le roman, la masse principale est constituée par de la prose, plus diverse que celle d'aucun genre établi par les Anciens. Il y a ici des parties historiques, rhétoriques, dialogiques, tous les styles alternent, ils sont entrelacés et reliés de la façon la plus ingénieuse et la plus artificielle. Des poèmes en tous genres, lyriques, épiques, didactiques, des romances, sont éparpillés à travers l'ensemble et l'ornent dans une profusion, une diversité exubérante et variée, de la manière la plus riche et la plus brillante. »

— Barthes et le roman « a-figuratif » (Denis Roche, *Louve basse*, 1976). Son problème : comment passer de la notation (haïku) au tissage romanesque ? Comment passer de la forme brève, rhapsodique, de l'Album, à la fiction et au Livre (architecturé) ? Comment faire prendre la poussière de notations, d'épiphanies ? -> en les insérant dans le tissu d'une fable, en inventant le faux d'une intrigue où pourront étinceler les moments de vérité qu'elles constituent (= solution proustienne) : « Le roman commencerait non au *faux* [inventé], mais quand on mêle sans prévenir le vrai et le faux : le vrai criant, absolu, et le faux colorié, brillant, venu de l'ordre du Désir et de l'Imaginaire » (*La Préparation du roman*).

— au fond, le dernier Barthes retrouve, sous la forme nouvelle (mais en réalité romantique) d'une synthèse disjonctive, les termes de la poétique aristotélicienne : il s'agit d'agencer des notations éparses, synonyme de *mimésis*,

dans l'architecture d'ensemble de la fable, de l'histoire, synonyme de *muthos* (pour Aristote, *mimésis* et *muthos* ne sont d'ailleurs que les deux faces d'une même médaille).

— il s'agit aussi d'être à la fois un « poète d'histoires » et un « poète de mètres », dans la mesure où la notation est indissociable, comme dans le haïku, d'une forme qui se découpe en découpant dans le réel. Barthes le dit en citant Claudel : le « soulèvement métrique » est le *satori* d'une forme découverte, la formule « qui crée le réel en en arrêtant le découpage ».

— mais où est alors, avec cette forme mixte, la différence du roman-poikilos et du livre-poème-poikilos ? Dans un cas, le poète d'histoires l'emporte, tandis que, dans l'autre, c'est le poète de mètres qui domine. C'est toute la différence qu'il peut y avoir entre les derniers livres de Quignard et ceux de Dominique Fourcade.

6. La norme : lyrisme :

— problème du lyrisme : celui d'une certaine intensité (cf. la fameuse lettre de Flaubert à Louise Colet : « Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots. La vie ! la vie ! bander tout est là. C'est pour cela que j'aime tant le lyrisme. »)

— mon problème : que la vie soit là sur la page autrement que par simple procuration, délégation ; autrement que re-présentée (malgré le déficit congénital de la nomination). Condition pour qu'il y ait, pour le lecteur un « effet lyrique ».

— première réponse : la poétique de la notation (le haïku comme instantané).

— pour le roman *poikilos*, peut s'y ajouter le recours à la « force protensive » de l'intrigue (Barthes), liée à l'énergie énonciative de la narration.

— pour le livre-poème *poikilos*, une autre ressource est possible. L'intensité lyrique peut provenir de l'espace textuel lui-même (celui de la page comme celui du livre). C'est cet espace qui assure cette fois l'unité (et non l'histoire). -> lyrisme *littéral* où, pour paraphraser Flaubert, le sang bat sous chaque mot, sous chaque lettre, chaque signe, de la première ligne à la dernière (si possible !)

— la poésie doit donc prendre au sérieux la page, son espace et ce qui y vient s'inscrire ; elle doit le considérer comme un espace réel, matériel - prendre en compte toutes les dimensions de la « motériorité » langagière. -> la page comme espace réel, espace de vie, lieu d'événements verbaux (et non comme support indifférent, abstrait). D'où l'importance des espaces, des blancs, des dispositifs typographiques, des calligrammes...

— par exemple : énergie rythmique qui naît des différences de vitesses, des syncopes, ellipses, de la ponctuation... du recours à des mots étrangers... Tout doit faire texte.

— > le poète comme « poète de mètres ». La poésie, comme dit en substance J.-L. Nancy, est davantage du côté du « faire » que du « raconter ». Elle est dans la fabrique des formes, l'invention de mètres nouveaux, et non dans l'invention d'intrigues. Christian Prigent : « La poésie est le plus drastiquement formalisé des genres littéraires. »

— elle est foncièrement disjonctive (l'enjambement, la distorsion du sens et du son), syncopante, césurante, « boustrophédique » (le retour au lieu de la ligne droite), glossolalique.

— mais cette résistance à ce qui dans le langage est propension au bavardage est aussi ce qui la menace (la poésie) d'enfermement dans une chambre (*stanza*), celle du poème, qui deviendrait sans vue, aveugle, dépourvue de

fenêtres sur le monde. En devenant bigarré, *poikilos*, impur, en faisant droit en son sein à d'autres registres de langues et d'autres modalités énonciatives (à la narration comme à la notation immédiate), le poème, le livre-poème, se donne la possibilité d'une sortie hors de l'illisible, hors de ce que j'ai appelé la « poésie-rideau ». Il reconquiert, en faisant place à la pulsion de naïveté, la possibilité d'une diction non émoussée du monde.

— un exemple aujourd'hui particulièrement significatif du poème-*poikilos* me paraît fourni par l'œuvre de Dominique Fourcade. Par bien des côtés, c'est un poète « sentimental », un poète de la poésie, un poète qui s'attache à mettre en scène le poème lui-même, à dire sa « poémogonie ». Par bien des côtés, il se rattache à l'écriture textuelle, intransitive. Mais c'est aussi une œuvre qui dépasse le moment « mallarméen ». Quelque « magnifiquement beau » et « absolument indispensable » qu'ait pu être l'apport de l'auteur du *Coup de dés*, il importe, écrit Fourcade, de prendre conscience de ce que « Mallarmé et les siens ont fait ne doit à aucun prix être refait ». « Mon travail, poursuit-il, consiste (ne consisterait pas) à durement détendre ce que Mallarmé avait si indispensablement retendu ».

— si bien que la poémogonie est aussi chez Fourcade cosmogonie : « dans la voix toujours deux voix sont mêlées, dont l'une a l'expérience du monde, la voix qui fait la phrase fait le monde sans avoir l'expérience du monde ». En d'autres termes, dans le poème, cohabitent et communiquent un régime « sentimental » et un régime « naïf » de l'écriture. À la voix qui ne sait que les mots, à son thyrsos, celle qui est *experimentum mundi* vient tresser des grappes de notations « naïves ».

Complexité de la simplicité

Georges MOLINIÉ

Du point de vue d'une réflexion globalement sémiostylistique relativement à une préoccupation du type *forme et norme* dans la poésie contemporaine, on peut être tenté d'explicitier un ressenti esthétique grossièrement et massivement oppositif, avec d'un côté la réception de productions comme celles de Lionel Ray ou de Claude Estéban aujourd'hui, face à la réception de productions comme celles de Jean-Marie Gleize ou de Dominique Fourcade. Mais c'est évidemment grossier et massif, même s'il y a harmonie générationnelle, avec un certain décalage pour J.-M. Gleize, même en s'appuyant sur le concept de *macro-texte* tel que je l'ai défini : reste l'arbitraire de la considération objectale, et les nuancements internes à la constitution de macro-textes à géométrie variable (à réception). Il faut donc, comme on s'en doutait, réfléchir.

D'abord, quelques réflexions, justement, par rapport au thème du cadre.

La poésie contemporaine : de quoi au juste, ou au plus près du juste, ou au juste pour quelqu'une, peut-il bien s'agir ? Sans doute s'agit-il avant tout d'une sensation de contemporanéité : du vivant comme vivant, mesurable à notre propre sensibilité vécue. C'est manifestement plus, ou autre chose, que *moderne* (au sens des commentaires lumineux

développés sur l'art en général par Marc Jimenez dans son dernier livre *La Querelle de l'art contemporain* — Seuil, 2005). La poésie moderne, pour beaucoup d'entre nous, commence en français avec la triade Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé : c'est comme notre origine, ce n'est pas nous. Conviendrait-il de raisonner plutôt en terme d'actualité : est-ce la poésie actuelle ?

Ce n'est pas totalement dirimant. Il me semble qu'est davantage en jeu un sentiment complexe, à tout le moins mélangé, où s'insinue une forte composante axiologique : cette détermination est elle-même entièrement issue de, et équivaut à l'effet de quelque chose qui nous touche en tant que valeur pour nous, valeur s'épuisant elle-même dans la génération de ce sentiment. Où se noue le lien avec cette autre composante essentielle, à mon avis, de ce vécu esthétique-là : son atmosphère d'éphémérité et de fragilité. Pour prendre un peu de recul chronologiquement paradoxal, on dirait alors que les romans de Céline peuvent « faire », pour quelques-unes d'entre nous, plus littérature contemporaine que les romans de Mauriac.

Et *poésie* tout court (c'est-à-dire tout seul) ? On a l'impression qu'il est plus facile de s'en sortir, ne serait-ce que par le recours à une double opposition, ou à une double définition négative : puisqu'on a affaire à du discursif, à du verbal, on dira simplement (!) que 1° la poésie n'est pas du roman, et que 2° la poésie n'est pas de la théorie. On pourrait étendre une telle doxologie apophatique de la poésie en sémiotique négative, comme il y a une théologie négative ; mais je me contente de cette approche différentielle-là.

Que la poésie ne soit pas du roman, c'est très violemment patent, et on n'avait pas attendu les multiples traités, anciens et actuels, sur la question des genres pour s'en apercevoir. On notera donc que la poésie se caractérise par

deux traits oppositivement spécifiques à cet égard : elle n'est pas en prose, et la narrativité n'en forme pas un constituant sémiotique inhérent. C'est malgré tout intéressant, parce que l'on est conduit ainsi à réfuter l'approche du littéraire par le narratif, qui a fait tant de ravage. Mais ces banalités ne sont pas si triviales qu'elles en ont l'air, parce qu'elles ne sont pas aussi sûres qu'elles en ont l'air. Il peut bien y avoir de la poésie narrative, et de la prose poétique (voire de la poésie prosaïque ?) : restons prudents.

Que la poésie ne soit pas de la théorie, cela paraît encore plus évident (et même on a l'impression qu'il est davantage difficile de fissurer cette paroi) : il y a la poésie, et il y a, d'un autre côté, le discours critique (par exemple sur la poésie). Ainsi, on a, pour rester dans le jardin initialement indiqué, les textes théoriques de Michel Deguy, de Claude Estéban, de Lionel Ray (ceux-là en tout petit nombre, mais il y en a), et en face, éditorialement clairement séparée, leur production poétique (signalée par *poésie*). Mais que faire de *A ce qui n'en finit pas* de Michel Deguy, ou de *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* (avec sa succession vers/prose) de Claude Estéban, qui sont l'un et l'autre des thrènes ? Et il y a plus résistant encore, car c'est tout l'œuvre cette fois qui est en jeu : comment classer sous cette catégorisation les productions de Dominique Fourcade ou de Jean-Marie Gleize, voire celles d'une revue comme *DOC(K)S*, ou les performances de Julien Blaine ?

Le questionnement, pour être déceptif et banal, n'en est pas moins éclairant : il induit des positions d'analyse qui, elles, ne sont pas du tout évidentes (ni partagées) ni inintéressantes.

Le plus sage ne serait-il pas de revenir à une approche définitionnelle d'orientation immanente, donc plutôt intra-structurale ? Une telle démarche ne peut effectivement se

réaliser avec un minimum de précision et de rigueur qu'en termes de *formes et normes*.

À mon avis, on peut faire (modéliser) des descriptions positives, à l'intérieur de praxis discursives, affichées comme *poésie*, ce qui consiste à détecter, à construire et à enregistrer (dans l'esprit des travaux fondateurs de Joëlle Gardes-Tamine) un certain nombre de régularités langagières, en l'occurrence en général linguistique, mais pas toujours : c'est de l'ordre du rythmique, du métrico-prosodique (on est plutôt au niveau de la forme de l'expression), ou de la disposition phrastique sur la page (on est alors plutôt au niveau de la substance de l'expression). On bâtit ce faisant, et pour ce faire, une sorte de micro-stylistique, articulée sur le traitement, comme espèces de retour, de réminiscence, ou de modification, d'un certain nombre de contraintes générico-formelles forgées dans une tradition, dont il s'agit de suivre exactement les traces (on se situerait là plutôt au niveau de la forme du contenu).

L'idée c'est que l'on se trouverait, sur le plan formel, en présence d'une sorte de plasticité d'expression, plus ou moins dense selon les textualités considérées, et surtout selon une phénoménologie sémiotique de l'ordre de la reconnaissance-identification à réception (ce qui permet de penser la variabilité des prétendues objectalités).

Est-ce que cela a d'autre part un sens de coupler ce type d'approche avec celui d'un questionnement concernant la norme ? Les linguistes, notamment québécois évidemment, ont beaucoup scruté ce secteur. De quelle norme faudrait-il parler ? Je n'en vois pas d'autres que, là aussi, celles qui émergeraient des dynamismes de condensation divers, de niveaux langagiers variables, saisissables également à réception, selon les macro-textes constitués. Ce seraient des régularités stylistiques, plus ou moins stabilisées, que l'on

pourrait aussi analyser comme des stylèmes de littérarité générico-individuelle dont les plis discursifs, pourrait-t-on dire, comme combinatoires de différenciations/conformités internes et de niveaux stratifiables, caractériseraient les styles textuellement incarnés.

Si l'on virait vers d'autres pensées de la norme, on risquerait de devoir se demander *norme(s) de quoi ?*, ce qui induirait forcément des réponses comme *de poéticité*, ou *de niveau de poéticité* ; et je crois qu'alors on ne s'en sort pas. D'une façon ou d'une autre, on en revient toujours à la question méta-stylistique de fond : celle de la singularité, pour telle réception, de la singularisation ; question elle-même coupable, au questionnement préalable : singularisation de littérisation, ce qui découvre un enjeu plus vaste, d'un autre ordre encore.

Pour les esprits facétieux, on pourrait aussi, je sais bien, prendre le problème à l'envers, en cherchant à savoir, à calculer, en deçà de quel effet de condensation stylématique dira-t-on (=la lectrice) que le discours textuel *n'est pas* de la poésie ? On se rappelle que Lionel Ray disait il y a longtemps, installé évidemment du côté de la production, qu'une façon un peu malicieuse de poser la question de l'écriture poétique, c'est *quand va-t-on à la ligne ?*

De fait, on vient, sérieusement, de situer la réflexion dans l'esprit de la problématique du seuil.

Et il semble bien que ce soit davantage dans cet esprit qu'il puisse être profitable de questionner l'expression *poésie contemporaine*. C'est qu'il vaut mieux, comme toujours, que joue, entre l'épistémologie et l'objectalité (supposée et donc proposée), une certaine affinité. Raisonons plutôt en termes de gradualité, de tendance, de dynamisme, pour tenter de comprendre, d'apprécier, d'approcher, d'appriivoiser du vraiment contemporain, de l'ultra-contemporain, du vif

contemporain (donc du « en danger de mort »).

Lisons ou relisons (justement, si c'est par plaisir, par envie, par démangeaison, par attente, voilà un bon test sémiotique de littérisation), quelques textes de *Fayoum* de Claude Estéban (Farrago, 1999), ou d'*éponges modèle 2003* de Dominique Fourcade (P.O.L. 2005), ou de *Un bruit dans le bruit* de Danielle Cohen-Levinas (Mercure de France, 2004), à quoi il faudrait tout de même joindre le début des *Géorgiques* ou de *L'Acacia* de Claude Simon. On y verra, on y sentira, on y détectera, peut-être, à l'œuvre une praxis scripturaire par quoi est traité du matériau langagier expressément intransitivement (j'assume l'horreur de l'abominable homéotéleute), de manière que s'exhibe la matérialisation de la substance du contenu (ce qui forme la plus haute pensée possible de toute artistisation, en tout cas sa limite sémiotique), dans un faire qui détache certains comportements langagiers.

Il conviendrait alors de reprendre, pour le coup, la perspective Bertrand-Baudelaire, la modernité du point de vue de notre contemporanéité. Il ne suffit pas en effet de dire que l'amuïssement des critères formels et narratifs caractériseraient une certaine contemporanéité poétique. Il faudrait emphatiser certains bouquets sémio-linguistiques qui seuls caractériseraient cet ensemble de praxis scripturaire, et que cette praxis seule pourrait manifester - et qui n'apparaîtraient ailleurs (dans le roman ou au théâtre par exemple) qu'à l'état de traces, ou d'éclats.

Dans cette atmosphère, j'ajoute des fragments sur la simplicité.

On pourrait sommairement soutenir que s'est produite une double évolution dans le devenir de la modernité, double évolution parallèle à partir de Mallarmé et d'Apollinaire.

Dans le post-mallarméisme, on se situe dans les

parages d'un acte absolu de langage, ou de l'expérience du désir qui porte vers un tel acte, en tant que pur, non sali ni mêlé dans l'utilitaire et le commerce, ce qui a entraîné un certain hermétisme à réception, avec une praxis de l'écriture de l'exhibition, de la distorsion et de la dénudation du matériau (ainsi dans *Imaginez dit-il*, un des tout premiers grands poèmes de Lionel Ray, dans *Partout ici même*-Gallimard, 1978). L'allure tient surtout à la stylistique de la phrase, comme l'a éblouissamment glosé Dominique Fourcade avec ses fameux commentaires sur la phrase-femme.

Mais il y a eu Apollinaire, et la poésie de la Première puis de la Deuxième Guerre mondiale, de la Résistance, du communisme ; de *la chose* et du monde ; du retour du sujet.

Et on a l'impression *aujourd'hui* que la grande nouveauté stylématique, en tout cas l'une des pentes majeures du renouveau tout à fait contemporain (nous parlons spécialement de la poésie strictement verbale) se manifestent et se déploient dans l'exhibition post-pongienne (post Jaccottet, post Guillevic, post Bonnefoy) du *simple* : dans la thématique et dans le phrastique évidemment, dans le lexique comme toujours, mais aussi dans le suivi de régularités auto-normées - ce qui d'ailleurs peut être également mis en relation avec l'idée d'un traitement plus partageable de la poétique post-oulipienne et post-roubaldienne de la contrainte, conformément à un mouvement esthétique à la fois congruent (avec celui dont j'essaie de donner ici un léger crayon) et rénovateur (par rapport à une tendance bien spécifique).

Un tel mouvement, justement, est pour moi lié à la sensation que la sémiologie (toute sémiologie) est d'abord pathético-éthique ; que le monde (au sens technique de l'extériorité non mondanisée, non traitée, non sémiotisée, non

langagiérisée) est en soi inapprivoisable et inatteignible, de toute façon, et malgré quelque tentative langagière que ce soit, fût-ce poétique ; et que le plus partageable est aussi le plus intime, le plus nu, le plus pauvre , le plus faible : que l'émotion à produire et à vivre est ainsi la plus tragique dans l'écrire résiduel, comme résiduel. Qui doit être la forme contemporaine du simple.¹

¹ Pour prolonger cet article, on lira par exemple Molinié (G.), *Hermès mutilé — Vers une herméneutique matérielle (essai de philosophie du langage)*, Champion, 2005.

Normes en poésie contemporaine

Joëlle GARDES-TAMINE

Je voudrais proposer ici quelques questions ou réflexions sur le sujet des normes en poésie contemporaine. Il ne s'agit en aucun cas d'un article organisé, mais simplement d'interrogations formulées presque au fil de la plume, dans l'espoir qu'elles susciteront sur le site des réponses et d'autres interrogations.

Terminologie

Je me méfie du terme de normes. J'ai choisi, dans le cadre de la grammaire, de lui substituer celui de « canons » de la description. Le terme de « norme » me paraît trop difficile à définir. On ne sait s'il est descriptif ou prescriptif. La norme est souvent fixée par des considérations extérieures à la discipline, par l'institution scolaire, par la hiérarchie sociale, *etc.*, alors que le canon tel que je le définis ne dépend que de paramètres internes à la grammaire. Dans la définition du style, qui nous intéresse ici, le recours à la notion de norme entraîne presque inévitablement l'introduction de l'écart. Or, je pense que la langue est suffisamment large et plastique (le système admet du flou et de l'approximation) pour admettre des usages que l'on ressent par exemple

comme poétiques parce qu'ils sont rares (critère de fréquence) ou aux marges (critère de formation de l'énoncé), sans que pour cela ils constituent des écarts par rapport à une norme.

De même que la rhétorique admettait une seconde rhétorique, on peut dire que la langue poétique constitue une sorte de seconde langue, « une seconde langue vivante » caractérisée par son étrangeté, c'est-à-dire simplement sa spécificité. Dans *L'introduction à l'analyse de la poésie*, avec Jean Molino, nous disions que la langue de la poésie est une « langue spéciale », et nous reprenions la définition que donne Vendryès d'une telle langue : « une langue qui n'est employée que par des groupes d'individus placés dans des circonstances spéciales ».

Aux siècles classiques, cette langue présentait des caractéristiques particulières, qui constituaient ce que je préfère appeler des conventions, parce que la notion même de licence poétique, le fait que ces règles n'étaient pas toujours appliquées, et qu'elles dépendaient en partie des genres, montre qu'elles n'avaient pas un caractère rigide. Le meilleur exemple que l'on peut en donner est celui des formes dites fixes, qui n'ont de fixe que le nom. Le seul exemple du sonnet, dont la diversité est accrue par l'existence d'une triple tradition, italienne, française et anglaise, suffirait à le montrer. Il faut de toute façon admettre pour toutes les formes la dimension de variation, l'irruption de ce que Judith Schlanger nomme « l'événement » : « Par définition, un événement ne fait pas qu'illustrer les consignes. Par sa saveur, par sa présence, par son impact, il les révèle. Il compte et il marque. Plus ou moins subtilement, l'événement littéraire impose une coupure : entre avant et depuis, sans et avec, pour et contre, puisque et malgré, comme et différemment ». « Consigne », « convention », je préfère ces

termes à celui de « norme ».

Tendances

À certaines époques de rupture, ces conventions et ces consignes ne sont plus acceptées. Celles de l'époque classique, rimes, mètre, inversion, pour s'en tenir rapidement aux trois traits donnés comme constitutifs de la poésie, définissaient clairement la langue spéciale. Une fois qu'elles sont abandonnées, comment marquer cette langue spéciale ? Dans un premier temps, elles constituent un repère qu'on ne saurait abandonner tout à fait : le vers libre par exemple conserve le terme même de vers, garde en creux sa définition comme unité minimale du poème. Puis elles finissent par disparaître en tant que telles et deviennent simplement des variables dont on va jouer pour construire le poème. Dimensions graphique, phonique, morphosyntaxique, rhétorique, rythmique, toutes sont utilisées indépendamment comme variable de création, ainsi que l'OuLiPo en particulier le montre. La poésie, plus que jamais, acquiert ainsi une portée métalinguistique. Sélectionnant un paramètre, elle l'exhibe, et se montre en train de se faire.

Mais, dans l'extrême contemporain, le rapport aux conventions antérieures est, me semble-t-il, différent. Il s'agit moins d'en sélectionner une et de la reprendre pour construire le poème que d'éventuellement revenir aux « formes classiques » ou à l'inverse, de les ignorer pour explorer librement sa propre voie. Autant dire qu'il n'existe pas de consignes, de conventions, mais une exploration solitaire qui conduit à une grande diversité. Dans ce foisonnement, il est difficile de choisir comme représentant de la poésie contemporaine tel ou tel poète et les exemples

que je vais proposer sont éminemment subjectifs et lacunaires.

Je cite en premier lieu un relativement récent numéro de *Poésie 2001*. L'éditorial de Jean-Michel Maulpoix dit clairement que l'on peut revisiter les formes antérieures. Il oppose les poètes du matin, qui recherchent la nouveauté et les poètes du soir, qui « revisitent des formes classiques comme on puise à la force toujours active, insoupçonnée, de quelque architecture passée [...] Car tel est bien ce que nous cherchons, modernes, fatalement modernes : donner forme à ce qui en nous, irrésistiblement, continue d'en appeler à la “ronde des muses”, de chanter (et c'est l'ode qui s'impose), de tisser des histoires sans nombre (et c'est la rhapsodie), voire de chercher à rimer ses refus (c'est la satire). Nous autres visiteurs du soir, qui ne saurions que la brisure, l'écart, la mise en abyme ou le pastiche ». De fait, le numéro présente par exemple une « Rhapsodie de rhapsodie » de Benoît Conort, une « Ode brisée » de Claude Ber. Si la recherche de l'oralité, ou du moins d'une certaine voix, semble une quasi constante, elle ne se confond pas avec le lyrisme et le temps de l'exclusion du narratif est terminé, même si les développements de l'épopée restent hors de propos.

À la diversité du genre correspond également une diversité des formes. Le vers libre est massivement employé, mais aussi la prose. Ils sont séparés ou mêlés, comme dans le texte de Claude Ber donné dans le même numéro :

passant	ma main sur	ton visage
passant	ma main sur	
mon crâne		
primitivement	rituellement	ma
main		

Si un cri d'oiseau suffit à effacer la confusion des branches, il existe sûrement, muette dans nos bouches, une parole capable de tendre l'arc jusqu'à ce qu'il redevienne chêne et prenne racine au bout de chaque flèche.

Et dans son recueil *La mort n'est jamais comme*, on voit alterner des poèmes en prose, des vers libres, et pour finir, une prose poétique continue.

Quelques constantes néanmoins, à travers cette variété. La première semble la discontinuité et le fragment. Même dans un recueil comme celui que je viens de citer, il y a rupture d'un poème à l'autre, chacun se refermant sur lui-même. La typographie souligne l'éclatement de la continuité. Qu'elle soit prose ou vers, la poésie utilise souvent le blanc qui vient trouser le texte, ainsi que la disposition et les contrastes de caractères, qui interdisent même parfois une lecture linéaire :

capitale de l'immobilité	<i>même l'ombre brune</i>
comme la paix des mots	<i>ne nous endort plus</i>
dans l'épaisseur du monde	<i>et c'est lourdeur au corps</i>
cette rouille s'étend	<i>ce qui lève</i>
au bord des lèvres	<i>la nuit</i>
Gérard Titus-Carmel, <i>Ici rien n'est présent</i>	

Le travail sur la typographie consiste aussi en un emploi particulier de la ponctuation, souvent absente, ou réduite aux ponctuations majeures :

Qu'il soit la grâce de ton corps
ce chant de merci
qu'il soit le chant de la grâce
que j'élève vers toi
amour de pureté sur la pureté de ton corps.

Béatrice Bonhomme, « L'Embellie »

On remarque dans ce texte, comme dans la plupart, l'absence de majuscule en début d'unité, en rupture avec la tradition.

Vers ou prose, la poésie se fonde sur le rythme, présent à travers les répétitions, dont témoignent les quelques exemples cités. Comme la voix, il manifeste la présence du corps : « est convoqué l'appariement originel du poème à la voix (à l'ouïe), à la main (au toucher de la corde), au rythme et au mouvement du corps dans l'espace. »

Mais ce sont sans doute là les seules constantes que l'on peut relever. Contrairement à ce qu'affirmait Octavio Paz dans *L'Arc et la lyre*, que la poésie moderne s'appuie sur le rythme et l'image, celle-ci ne semble plus constituer un paramètre définitoire. Les attitudes diffèrent : Jean-Jacques Viton, par exemple, la refuse, pour que la poésie réussisse « à ne dire que ce qu'elle dit en le disant ». Même opposition dans la syntaxe : le développement à travers une phrase qui emprunte ses contours à la prose :

Cet amour, il fallut le rejoindre au-delà du corps. C'est pourquoi nous parlions tant, rendus suprêmement attentifs aux connexions logiques de nos paroles par la connaissance secrète que nous avons prise de l'impossible étreinte.

Jean-Michel Maulpoix, *La ronde des muses*

contraste avec la brièveté d'un vers assis sur une syntaxe nominale :

Lumière qui n'éclaire
Que douleur et souffrance,
De ci de là ornées
De lueurs de bonheur.
Humains par humains
Décriés,
Humains par humains
Trahis.

Jeanine Worms, « Les innocents »

En définitive, c'est sans doute plus une attitude énonciative, une impossibilité à (un refus de) tenir la continuité qu'impose par exemple le roman qui caractérise la poésie contemporaine, mais certainement pas des conventions, et encore moins des normes.

Olivier Cadiot
ou
la poétique des objets trouvés

Lia KURTS

L'unité formelle du livre d'Olivier Cadiot intitulé *L'art poétique* consiste essentiellement en un montage de citations, en grande partie tirées de manuels scolaires. Le principe qui préside à l'utilisation de ces citations est résumé comme suit par l'auteur dans la revue *Java* :

J'ai mis longtemps à comprendre que ces minuscules poèmes ne devaient pas nécessairement être faits de matériaux neutres mais plutôt neutralisés¹.

Matériaux « neutres » et « neutralisés », résultat et processus : ces deux qualificatifs sont pour le moins inattendus pour définir un matériau poétique. La revendication d'une « neutralité » du matériau dans une œuvre intitulée « *L'art poétique* » ne peut manquer de constituer une référence problématique, sinon polémique, au genre, qui a au contraire historiquement cherché à instituer les moyens d'affirmer un lustre, une supériorité de la langue

¹ O. Cadiot, in Jean-Michel Espitallier, Jacques Sivan (dir.), *Java* n°13, POL, juin 1995, p. 61.

poétique, donc les moyens précisément de *ne pas* « neutraliser » la tradition et la pratique poétique. De même, afficher le statut de « poèmes », fussent-ils « minuscules », des exercices de grammaire remet bien évidemment en cause le statut privilégié de la poésie conçue comme pratique *inspirée*, idéalement distincte de toute considération scolaire. Il semble donc fécond de comprendre en quoi la revendication d'une « neutralité » est au contraire implicitement *marquée*. Nous verrons en particulier en quoi la pratique massive de la citation dans *L'art poétique* construit une dynamique transtextuelle complexe, bien loin d'être « neutre », puisqu'elle induit une définition originale de la forme, définition fondée sur un rapport bivalent à la norme (que l'on peut décliner sous les espèces de la *normativité* générique ou des formes de *normalisation*, au premier rang desquelles les clichés et stéréotypes). Une approche linguistique d'orientation pragmatique nous paraît être la plus appropriée pour mettre en valeur la sophistication de cette dynamique citationnelle, et par là même du rapport à la lecture : l'auteur affiche sa position de lecteur, le travail de création est fondé sur l'imprégnation des modèles, et la compétence culturelle du lecteur se trouve ainsi fortement sollicitée.

A. Compagnon¹ a montré que la définition de la citation nécessitait de prendre en compte non seulement l'énoncé répété, mais aussi et surtout l'énonciation « répétante », qui crée par son geste même, et quelque soit l'objet de la citation, un travail, une dynamique. C'est donc du point de vue illocutoire et perlocutoire, c'est-à-dire, selon une définition large, du point de vue de ce que l'on fait en parlant², et du point de vue de l'effet que produit

¹ *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

² Définition « large » puisque la définition des actes illocutoires par John

l'énonciation répétante, que peut se régler, nous semble-t-il, la question du sens dans *L'art poétique* : la dynamique citationnelle imposant une définition du sens comme phénomène et non comme signification lexicale, c'est à travers une telle définition que l'on peut surmonter, nous semble-t-il, l'apparent non-sens du niveau locutoire dans *L'art poétique*. En effet, le caractère déhiérarchisé des objets verbaux mis en œuvre (appartenant à des registres, des esthétiques, des pragmatiques différentes) semble priver le texte d'unité du point de vue locutoire, d'autant plus que le montage des citations interdit toute réelle progression thématique, le texte témoignant d'une forte tendance à la non-connexion (malgré quelques récurrences thématiques dont on étudiera le statut).

Il est donc dans un premier temps nécessaire de donner une définition linguistique de ce qui peut constituer la ou les « neutralité(s) » et « neutralisation(s) » du matériau langagier mis en œuvre dans *L'art poétique*, afin d'étudier la pertinence de ces deux caractérisants dans leur rapport à la sophistication du protocole de lecture auquel invite le texte d'Olivier Cadiot : le lien entre le genre convoqué et le projet

L. Austin dans la 8^e conférence de *Quand dire, c'est faire (How to do things with words)* (1962), était pour sa part plus restrictive, et concernait plutôt les actes conventionnels : « On peut dire cependant que dans le [...] cas [des actes illocutoires] [...], il s'agit d'une usage conventionnel, en ce sens que l'on pourrait l'explicitier par la formule performative. [...] Ainsi pouvons nous dire que « Je soutiens, arguments à l'appui, que ... » ou « Je vous avertis que... » [...] », Seuil, 1970, p. 115. Ce qui n'est pas le cas des actes perlocutoires : « On remarquera que les effets suscités par les perlocutions sont de vraies conséquences, dénuées de tout élément conventionnel [...]. Certaines distinctions devront être apportées, puisqu'il y a évidemment une différence entre ce que nous tenons pour la production réelle d'effets réels et ce que nous considérons comme de simples conséquences conventionnelles. », *idem*.

affiché est suffisamment tendu et inattendu pour que l'on puisse supposer qu'il constitue le lieu d'une articulation originale.

Il faut noter en premier lieu, et avant même l'étude linguistique de ses caractéristiques, que la notion de « matériau » relève dans *L'art poétique* d'une définition adornienne¹, au sens où cette notion correspond de manière très générale aux formes et pratiques qui sont à la disposition de l'artiste à une époque et dans une culture données, ce qui inclut donc les formes et les genres. Cette forme de « matérialité » est donc du domaine de ce que F. Rastier appelle une « praxéologie », ou « étude des performances sémiotiques dans leur relation aux deux autres niveaux de la pratique, représentationnel et physique² ». Elle ne concerne pas seulement la question de la bibliographie matérielle, de la présentation matérielle, « physique », du livre lui-même (même si cette perspective n'est pas négligeable dans le cas de *L'art poétique*), mais tout ce qui concerne les représentations mentales liées à l'écriture, et ce dans une perspective socio-historique, contextuelle, par opposition à une définition essentialiste du sens. Le « matériau » est ainsi constitué selon l'auteur de « blocs », qu'il définit comme suit :

[...] ces blocs ne sont pas nécessairement des vers, des énoncés ou même des concentrés de fiction, mais peuvent être d'énormes masses de choses, des genres entiers.³

Nous aimerions donc décliner d'un point de vue

¹ Si la définition de Adorno concerne essentiellement le matériau musical, elle est néanmoins aisément transposable aux autres sémioses.

² F. Rastier, *Arts et sciences du texte*, PUF, 2001, p. 301 (Index des notions).

³ O. Cadiot, revue *Java*, p. 61.

linguistique les différents « blocs » verbaux qui nous paraissent pouvoir relever, de différentes manières, d'une forme de « neutralité du matériau ».

La « neutralité » peut tout d'abord être entendue comme synonyme de « banalité » : l'affichage de la banalité sémantique et la grande économie du matériel lexical frappent de manière massive à la lecture. Dans les exercices grammaticaux tirés de manuels scolaires que l'auteur cite (conjugaisons de verbes, listes de formes, textes à trous, transcription phonétique, catalogue d'emplois....), citations qui constituent l'essentiel du matériel (bien qu'il ne soit pas le seul, comme nous le verrons), le fort degré de banalité sémantique des phrases les rend « transparentes » d'un point de vue dénotatif et référentiel¹ : dans les énoncés d'origine, le lexique est peu polysémique, non connoté, le niveau de langue est non marqué et peu subjectif. On trouve ainsi des phrases qui servent d'exemples grammaticaux pour l'étude grammaticale de structure exclamative elliptique : « Et Pierre qui n'est pas là » (p. 13), de structure clivée : « le bleu, c'est ce qui me va le mieux », de conjugaison et de représentation temporelle : « Qui vont et viennent : époque du présent ; / Qui allaient et venaient : époque du passé ; / Il ne passera pas : époque du futur. » (p. 21), de commutation entre proposition conjonctive et proposition infinitive : « Je suis désolé de ce que je le vois ainsi abattu -> Je suis désolé de le voir ainsi abattu » p. 59, d'interprétation périphrastique : « Je construis une maison au bord de la mer / peut vouloir dire : / 1) Je construis moi-même la maison / ou / 2) Je fais construire la maison », d'accord des adjectifs de couleur : « (*Bleu*) Mettez votre robe » (p. 204), etc.

Ce qui est « neutre » dans ce cas, c'est donc le niveau

¹ Voir le relevé du matériel sémantique par Hugues Genevois dans la revue *Java*, p. 51.

locutoire de l'énoncé premier, qui permet de mettre spécifiquement l'accent sur le niveau illocutoire, c'est-à-dire sur l'acte d'enseignement, l'acte de transmission de compétences grammaticales, de focalisation et d'insistance sur une difficulté grammaticale dont la visibilité est justement garantie par l'absence de toute originalité sémantique. Le champ lexical de la météorologie, largement présent, constitue à cet égard un signal de la banalité, une forme d'emblème du lieu commun, au sens courant du terme : « Il pleut. Il fait beau » (p. 14), « Il fait chaud, il fait humide, il fait sec, il fait clair / il fait nuit, il fait jour, il fait du vent » (p. 19), « Qu'il pleuve / Inusité /Inusité/ Inusité / Pleuvant, plu » (p. 21), « *si, si la pression de l'air augmente* » (p. 30), « Il faisait un temps de chien » (p. 32), « En novembre les jours raccourcissent, et il fait de plus en plus froid » (p. 39), « Quel mauvais temps ! Je me demande s'ils pourront venir » (p. 41), « printemps-printanier » (p. 63), « Aujourd'hui, le ciel est dégagé et le vent faible » (p. 70), *etc.*

Si cette « transparence » sémantique, locutoire, sert le niveau illocutoire (l'acte d'enseigner se fondant sur le caractère impersonnel et la pauvreté fonctionnelle de ce type d'énoncés — ils ne présentent en général qu'une fonction phatique -, donc sur le *moindre marquage* de ces derniers) on peut d'emblée percevoir les déplacements qu'occasionne la dynamique citationnelle : elle implique l'émergence d'une perspective métalangagière qui a pour originalité de porter sur le niveau illocutoire lui-même. En mettant à distance leur contexte d'usage, en les transposant dans un ouvrage intitulé « *L'art poétique* », elle permet de rendre sensible les actes qui sont effectivement réalisés à travers ces énoncés et de négocier avec ces actes, « négocier » signifiant en particulier « neutraliser » les fonctions courantes (maintenir le contact ou transmettre des informations d'ordre grammatical) tout en

postulant une possible candidature à un effet esthétique, où les « mots de la tribu » retrouveraient une dignité poétique.

Le lexique météorologique a donc un double statut, étant à la fois mis à distance de manière amusée, et revendiqué comme pouvant être digne d'un « art poétique ». *Présentation de Sacher Masoch*, UGE, 10/18, 1969, P.86, cité par Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, p.237 ; note n°2 ; le rire implique toujours une herméneutique critique, du fait de son caractère pluridimensionnel.

Son rôle d'emblème est en tout cas confirmé par sa position stratégique à l'*excipit* du livre ; à la dernière page, on peut lire : « EPILOGUE / le ciel est bleu ; une semaine ; le ciel est bleu ; un mois : le ciel est bleu ; une année entière : / Il regarda le ciel et le ciel était bleu ». Associé à une immuabilité hyperbolique et par là même caricaturale, ce faux « épilogue » nous semble pouvoir renvoyer à la définition de l'humour par G. Deleuze, conçu comme un « approfondissement des conséquences de la loi¹ » : si la loi minimale de toute œuvre est de maintenir l'attention, la météorologie actionne de manière caricaturale la fonction phatique qui lui est attachée ; mais c'est aussi la place stratégique de l'*excipit* d'un livre qui est elle-même contestée, ou du moins exhibée comme n'allant pas de soi. Et c'est ce pouvoir d'étonnement, à tonalité facétieuse, qu'il est possible de lire dans ces quelques lignes au milieu du livre, justement excentrées par rapport à son objet : « la fin, on finit / Ah, on sait ce qu'on veut ! » (p. 107).

Cette péroration paralysée, sans fonction résomptive ni prospective, fait par ailleurs écho à différents passages à

¹ *Présentation de Sacher Masoch*, UGE, 10/18, 1969, p. 86, cité par Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, p. 237 ; note n° 2 ; le rire implique toujours une herméneutique critique, du fait de son caractère pluridimensionnel.

l'intérieur du livre : p. 193 : « Le ciel est bleu -> Le bleu du ciel / Il devient bleu -> Il bleuit/ Il a bleui / Le ciel est bleu », ou p. 13, à l'incipit : « Le bleu, c'est ce qui me va le mieux ». Ces répétitions correspondent à la mise en pratique des exhortations au potentiel métalangagier : p. 204 et 205 : « Répète-leur ce que tu leur as déjà dit..., etc. » ; p. 211 : « - Je leur répéterai ce que je leur ai déjà dit ». Ces échos internes à différents niveaux témoignent d'un travail de montage des objets cités, qui ne se confond ni avec une construction thématique progressive, ni avec une juxtaposition anarchique, mais relève plutôt d'un procédé sériel construisant une certaine cohésion lexicale, sans toutefois aboutir véritablement à une cohérence, du moins du point de vue locutoire.

Le thème de la « transparence » de l'eau nous paraît surdéterminer cette forme de banalité sémantique du lexique, redoublement thématique de la pratique permis par la possible interprétation métaphorique de l'eau comme flux verbal : « [On voit le fond du lac] [L'eau est transparente] / [(L'eau est transparente)] / (Cela permet de voir le fond du lac)] / -> [(La transparence de l'eau) / (permet de voir le fond du lac)] / [...] L'eau est transparente -> La transparence de l'eau / [...] (l'eau est transparente -> la transparence de l'eau) / la transparence de l'eau / [...] glou glou » (p. 182).

De manière non fortuite, l'idée de transparence est reprise dans le médaillon de la quatrième de couverture où l'on peut voir au rayon X la colonne vertébrale d'un personnage affublé d'une scoliose. L'idée d'auscultation est donc associée à l'idée de mise en valeur des déformations. Dans une perspective pragmatique, le non marquage du niveau locutoire (de la signification lexicale) permet ainsi d'« ausculter » les usages, les codes institués, les jeux de langage, les contextes d'emplois qui sont la « colonne

vertébrale » du sens défini comme phénomène, institutions du sens¹ qui ne vont pas parfois sans une certaine sédimentation ou « ossification »....

Le fait de convoquer toutes les formes d'automatisme langagier a ainsi une fonction méthodologique dans la mesure où elle permet justement un déplacement d'accent du niveau locutoire aux niveaux illocutoire et perlocutoire, et témoigne par là même d'une conscience éthologique des formes de manifestations du sens. C'est en ce sens que l'on peut comprendre, nous semble-t-il, la double fonction assignée au cliché² » par l'auteur dans ses textes critiques :

le cliché est à la fois matériel comme un blason (des armes parlantes) et immatériel comme une méthodologie³

Le vocabulaire héraldique (« blason », « armes ») signale la valeur symbolique des « blocs » langagiers qu'il convoque : ces « blocs » sont l'indice de valeurs virtuelles associées, y compris de valeurs axiologiques, d'autant plus repérables que l'énoncé est figé. Leur convocation a dans le même temps une fonction méthodologique dans la mesure où elle permet des effets d'impertinence dus à leur décontextualisation. C'est donc à une « bathmologie »⁴ d'un

¹ Voir V. Descombes, *Les institutions du sens*, Ed. de minuit, 1996 : les institutions du sens sont, selon l'auteur, un « contexte d'institutions communes qui permettent d'assigner le sens » (p. 94) ; ces institutions impliquent une analyse « holiste » du sens : « L'analyse holiste [...] veut reconnaître des propriétés qu'une chose possède en vertu de son intégration dans un système. » (p. 155) (On reconnaîtra la parenté entre cette perspective et celle d'une herméneutique matérielle telle que la définit F. Rastier).

² Le « cliché » est ici entendu dans sa définition courante de banalité et de pratique non critique.

³ O. Cadiot, *Revue Java, op. cit.*, p. 57-58.

⁴ R. Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, p. 303. La

type nouveau que nous convie Olivier Cadiot : une pratique de la nuance non pas sémantique, lexicale, mais pragmatique.

Il faut noter que la « neutralité » sémantico-référentielle des énoncés cités ne fait que redoubler l'action même de tout énonciation citante. A. Compagnon note en effet que :

La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. La notion essentielle est celle de son travail, de son *working*, le phénomène. [...] Or pour Nietzsche, il n'y a pas de sens hors d'une corrélation avec le phénomène. [...] la question « Que veut-il ? » paraît la seule qui convienne à la citation [...] Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit.¹

une citation dépourvue de sens, ou plutôt de signification aurait à peu près le même effet d'entraînement ou de mobilisation. [...] Les Grecs distinguaient la *dynamis*, la force en puissance, et *ergon*, la force en action. [...] Telle est aussi la citation : une *dynamis* dont le texte est l'*ergon*, le travail ou l'action, le passage à l'acte. C'est d'ailleurs parce qu'elle est *dynamis* que, parfois, la citation confond le logos et l'*ergon*, le dire et le faire.²

O. Cadiot est tout à fait conscient de cette force illocutoire de la citation :

C'est en utilisant des exemples de grammaire que ça a été le plus simple. Loin de la littérature, ces petits bouts de langue morte étaient de l'énergie pure.³

Un second type de « neutralité » lexicale peut être

bathmologie, ou science des nuances, est encore appelée une « jouissance de la discrétion », *idem*, p. 412.

¹ A. Compagnon, *ibid.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 44.

³ O. Cadiot, revue *Java*, *op.cit.*, p. 61.

représenté par le cliché, dans sa définition strictement linguistique, c'est-à-dire moins du point de vue de la banalité sémantique que du point de vue du niveau d'automatisme dans l'association des termes à l'intérieur des unités lexicales, les clichés étant des combinaisons de mots répétables sous la même forme : « les blés dor... » (p. 173), « De (haut) peupliers. » (p. 213). Des formes d'automatisme non plus lexical mais syntaxique sont également exploitées, en particulier avec la figure de l'hypozeuxie dans les cas de caractérisation double coordonnée par « et » : « Le blessé grave et anxieux » (p. 63) ; « (La forêt) est vaste et touffue » (p. 171) ; « *Ecrivez* : Le tigre (sujet) est terrible et cruel. » (p. 199). Dans ces exemples, du point de vue de l'efficace du discours, l'effet binaire est plus important pour la construction d'une valeur hyperbolique que la précision du lexique, dont l'importance dénotative se trouve relativisée (relativisation marquée par une tendance à la synonymie). Le même procédé de neutralisation du niveau locutoire est à l'œuvre dans les comptines enfantines citées : elles témoignent elles aussi d'une valorisation des qualités phoniques ou des constructions syntaxiques des phrases au détriment de leur fonction référentielle : « nous n'irons plus-zo-bois » (p. 21, où la liaison phonétique et les tirets marquent le degré de solidarité et de figement du groupe nominal) ; « J'ai mal à la tête, savez-vous pourquoi ?... » (p. 100) (où la créativité orale est montrée comme fondée sur la variation paronomastique à partir d'un patron syntaxique ou phonétique relativement figé et à valeur mnémotechnique, sur le modèle de « j'aime la galette, savez vous comment ? »).

Enfin, le stéréotype¹ culturel constitue un dernier type

¹ On tirera profit des distinctions opérées à propos des notions de cliché, stéréotype, lieux communs, idées reçues, poncifs dans l'ouvrage de

de « neutralité » du matériau, au sens où il est défini comme une idée commune, carrefour d'une communauté, correspondant à un imaginaire social sédimenté : « Davy Crockett ou Billy le Kid auront toujours du courage » (p. 221, titre de chapitre). Là encore, la coordination alternative (« ou ») témoigne du fait que l'accent est mis moins sur les personnages eux-mêmes (qui sont interchangeables) que sur la *liaison* stéréotypée entre ces personnages et la représentation doxique qui leur est associée.

Banalité sémantique, figement syntaxique, lexicalisation, cliché, stéréotypage : on peut donc considérer la « neutralité » du matériau comme étant de l'ordre de l'automatisme.

L'efficace pragmatique de tels automatismes, en très forte proportion dans *L'art poétique*, présente un rôle méthodologique, mais aussi une fonction stratégique : elle permet en particulier, par juxtaposition de ces derniers et d'extraits de grands classiques de la littérature, de neutraliser la valeur d'intimidation des seconds. Ainsi, l'auteur peut exploiter des citations qui ne sont pas « neutres » ou non marqués d'un point de vue lexical, mais qui, du point de vue pragmatique, sont « neutralisées » du simple fait d'être citées et placées dans un contexte imprévu et impertinent. « Neutraliser » les énoncés peut donc aussi consister à ce que la force en action, l'*ergon*, celle de la neutralisation humoristique d'un énoncé, vienne saper la force en puissance, la *dynamis*, l'effet d'intimidation et de déférence traditionnellement associé à ce même énoncé. L'*ergon*, la force en acte de l'énonciation citante vient ainsi contester cette force en puissance propre au texte cité. Les extraits cités décontextualisés sont sciemment choisis pour leur degré de

R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Nathan, 1997.

banalité sémantique : « Serait-il trop tard pour que je revienne chez vous ? (PROUST) » (p. 95) ; « L'océan était vide et la plage déserte (MUSSET) » (p. 28). On notera que l'isotopie du lacunaire, de la viduité (« vide », « désert ») dans le vers de Musset ainsi isolé devient, de manière polémique, autonymique de la viduité sémantique de la phrase. Cet aspect polémique est d'autant plus frappant qu'il contraste avec le projet initial du poème dont ce vers est extrait et qui construit l'allégorie grandiose du poète-martyr (le pélican) et de l'aspiration romantique à un ailleurs sublime.

La méthode de juxtaposition permet également de provoquer des ruptures de registres créant un effet burlesque : un exercice de versification est prétexte à mettre sur le même plan un vers tiré de *Andromaque* de Racine : « songe,/ songe/ Céphi//se à cette nuit/ cruelle » (p. 16) et la phrase volontairement triviale : « Voudriez-vous/ aller me chercher/ du jambon ? » (p. 18).

Au-delà de la charge comique d'une telle rupture de registre, ce type de montage met l'accent sur une réalité pragmatique : les deux énoncés se valent du point de vue illocutoire, du point de vue de l'acte de transmission des techniques prosodiques et accentuelles. De ce point de vue, le montage met en œuvre une stratégie pragmatique complexe, puisqu'il exploite des citations au second degré : *L'art poétique* cite un manuel qui cite lui-même l'original. Ainsi, la citation au second degré prend directement appui sur une forme de neutralisation de la portée esthétique des textes qui est institutionnalisée ; on la retrouve dans les citations d'exercices de grammaire sur des extraits de textes classiques : étude du relatif décumulatif introduisant une relative semi-substantive sur un extrait de Racine : « Il peut dans ce désordre extrême, / Epouser ce qu'il hait et perdre ce qu'il

aime. (Racine.) », de l'adverbialisation de l'adjectif dans un extrait de *Perrette et le pot au lait* de La Fontaine : « Légère et court vêtue, elle allait à grands pas. (La Fontaine.) », ou encore exercices sur les pronoms et articles dans un extrait des *Martyrs* de Chateaubriand transformé en texte à trous : « Légers vaisseaux - fendez - mer calme et brillante ! Esclaves de Neptune, abandonnez - voile - souffle amoureux - vents ! Courbez-vous sur - rame agile ! Reportez-moi, sous - garde de mon époux et de mon père - rives fortunées » (p. 27) Dans un esprit wittgensteinien, ces citations au second degré témoignent de la conscience du lien direct entre les conditions de présentation d'un objet et sa fonction.

Parallèlement aux techniques de juxtaposition, on trouve des techniques d'accumulation ayant elles aussi un effet comique : c'est le cas des gloses qui représentent une sorte de comble de l'autorité, dans la mesure où les incongruités grammaticales sont normalisées au nom de l'efficacité pédagogique, alors même que ces infractions sont sanctionnées lorsqu'elles sont le fait de l'élève : « celui qui fait que le tracas est à quelqu'un » (p. 55) ; « ce le (qui est malade) est ce garçon, ce est ce garçon (qui est malade) » (p. 58) ; « *[...] je souhaite un livre être de moi, la crainte du danger de Jean ?, [...] , pierre n'est pas pierre qui est juste », « que on connaît le monde, ceci est enrichissant » (p. 59). La transcription phonétique (p. 56 [krwa]/ [krwa]) à connotation morbide met en valeur de manière souriante ce que l'auteur appelle des « petits bouts de langue morte¹ ».

L'art poétique active ainsi une grande variété de procédés de déhiérarchisation des énoncés, et neutralise leur éventuelle force perlocutoire d'intimidation. Cette déhiérarchisation consiste en un jeu de déplacement de

¹ O. Cadiot, revue *Java*, *op.cit.*, p. 61.

l'attention du lecteur : le montage neutralise la hiérarchie entre les sources, elles impose une égalité de droit dans les référents à convoquer et valorise, quelle que soit la source, les formes de réification. Aux clichés et stéréotypes de la langue commune répondent ainsi les clichés et stéréotypes littéraires dans un registre de langue soutenu : « légers vaisseaux », « rives fortunées », « vierge victorieuse », « cou d'ivoire », « fenêtre-prison », « voile-martyr » (p. 27). Les clichés peuvent être le support de pastiche à valeur parodique (selon un lien que G. Genette nommerait « hypertextuel »), en particulier dans le chapitre intitulé « la Dame du Lac », pastichant la littérature courtoise, en exploitant des archaïsmes (« - Sire chevalier, dit la demoiselle, il serait bien raison que je connusse votre nom » (p. 113)) ou des pseudo-mises en musique de Pascal Dusapin, prétextes à des décalages comiques entre le texte et ces parodies de partitions.

C'est également le stéréotypage des structures narratives qui est mis en valeur avec ironie dans le chapitre « Le passaic et les Chutes » dans lequel un sous-titre apparaît à l'initiale de chaque page : « Le réveil. », « Le regret. », « Le sommeil. », « L'amour. », « La poursuite. », « L'étude. », « Le départ. », « L'oubli. » (p. 27 à 34) : l'article défini signale une présupposition d'identification de type structuraliste, et met à distance ces passages obligés de l'art romanesque.

L'art poétic' convoque enfin les « lieux communs » au sens rhétorique du terme, c'est-à-dire en tant que structure argumentative formelle répétable quel que soit l'objet et le genre du discours¹. Grâce à la juxtaposition de deux vers

¹ F. Goyet, dans *Le sublime du lieu commun*, H. Champion, 1996, analyse la complexité du terme « lieu commun » et lui trouve trois définitions majeures : 1) amplification, développement oratoire d'une majeure ou

cornéliens strictement symétriques, l'auteur met en scène le chiasme comme outil de l'artillerie rhétorique : « si vous fûtes vaillant, je le suis aujourd'hui. (Corneille) » ; « Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus. (Corneille) » (p. 160) ; la dynamique citationnelle annule le prestige que peut représenter l'exploitation de telles ressources rhétoriques dans la mesure où ce patron logique est mis sur le même plan que le patron syntaxique de la comptine, qui présente un type similaire de productivité orale. Inversement, la mise en page et la typographie confèrent aux exercices de grammaire le statut de vers libres, selon une esthétique de la page toute mallarméenne.

Cette contextualisation impertinente d'un objet verbal correspond à ce qu'Olivier Cadiot nomme un « effet transcription¹ », qui a pour conséquence un « effet de littérature involontaire » :

Cet effet est lié à l'hétérogénéité, à l'entrée forcée d'un objet dans un code qui ne veut pas de lui : [...] effet de littérature involontaire, de télescopage ou de gaufrage, fortuit ou très calculé. Mouvements d'étrangement, de l'écrit vers l'oral, de l'oral vers l'écrit, de l'écrit vers l'écrit.²

Ces constants décalages sont fidèles à l'esprit wittgensteinien, qui n'est pas exempt d'une portée politique. Le philosophe préconisait en effet des sortes d'exercices

grand principe, 2) tête de rubriques dans quelque catalogue que ce soit, 3) les lieux tout court, « sièges des arguments » correspondant à la topique formelle, commune à tous les genres de discours (judiciaire, démonstratif ou délibératif).

¹ O. Cadiot, *Revue de littérature générale, op.cit.*, 2e page du chapitre 49.

² O. Cadiot, *Revue de littérature générale, op.cit.*, quatrième page du chapitre 49.

d'ascèse en appelant à des expériences imaginatives de sortie fictive hors du cadre coutumier :

Ainsi est-on amené à changer la règle, et par conséquent aussi la signification. Cette liberté consonne avec la thèse [...] que « les règles constituent la signification » et non l'inverse.¹

Ces « mouvements d'étrangement » sont bien d'ordre pragmatique dans la mesure où ils répondent à la maxime pragmatique de Peirce selon laquelle l'idée que nous nous faisons des objets n'est que la somme des effets que nous concevons comme possibles à partir de ces choses, et qui dépendent de leurs conditions de production et de réception.

On remarque à ce propos une utilisation originale de la typographie, où toute la batterie des signes conventionnels est exploitée, mais de manière parfois anarchique, ou du moins non systématique, mettant en scène l'effet pour lui-même : italiques, numérotation, flèches, parenthèses, crochets, accolades, caractères gras, tirets, police de caractère variable, guillemets, dessins, partitions, astérisques, majuscules... Il semble que l'on puisse mettre sur le même plan l'exploitation humoristique des interjections avec cette manière de créer un effet pour lui-même, dont l'interprétation est instable : « TOUT LE MONDE (stupéfait) : oh ! [...] TOUS (étonnés) : Oh ! [...] Ah ! que c'est beau ! » (p. 13), « ah !oh ! / brrr ! » (p. 16), « Ah, tête ! / Ah » (p. 30), « pof ! » (p. 72), « et hop, ça » (p. 74), « eho, ehodum (voc.) ho ! hé là ! » (p. 82), « ô ô ; heus ho ! hé là ! » (p. 83), [Ah !] (p. 85), « hercule ! mehercule ! mehercle ! hercle ! par Hercule ! » (p. 88), « macte/ courage ! bravo ! / courage ! bravo ! » (p. 89), « pstt ! » (p.113), « (*en chantant*) / quoi !

¹ A. Soulez, *Wittgenstein et le tournant grammatical*, PUF, 2004, p. 106.

Ah !Ah !Ah !Ah !Ah !Ah !Ah ! » (p. 114), « hélas » (p. 148), « par Dieu ; morbleu, mort-Dieu ; palsambleu, par le sang de Dieu ; je renie dieu, etc. » (p. 153), « ah ! oh ! holà ! Hélas ! Eh bien ! » (p. 160), « Aïe !aïe ! /ouf !/ ouf ! » (p. 219) ...

La présence massive de ces interjections, forme de dialogisme intégré à la trame textuelle, a un effet comique et une dimension que l'on pourrait qualifier d'« hygiénique » dans la mesure où, par son instabilité, elle empêche toute raidissement et préserve la vitalité des potentialités signifiantes et des effets qu'elles peuvent provoquer.

La démarche de déhiérarchisation des sources passe en outre par un brouillage des marques distinctives de la citation. En effet, des formes très variées de citations sont exploitées : citations avec marques formelles et référence d'auteur (dans le désordre : Musset, Proust, littérature Hualapai, Hugo, Racine, La Fontaine, Corneille, Michelet, Ovide, Flaubert), citation avec marques formelles mais sans référence d'auteur (*Andromaque* de Racine, Caton, William Blake, *Invented Lives*, biographie de James R. Mellow sur Scott et Zelda Fitzgerald) ; citations sans marques formelle ou « crypto-citations¹ » (les comptines enfantines, les exercices de grammaire) ; citations de citations (Caton, *Les martyrs* de Chateaubriand) ; auto-citations (« Une aventure extraordinaire une extraordinaire aventure » se retrouve dans le livre de Emmanuel Hocquart, dans *Roméo et Juliette*, dans *Rouge, vert et noir* ; « Futur, ancien, fugitif » deviendra le titre d'un roman)...

La singularité du livre tient donc au mixage des ordres de discours et à la « disparition élocutoire » du poète. Ajoutées aux pastiches (la dame du lac), aux discours directs fictifs (Gutenberg), aux mentions dans les dédicaces

¹ Josette Rey Debove, *Le métalangage*, A. Colin, 1997, p. 342.

(dédicaces à Emmanuel Hocquart, Pascale Monnier (également éditée à POL), Sir Philip Sidney, diplomate et poète anglais du XVI^e siècle, de style pétrarquisant, Kate Crozier, photographe américaine), aux allusions à *Richard III* et *La tempête* de Shakespeare à travers le titre ou le nom des personnages, cette multiplication des sources et des renvois rend la totalité du texte potentiellement intertextuelle, sans que l'on puisse toujours délimiter les frontières entre les énoncés cités et les énoncés originaux, s'il y en avait. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une *poétique des objets trouvés* dans *L'art poétique*, où l'auteur y collecte, y collectionne et y expose des « objets » verbaux dont la provenance et la destination est parfois brouillée. Mais cette disparition élocutoire du poète sous des voix multiformes exclut dans le même temps toute excommunication des « mots de la tribu », le geste citant de Olivier Cadiot disjoignant par là l'exhortation mallarméenne. Cette forme de littérature ventriloque a pour effet immédiat une potentialisation des effets de distanciation dans la mesure où le lecteur est dans l'impossibilité de savoir à quel moment les objets verbaux sont utilisés en usage ou en mention. A. Compagnon définit ce phénomène de brouillage entre l'usage et la mention comme un effet de « nivellement » :

Dans l'économie classique de l'écriture, le dispositif de la citation et le système de régulation qu'il informe répondent à l'exigence, pour bien penser (selon les termes de la logique formalisée par Arnauld et Nicole), d'une distribution rigoureuse des niveaux de langage. Cerner une expression de guillemets et indiquer de quelque autre manière qu'il s'agit d'une citation, édifier des métalangages, c'est faire preuve de logique ou de bon sens. Le texte sériel altère cette belle et précise construction étagée du discours [...] il écrase tous les niveaux de discours, tous les métalangages sur une même surface de

projection. Ce faisant, il abolit l'opposition fondamentale de la mention et de l'usage [...]¹

Brouillage et déhiérarchisation des sources, les énoncés sont réinscrits dans l'espace public du livre de manière volontairement égalitaire. Les connotations autonymiques sont donc généralement sur le mode du « comme on dit »², mais il est tentant d'adapter la terminologie de Josette Rey-Debove et de reconnaître dans *L'art poétic'* l'utilisation du mode du « comme on lit ». Les connotations autonymiques portent parfois en effet, à travers la négociation avec les stéréotypes, les préjugés, les horizons d'attente, sur les modes de lecture eux-mêmes. *L'art poétic'* exploite les mentions autonymiques portant directement sur le rôle du stéréotypage dans la réception esthétique des textes : « Dites-moi quel livre vous lisez = Quel livre lisez-vous ? dites-le moi. » (p. 224), relayé par : « Ho ! ho ! je te reconnais » (p. 229).

Fort du constat que « Chacun peut voir différemment une même réalité » (p. 105), l'auteur intègre des appréciations esthétiques distribuées de manière aléatoire : « Ah ! que c'est beau » (p. 13), « la vertu est si belle que les barbares mêmes lui rendent hommage. tous. - Bravo ! bravo ! » (p. 115), « C'est beau C'est beau » (p. 151), « (ce) c'est beau c'est beau » (p. 153) / « il fait beau ; oh ! bravo ! » (p. 217).

Ainsi, tous les aspects de la pratique littéraire sont interrogés, y compris l'objet-livre lui-même, dans une forme de distanciation brechtienne : un discours direct fictif de Gutenberg est mis en exergue au début du livre, et rappelle

¹ A. Compagnon, *op.cit.*, p. 386.

² J. Rey-Debove, « Notes sur une interprétation autonymique de la littérature : le mode du « comme je dis », *Littératures*, n°4, 1971, p. 92.

ainsi le caractère historique et relatif de l'imprimé : « Au lieu de graver sur un seul bloc les lettres de l'alphabet, toutes tenant ensemble, se dit Gutenberg, on pourrait graver chaque lettre à part, sur un petit morceau de bois ou de métal séparé. » (p. 9).

Cette manière de travailler sur la virtualité propre à chaque acte de langage est fondée sur une définition tout à fait singulière de la forme, qui est assimilée à la « surface », au « relief », aux « contours ». Ce champ lexical de la surface vient s'opposer à la « profondeur » de la poésie-confiance et rappelle, dans un esprit là encore wittgensteinien, l'« urbanité foncière du langage¹ ». Ce refus de la « profondeur » n'est d'ailleurs pas contradictoire avec le motif ci-dessus étudié de la « transparence », bien au contraire : la « transparence » est celle du niveau locutoire, qui permet une valorisation de la « surface » illocutoire, et d'une bathmologie de type pragmatique.

L'auteur s'adonne donc à une forme d'ostéologie de la lecture (les « os » correspondant métaphoriquement à tout ce qui est figé, tout ce qui va de soi et que l'on n'interroge pas : objets, « blocs » verbaux, impensés de la lecture). Il est donc possible de revenir sur l'interprétation du médaillon de la quatrième couverture pour l'approfondir : bien que la scoliose soit nettement la métaphore d'un dysfonctionnement, l'image témoigne malgré tout d'une essentielle *bivalence* de l'auteur à l'égard des clichés : s'ils sont distanciés dans une attitude souriante ou même ironique, ils acquièrent parallèlement un rôle fondateur, constitutif. Cette *bivalence* à l'égard de toutes les formes de réification du langage quel qu'en soit le registre est pour Anne Herschberg-Pierrot une marque spécifique de la pensée

¹ A. Soulez, *op.cit.*, p. 99.

contemporaine :

Dans les courants critiques attentifs à la dimension sociale du texte littéraire et à la question des imaginaires sociaux, c'est la doxa, le stéréotype comme schème collectif et les idées reçues qui sont privilégiés. Le stéréotype intervient encore dans la réflexion sur la lecture littéraire et contribue à une nouvelle didactique de la lecture. Alors que les phénomènes de stéréotypie étaient au départ considérés comme des traces de banalité, ils sont de plus en plus souvent étudiés dans leur fonction constructive et leur productivité.¹

Bien loin d'avoir une attitude seulement critique vis-à-vis des clichés, Olivier Cadiot note ainsi que

ce qui est lourd vaut la peine. Négocier avec les clichés. C'est la relation, la négociation avec eux qui produit l'écriture.²

Ainsi l'auteur-lecteur s'inclut-il dans la nécessaire mise en œuvre des modèles qui façonnent l'apprentissage de la langue ; traitant d'égal à égal avec les auteurs (anonymes ou non) des énoncés cités, il s'interdit toute revendication d'une place singulière d'auteur et toute prétention de supériorité. C'est donc l'« idée d'auteur », ou ce que Georges Molinié appelle l'« actant émetteur alpha » qui est visé. L'actant alpha permet en effet une pensée du doxique :

Le concept de doxa paraît un des meilleurs (et rares) moyens de penser l'indéterminé/déterminé, c'est-à-dire [...] la reconnaissance d'une zone indéterminée : le lieu (topique). [...] Cette généralité définit aussi une

¹ A. Herschberg-Pierrot, Ruth Amossy, *Stéréotypes et clichés*, Nathan, 1997, p. 6.

² O. Cadiot, revue *Java*, *op. cit.*, p. 57.

communauté subjective floue [...] et pourtant toujours identifiable.¹

Le décalage métalangagier qu'implique le geste citant n'est donc pas forcément seulement ludique, ni ironique.

Humour, ironie ou revendication positive, la citation organise quoi qu'il en soit un protocole de lecture assez complexe, qui impose que le lecteur de *L'art poétique* relève l'*impertinence* des énoncés cités, impertinence dans les deux sens du terme, comme attitude polémique vis-à-vis des représentations mentales traditionnelles s'attachant à la définition du genre ou à la notion d'auteur, ou au moins comme non pertinence contextuelle et pragmatique des énoncés. Ces décalages constants mettent en jeu une définition pragmatique élargie de la *performance*, où s'actualise la notion compréhensive de « compétence communicative² » qui va au-delà du savoir et de la maîtrise des règles, pour intégrer l'étude des formes de sympathie ou de compréhension implicite de l'acte de discours d'autrui et de la communauté subjective qu'il vise.

La stratégie paradoxale propre à *L'art poétique* consiste donc à défaire le couple cliché/préjugé, et à faire jouer les *clichés* précisément contre les *préjugés* normatifs, les réflexes de pouvoir et les actes d'autorité et d'intimidation :

La poésie n'est pas victime d'un complot social, elle est seulement victime du marketing prétentieux des poètes eux-

¹ G. Molinié, *Sémiostylistique*, PUF, 1998, p. 59-60.

² F. Armengaud, *La pragmatique*, PUF, 1985-1999 : « [...] on entend par performance, conformément au sens originel du mot, l'accomplissement de l'acte en contexte, soit que s'y actualise la compétence des locuteurs, c'est-à-dire leur savoir et leur maîtrise des règles, soit qu'il faille intégrer l'exercice linguistique à une notion plus compréhensive telle que la *compétence communicative* », p. 7.

mêmes¹

L'auteur a pu ainsi décrire son livre, *L'art poétic'*, comme une « Défense et illustration des Poncifs² ». La référence au genre, et plus particulièrement au renouveau théorique du XVI^e siècle apporté par les Modernes et leur chef de file Ronsard, est donc fondamentale. L'architextualité est néanmoins problématique, dans la mesure où le livre sape d'emblée le potentiel normatif du genre. Nous avons vu que la dynamique citationnelle s'accompagne d'une forte connotation ironique à l'endroit de la tradition, insistant sur la vanité de toute fonction poétique puisqu'elle met en valeur sa dépendance vis-à-vis du contexte générique et de l'argument d'autorité qui s'y attache. La cible de l'ironie est donc à la fois indirecte et implicite : à travers les citations, ce ne sont pas forcément les auteurs des énoncés cités que l'auteur-lecteur vise, mais la prétention des auteurs que le titre et l'appartenance au genre impliquent, prétention qui se voit indirectement « neutralisée ». *L'art poétic'* déclinera ainsi avec ironie quelques uns des passages obligés, ou des « tics » du genre. Le titre est par là révélateur à bien des égards : comment ne pas voir le mot « tic » à peine dissimulé dans le titre (l'« art poétic' ») ?

Le livre d'Olivier Cadiot constitue donc un « art poétique » *montré en acte* qui réactualise la doctrine de l'innutrition, mais en déhiérarchisant les référents. L'auteur met ainsi en pratique une forme de *varietas* qui est cependant fortement dissociée de sa référence historique à la théorie

¹ O. Cadiot, revue *Java*, *op. cit.*, p. 66.

² O. Cadiot, revue *Java*, *op. cit.*, p. 58 ; cf., dans *L'art poétic'*, la description métalangagière suivante : « Une *poésie* évoquant la *vision* d'une troupe d'éléphants traversant le désert tropical » (p. 165)

platonicienne de l'enthousiasme. Selon Francis Goyet¹, la *varietas* était en effet, aux yeux des néo-platoniciens, une des preuves de l'inspiration divine du poète. Olivier Cadiot stigmatise dans ses écrits le « Poncif bourgeois de l'inspiration² », qui est une variante de l'aristocratie de l'esprit que prênaient les arts poétiques du XVI^e siècle, au moment de la parution de la *Défense et Illustration de la langue française* par Ronsard. C'est dans ce même esprit qu'il valorise la technique, la méthode, la mécanique, et remotive ainsi l'étymologie du mot « art » équivalant à « métier » : quelques uns des énoncés peuvent être rapportés à ces préoccupations techniques modestes, bien loin de l'aspiration au statut grandiose propre à l'histoire du genre : « comment s'y prend-on ? » (p. 202), « Répète-leur ce que tu leur as déjà dit ..., etc. » (p. 205), « C'est comme ça » (p. 33), « Tout le monde aurait fait la même chose » (p. 44), « Il faut simplement renoncer à d'autre mobile que celui d'être simplement » (p. 69) « *pensée qu'on a comme ça* » (p. 70). On retrouve le même geste chez Emmanuel Hocquart qui a intitulé de manière provocatrice son anthologie de poésie contemporaine « Tout le monde se ressemble » (dans laquelle figure Olivier Cadiot lui-même, mais aussi Pascale Monnier qu'Olivier Cadiot mentionne dans son livre). Des commentaires métalangagiers viennent par ailleurs accentuer cet effort de banalisation de la pratique poétique : « bla-bla-bla » (titre de chapitre, p. 16) ; « J'ai lu ce livre hier seulement : Ce ne sont que des paroles (= ce sont des paroles seulement, et rien autre chose). » (p. 147).

¹ Voir la très intéressante mise au point de Francis Goyet sur la querelle des Anciens et des Modernes dans l'introduction aux *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de poche, 1990.

² O. Cadiot, *Revue de littérature générale*, *op. cit.*, deuxième page du chapitre 49.

De manière plus générale, c'est l'exclusivité du genre poétique lui-même qui se voit contestée, au moyen d'une mention ostentatoire de toutes les pratiques scripturaires ou même orales : roman, intermède musical, quotidien (espagnol), manuels scolaires (français et anglais), didascalies théâtrales, onomatopée proches de la Bd constituent ce que l'on pourrait appeler un « style omnibus ».

L'utilisation du latin sert de tremplin à une parodie implicite à la fois de *l'imitation* des modèles anciens préconisée par les *Arts poétiques* et du caractère scolaire que cette imitation pouvait prendre : dans le chapitre « Delenda est carthago », des bribes de textes latins sont ainsi juxtaposés à leur version française mot-à-mot. Le même procédé parodique est exploité dans le chapitre « The West of England », sous-titré « poèmes à forme fixe » où la seule forme fixe existante consiste en un rectangle gris apposé à chaque bas de page... et prétexte à une devinette absurde : « Where is Margaret ? ». L'utilisation assez insistante de la langue anglaise et des références culturelle et géographique anglo-américaines (ou même la présence d'une citation d'Ovide en anglais : « 1. Oh run slowly, slowly, horses of the night (Ovid) » (p. 142)) étant un comble pour un art poétique *français* dont le qualificatif est justement absent du titre... Le titre peut d'ailleurs être interprété comme une revendication de bilinguisme (puisqu'il rappelle la graphie anglaise, ou latine (*ars poetica*)).

La dynamique citationnelle dans *L'art poétic'* impose donc un protocole de lecture complexe. L'activation des reliefs autonymiques, dans la mise en œuvre de ce que l'auteur appelle un « sabir technologique¹ » dépend

¹ O. Cadiot, revue *Java*, *op. cit.*, p. 58 : voir chapitre 49 de la *Revue de littérature générale*, *op.cit.*, le diagramme des « techniques mixtes » employées par l'auteur.

essentiellement du bagage culturel du lecteur. Et si l'on peut parler avec D. Rabaté d'un « lyrisme de la compétence¹ », c'est au moins autant de la compétence culturelle que de la compétence linguistique qu'il s'agit. Une telle technique se rapproche de l'art conceptuel², dont elle présente quelques traits définitoires (utilisation du ready made et intervention qui place les objets dans un contexte inattendu). Et si le geste peut parfois paraître daté dans sa visée polémique (faisant penser à la posture « Dada »), l'écriture fondée sur une dynamique des « flux de conscience » a pour sa part un caractère positif que l'on retrouvera dans les romans suivants (voir *Retour définitif et durable de l'être aimé*). La sophistication du dispositif est compensée par la tonalité humoristique générale, humour qui, contrairement à l'ironie, évite de placer l'auteur dans une position de supériorité.

L'art poétique semble donc vouloir « illustrer sans lustre » une pratique de l'innutrition démythifiée. Innutrition paradoxale puisque Olivier Cadiot s'en tient, à travers le geste citant, à un entre-deux — entre sa position de lecteur et sa position d'auteur - sa singularité étant peut-être de proposer ce que l'on pourrait appeler une « écriture de la lecture ».³

¹ Voir l'article de D. Rabaté sur Olivier Cadiot dans le *Dictionnaire de POESIE de Baudelaire à nos jours* sous la direction de M. Jarrety, PUF, 2001.

² Voir Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Phaidon, Arts et Idées, 1998 pour la version anglaise, 2003 pour la version française.

³ Cet article a fait l'objet d'un commentaire d'Olivier Cadiot lui-même, que voici : « On m'a signalé votre article je me permets de vous écrire pour vous dire à quel point je l'ai trouvé passionnant : Refus de profondeur pas contradictoire à transparence ; bivalence à l'égard du cliché ; poursuite du projet dans les romans suivant, etc., vous décrivez très précisément ces mécanismes (ou intuitions) pour la première fois. Bien à vous. » Olivier Cadiot.

Rimbaud agrammatical ou créateur de langue : Réflexions sur la syntaxe de l' Illumination « Enfance »¹

Laurence BOUGAULT

Depuis les années 1960, on entend souvent parler d'« agrammaticalité », en ce qui concerne la syntaxe rimbaldienne. Le parti-pris de cette critique est alors bien souvent celui d'un refus d'interprétation de ce qui, dans le texte, relève des problèmes syntaxiques.

On voudrait proposer une autre approche de la syntaxe poétique d'Arthur Rimbaud, en se penchant sur quelques aspects syntaxico-sémantiques et montrer que les choix et les récurrences syntaxiques, loin de trahir un

¹ Cet article fait suite à un certain nombre d'autres travaux consacré à Rimbaud, notamment : « Hermétisme et référence dans l'œuvre de Rimbaud », *Revue Romane*, 33.1, 1998 ; « Perspectives dans l'approche stylistique de l'hermétisme poétique. À propos de l'Illumination « Barbare » d'Arthur Rimbaud », *Revue Romane*, 34.1, 1999, p. 61-86 ; « La théorie des parties du discours de Gustave Guillaume et son application dans l'approche stylistique de l'hermétisme poétique », *Le système des parties du discours, Sémantique et syntaxe, Actes du IXe colloque de l'Association internationale de psychomécanique du langage*, PU de Laval, 2002 ; « Construction et déconstruction de la syntaxe phrastique en poésie hermétique », *Modèles linguistiques*, 2004.

« dérèglement », relève d'une extrême cohérence de la perception spatio-temporelle du lieu poïétique.

Grammaticalité et agrammaticalité

Le concept de *grammaticalité* est inventé par Chomsky. Reprenant l'essentiel des postulats du générativiste, le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* Larousse en donne la définition suivante :

Chaque sujet parlant qui, par définition, possède la grammaire de sa langue, peut porter sur les énoncés émis des *jugements de grammaticalité*. Le locuteur natif peut dire si une phrase faite de mots de sa langue est bien formée, au regard des règles de la grammaire qu'il a en commun avec tous les autres sujets parlants de cette langue ; cette aptitude appartient à la compétence des sujets parlants, elle ne dépend ni de la culture ni du groupe social du locuteur. [...] Autrement dit, le locuteur constate l'agrammaticalité ou la grammaticalité, il ne formule pas une appréciation. S'il y a des différences entre locuteurs natifs sur la grammaticalité d'une phrase, c'est que leurs compétences (leurs grammaires) sont des variantes d'un même système.¹

La *grammaticalité* se définit donc comme la partie de l'acceptabilité « qui est déterminée par les règles de bonne formation intrinsèque des énoncés : règles morphologiques et syntaxiques dans une grammaire traditionnelle (grammaticalité au sens étroit) ; règles morphologiques, sémantiques et éventuellement pragmatiques, si l'on conçoit la grammaire comme un dispositif global associant à des formes des contenus et des pratiques communicatives

¹ *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 1994, p. 226-227.

(grammaticalité au sens large).¹ »

Le problème majeur de ce concept, on le voit, est de postuler une norme et un bon usage, qui, on le sait, n'existent pas, pas même dans la conscience linguistique des récepteurs dont les présupposés varient énormément. Pour s'en convaincre, il suffirait de lire les notes de n'importe quelle édition des *Illuminations*. On s'apercevrait que ce lectorat relativement homogène des critiques interprète de manière fort différente un même énoncé, y compris en ce qui concerne la syntaxe. L'absence de lecteur moyen et l'absence de consensus qui en découle invitent donc à la méfiance concernant tout ce qui touche à l'évaluation linguistique.

Malgré tout, bon nombre de critiques utilisent le concept d'agrammaticalité pour décrire certains faits syntaxiques du discours rimbaldien.

C'est sans doute Jean Cohen qui a le premier (en 1966) envisagé la poésie comme « anti-langue » et considéré qu'elle représentait toujours une « baisse de la grammaticalité » :

Nous cherchons à décrire ici le discours poétique comme un discours de grammaticalité inférieure à celle de la prose, relativement au degré plus spécifique de grammaticalité que représente la pertinence sémantique.²

Cette idée a été largement reprise ultérieurement par nombre de théoriciens et parmi les moins contestés aujourd'hui : Todorov dans plusieurs articles et dans *Les Genres du discours*³, Riffaterre⁴, et, en ce qui concerne

¹ Grammaire méthodique du français, PUF, 1994, p. 20.

² Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 104.

³ Seuil, coll. « Poétique », 1978.

⁴ Michael Riffaterre, « Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie » :

Rimbaud, Chadwick¹ pour n'en citer qu'un. En 1992, O. Bivort publiait encore un article intitulé « Rimbaud agrammatical ? », avec déjà pourtant un point d'interrogation qui remet en cause cette notion d'« agrammaticalité » et les jugements de valeur qui y sont attachés. Le travail d'Olivier Bivort s'appuie justement sur l'observation de faits de syntaxe et conclut que la rupture syntaxique constitue non pas une agrammaticalité mais « un nœud qu'il nous appartient de débrouiller² ».

Comme lui, nous pensons que l'analyse de la poésie comme « baisse de la grammaticalité » (Cohen) revient à faire une stylistique (et par delà une réception) de la poésie comme *écart par rapport à la norme* (la norme étant ici comprise comme discours moyen). On sait depuis longtemps que ce concept de norme est des plus problématiques. Les linguistiques, en particulier dans les recherches récentes sur l'oralité, l'ont abandonné et pour cause : dans le discours oral, tout ou presque déroge à la normativisation telle qu'elle apparaîtrait dans les grammaires traditionnelles. Pourtant, il semble bien que ce soit encore le critère dominant dans l'analyse des formes linguistiques du discours poétique, critère qui engendre immédiatement son corollaire stylistique : la notion d'écart, qui serait le critère premier pour repérer un « fait de style ».

Un autre problème, plus grave encore nous semble-t-il, réside dans l'*a priori* inhérent au concept d'agrammaticalité. O. Bivort le souligne amplement dans ses travaux : qui dit agrammaticalité, dit plus ou moins

‘Promontoire’ de Rimbaud », *The French Review*, vol. 55, n° 5, avril, 1982, p. 625-632.

¹ Chadwick Charles, « La poésie des *Illuminations* », *Arthur Rimbaud 2, La Revue des Lettres Modernes*, n° 370-373, 1973, p. 43-61.

² Bivort, *op. cit.*, 1992, p. 49.

incompétence du scripteur. Même dans le concept d'« anti-langue », le présupposé reste celui d'une rébellion par rapport à cette langue, ce qui, dans le cas de Rimbaud, nous semble pour le moins suspect. Il suffit pour s'en convaincre de revenir par exemple aux lettres dites du « voyant » où Rimbaud expose de manière raisonnée son art poétique : il s'agit de « Trouver une langue » (Lettre à Demeny du 15 mai 1871). Trouver une langue, ce n'est pas ignorer la sienne, ou y contrevenir mais inventer un système de signes convenants, pour décrire cet Inconnu auquel on accède par l'expérimentation de soi.

Du coup, si l'on accepte cette idée, plutôt que de raisonner sur ce principe de l'écart, on peut au contraire envisager tout énoncé poétique (à partir du moment où il se voit reconnu comme tel au moins par les poètes eux-mêmes puis plus généralement par un lectorat de poésie), on peut donc envisager un tel énoncé comme créateur de sa propre norme, laquelle ne peut finalement sortir de la grammaire. Une telle norme, aussi éloignée soit-elle du langage ordinaire, a cependant une « signifiante » qui ne sort pas de la signifiante des structures syntaxiques. Au lieu d'envisager celles-ci comme des schèmes in-signifiants (à la manière de Chomsky) et purement formels, on peut les envisager au contraire comme des niveaux de signification qui structurent la pensée en amont.

La psychomécanique de Gustave Guillaume nous aide à aborder la complexité des structures syntaxiques rimbaldiennes en envisageant le fait de discours en fonction de la signifiante des faits de langue. Pourquoi ? Parce que la psychomécanique s'intéresse à la genèse des formes et à la façon dont la pensée trouve dans le langage l'expression d'elle-même. Le cadre général du fonctionnement

sémiologique est décrit en ces termes par G. Guillaume :

une idée ne peut pas inventer pour elle un signe convenant, mais peut trouver pour elle, dans la sémiologie existante, un signe qui puisse lui être transporté, et qui, n'ayant pas été fait expressément pour elle, ne lui est convenant que par la perte de son ancienne convenance. On chemine ainsi.¹

Cette idée est pour nous d'une importance cruciale pour considérer un fait de discours « nouveau », que nous ressentons justement comme écart. Si le fonctionnement du langage est de se réapproprier des signes pour d'autres usages, on abordera alors les écarts poétiques non plus comme faute mais comme création linguistique, laquelle création peut à son tour remonter du discours à la langue, ou au contraire rester un fait marginal et individuel de discours.

Le mécanisme général de déploiement du langage se résume selon Guillaume à trois étapes :

1. mutation de l'indicible en dicible a) mental, b) oral, c) scriptural
2. mutation du dicible en dire
3. mutation du dire en dit terminal²

Ce qu'il exemplifie ainsi : « Soit l'expérience *arbre* : c'est une expérience répétée, diverse, incohérente, qui, sériée, mène à la représentation *arbre*, à la dicibilité mentale *arbre*, et, un signe convenant trouvé, à une dicibilité orale correspondante³ ».

Ce qui vaut pour le lexique vaut aussi évidemment

¹ Gustave Guillaume, *Principes de linguistique théorique*, PU de Laval/Klincsieck, 1973, p. 127.

² *Ibid.*, p. 227.

³ (*Ibid.*, p. 231).

pour les formes syntaxiques. Pour dire « du nouveau », il faut emprunter à ce qui existe et le réorienter vers ce « nouveau » qui passe ainsi de l'indicible au dit.

Du coup, le concept éthique de « grammaticalité » (lié à la valeur qu'on confère à telle forme autant qu'à la compétence du récepteur) peut être avantageusement abandonné. On garde alors à l'esprit, surtout face à des textes dits hermétiques voire illisibles, que le système psychique est partout intégrant par rapport aux cas particuliers mis en œuvre par chaque individu. Si l'on part de ce postulat, rien ne sort de la langue. La notion d'agrammaticalité perd son sens et chaque texte, le plus incompréhensible soit-il, peut-être étudié en fonction de la systématique de la langue dans lequel il a été écrit. *Il s'agit de trouver une langue mais ça ne suppose pas de sortir de la langue – qui me pense.*

Le second aspect fondamental pour nous de la pensée de Gustave Guillaume est l'idée d'une structuration du langage selon deux niveaux distincts :

Niveau 1 : niveau sémiologique construit par l'organisation logico-syntaxique des signifiés.

Lisibilité de surface.

Niveau 2 : niveau systématique du « mentalisme de sub-signifiante » (Guillaume), c'est-à-dire du rapport que la pensée humaine entretient avec l'univers qu'elle contemple.

Lisibilité de fondement.

Dès lors, il est possible d'envisager une stylistique qui permettrait, par le va-et-vient entre le *vu hypobasique* (Guillaume) de la langue et les effets de discours, effets de surface mais aussi remontée oblique du vu hypobasique, de rendre compte des mouvements de pensée spécifiques qui circulent dans l'œuvre d'un auteur, dans un genre donné, dans la littérature comme catégorie linguistique spécifique.

Le plus intéressant, c'est que cette vision de la langue

comme préstructuration de la pensée correspond exactement à la vision rimbaldienne du « On me pense » et du « Je est un autre » dont les psychanalystes s'emparent parfois un peu attivement. Rimbaud pose en effet explicitement ces deux niveaux : surface et profondeur du langage :

« Tant pis pour le bois qui se trouve violon » (À Izambard, 13 mai 1871) « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. » (À Demyen, 15 mai 1871)

L'épaisseur du langage permet (impose ?) donc d'envisager deux niveaux d'appréhension et d'accéder ainsi à des phénomènes sous-jacents (qui ne se limitent pas non plus à des mécanismes psychanalytiques) qui fournissent un second niveau de lisibilité, le premier niveau (sémiologique) étant fourni par les signifiés. Autrement dit, au lieu de considérer la poésie comme une « anti-langue » (Cohen) ou une « baisse de la grammaticalité », on peut s'efforcer de chercher le sens des structures syntaxiques « a-normales » et « a-normées » et essayer de comprendre la signifiante qu'elles induisent. La langue nous pense car rien ne saurait sortir d'elle-même. Les « écarts » syntaxiques peuvent ainsi être envisagés comme une tentative de création de cette langue universelle, la plus proche des mouvements de pensée qui président à la mutation de l'indicible en dicible :

Donc le poète est vraiment voleur de feu. [...] si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ; [...] — Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! [...] Cette langue sera de l'âme pour

l'âme, résumant tout [...] de la pensée accrochant la pensée et tirant. (À Demeny, 15 mai 1871)

Plutôt que de chercher à traduire et/ou réduire les écarts, il faut donc en revenir au mouvement du langage qui, pour exprimer du nouveau, cherche en lui-même un signe convenant qui sera réorienté au profit de l'indicible à exprimer. Le travail du linguiste devrait donc être d'interroger le résultat, *i.e.* le poème, pour remonter du dit au dicible et comprendre le mouvement de pensée qui préside aux choix syntaxiques de Rimbaud. Ce mouvement de pensée vient conforter les aspects sémantiques dont il est le corrolaire indissociable.

Toute la difficulté pour nous lecteurs est alors de comprendre comment Rimbaud, de façon systématique (voir *Une Saison en Enfer*), « tente de changer la langue sans changer de langue¹ » pour reprendre les mots de Bernard Noël qui insiste justement sur l'importance du projet linguiste de Rimbaud. S'il nous manque souvent des clefs, ça ne veut pas dire que c'est incohérent, comme le rappelait Rimbaud dans sa correspondance, « ça ne veut pas rien dire » (lettre à Izambard du 13 mai 1871).

Syntaxe et signifiante dans « Enfance » : l'espace-temps du Barbare rimbaldien

Pour observer un peu en détail ces problèmes, je m'intéresserai à l'Illumination « Enfance », qui se compose de cinq courts poèmes en prose mettant à rude épreuve les compétences du lecteur. La note de présentation d'Antoine Adam dans l'édition de la Pléiade de 1972 présuppose qu'« Il

¹ Bernard Noël, « De la pensée accrochant la pensée et tirant », *Europe*, n° 746-47, 1991, p. 60.

semble assez raisonnable de penser que les cinq courts poèmes que Rimbaud a rassemblés sous ce titre évoquent son enfance. Non pas d'ailleurs nécessairement des scènes vécues, mais ses rêveries d'enfant, les images qui l'occupèrent, et les émotions qu'il a plus tard rattachées aux débuts de l'homme dans la vie » (p. 980). Celle de Jean-Luc Steinmetz, dans l'édition Flammarion GF de 1989, introduit ainsi l'Illumination : « Cet ensemble de cinq textes présente des images variables de l'enfance, qu'elle soit celle de Rimbaud ou de tout individu. La première personne n'apparaît que dans les textes chiffrés IV et V. Il n'existe pas de progression évidente du premier au dernier poème. » (p. 148) Dans les deux cas, les spécialistes postulent l'arbitraire du regroupement des cinq poèmes. Seule la note de Pierre Brunel dans l'édition LGF, coll. « Bouquin », de 1999, évite tout recours à l'autobiographie et postule une certaine forme de cohérence sémantique en rapprochant « Enfance » de « Après le Déluge » et de « Barbare » sans pour autant dégager un sens très clair à l'enchaînement des poèmes (p. 887). D'une manière générale, la critique rimbaldienne est très souvent centrée sur des problèmes de biographie. Rimbaud a-t-il été ici ou là, ce lieu est-il un lieu vu par Rimbaud, quel est l'ordre de composition des œuvres, toutes ces questions restent attachées à la relation entre vie et texte. Plus rares sont ceux qui cherchent à l'intérieur du texte la réponse aux problèmes de réception. Et pour beaucoup, on l'a vu, on évite la question grâce à la notion d'agrammaticalité.

De fait une Illumination comme « Enfance » soulève de nombreux problèmes d'interprétation aussi bien sémantiques que syntaxiques. En ce qui concerne la cohérence sémantique, on relèvera par exemple :

- 1°) apparente disphorie entre les poèmes ;
- 2°) apparente disphorie entre les paragraphes d'un même poème.

En ce qui concerne la syntaxe, on note entre autres problèmes :

- 1°) la suppression de la structure traditionnelle de la phrase : (P) -> GS + GV ;

- 2°) la fonction spécifique du traitement de la détermination nominale ;

- 3°) les particularités du fonctionnement déictique de l'énoncé ;

- 4°) l'emploi rare de certaines tournures prépositives ;

- 5°) l'emploi des tirets ;

- 6°) l'emploi du pronom *le* non anaphorique dans le second poème, en italique ;

- 7°) temporalité problématique, en particulier en II où on passe du présent (§1 à 3) à l'imparfait (§ 4) mais aussi en IV, avec l'emploi très glosé du conditionnel.

- 8°) l'ambiguïté polysémique de la tournure « Qu'on me loue enfin ce tombeau ».

Pour tenter de comprendre ce fonctionnement assez particulier de « Enfance », on peut cependant réfléchir à partir de deux points particulièrement saillants : la fréquence des propositions averbales d'une part et la rupture temporelle du second poème.

Rappelons d'abord quelques évidences très bien décrites par G. Guillaume en ce qui concerne la différence entre le plan du nom (celui des phrases nominales justement) et le plan du verbe :

Le nom est une notion singulière discernée, qui s'universalise, par entendement, à l'univers-espace ; le verbe, une notion singulière discernée qui s'universalise à

l'univers-temps.¹

La fréquence des propositions nominales va donc dans le sens d'une très forte actualisation de l'espace et d'une très faible actualisation de la temporalité.

Actualisation très forte de l'espace

Cette idée d'une sur-actualisation de l'espace par rapport au temps permet de regrouper un certain nombre de phénomènes convergents :

1. Actualisation ostensive au moyen du démonstratif :

- *Cette idole ;*
- *C'est elle ;*
- *Ce ne peut être ;*
- *Qu'on me loue enfin ce tombeau ;*
- *ces journaux ;*
- *ces livres ;*
- *C'est peut-être sur ces plans.*

On a souvent glosé ces démonstratifs. Ils sont souvent situés à des positions stratégiques en début de poème (en I, II et V). Leur valeur est essentiellement *déictique* et vise à postuler un espace commun entre émetteur et récepteur, sur le principe d'un effet de connivence. Ils sont fortement *ostensifs* et vont de paire avec un mouvement de monstration d'un visible. Ils sont donc à rapprocher de l'idée de « voyance ». Il s'agit donc d'entraîner activement le lecteur dans un autre

¹ Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1938-1939 A*, Presses universitaires de Laval (Québec), Presses universitaires de Lille, 1992, p. 105.

espace dont l'accès est garanti par le *principe de connivence*.

2. Emploi majoritaire de l'article défini

Ce positionnement de principe explique largement l'emploi de l'article défini, ultra-majoritaire en tête de groupe nominal sauf dans le second poème. Là encore, le phénomène est bien connu (voir les travaux de Bivort¹ ou Collot par exemple...). Dans la plupart des occurrences, on peut interpréter cet emploi comme un emploi de notoriété générale ou spécifique.

3. Fréquence élevée des présentatifs *Il y a* et *C'est*

Autre corrolaire de ce transport du lecteur dans un espace inconnu mais présenté comme effectif, la fréquence des présentatifs *Il y a* et *C'est*, le premier structurant même entièrement le poème III.

Ces présentatifs ont généralement pour fonction, à l'oral, de « désigner un référent dans la situation d'énonciation² ». Selon la *Grammaire méthodique du français*, « *Il y a* exprime aussi l'existence et équivaut dans ce cas à il existe. [...] Son origine impersonnelle explique la préférence de il y a pour l'indéfini [...] L'emploi de l'indéfini se justifie dans l'interprétation existentielle : il y a pose l'existence d'un référent. » (Riegel, 1994, p. 455)

L'emploi de *Il y a* a donc pour fonction d'affirmer l'existence des référents présentés. Il garantit la présence au monde de ces « objets » et a une fois encore pour but de les « faire voir ».

¹ Olivier Bivort, « De la grammaire à la poésie : un exemple de stratégie verbale », *Forme*, 1993 ; « Un point de sémantique fonctionnelle : usage et expressivité des prépositions complexes », *Rimbaud, Strategie verbali e forme della visone*, Edizioni ETS/ éditions Slatkine, 1993.

² *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 453.

4. La sur-actualisation de l'espace se joue aussi au niveau de la lisibilité de surface, puisqu'un grand nombre de lexies permettent de manière explicite la description d'un décor et des mouvements dans cet espace :

a) Les *compléments circonstanciels de lieu* sont extrêmement fréquents : on en dénombre un peu moins d'une trentaine :

- « sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques »
- « À la lisière de la forêt »
- « dans le clair déluge qui sourd des prés »
- « sur les terrasses voisines de la mer »
- « dans la mousse vert-de-gris »
- « sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés »
- « derrière les rosiers »
- « sur le sable »
- « là, devant le couchant, sur le pré d'œillets »
- « dans le rempart aux giroflées »
- « dans le midi »
- « autour du parc »
- « là-dedans »
- « sur la haute mer »
- « Au bois »
- « dans le taillis »
- « sur la route à travers la lisière du bois »
- « sur la terrasse »
- « jusqu'à la mer de Palestine »
- « au fauteuil sombre »
- « à la croisée de la bibliothèque »
- « de la grand'route »
- « par les bois nains »
- « sur la jetée partie à la haute mer »
- « très loin sous terre »
- « à la table »
- « À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain »

« Aux côtés »
« au coin de la voute »

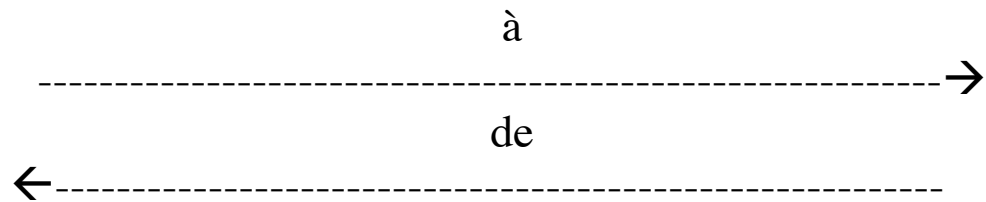
On remarque que ces compléments circonstanciels de lieu sont très majoritairement de la forme *préposition* + *GN*. O. Bivort, dans son article sur les prépositions chez Rimbaud avait déjà mis en évidence l'importance du choix de ces morphèmes grammaticaux, qui pour certains étaient simplement en emploi « agrammatical », ne jouant « aucun rôle compréhensible » (Étiemble/Y. Gauclère, 1950, p. 242).

Dans « Enfance », ces prépositions se répartissent ainsi :

sur	9	vs	sous	1
au-dessus de	1			
à	9	vs	de	1
jusqu'à	1			
dans	5			
par	1			
à travers	1			
derrière	1	vs	devant	1
autour	1			

On remarque une forte dissymétrie dans l'emploi des prépositions. Si le morphème *de* est le mot le plus courant de la langue française, il y a fait de style ici puisque Rimbaud emploie beaucoup plus fréquemment la préposition *à* qui forme avec *de* un micro-système. Selon le linguiste Gérard Moignet, le « binôme *a/de* [...] signifie le contraste fondamental des deux mouvements d'*approche* et

d'« éloignement » , selon le schéma :



La dissymétrie marquée entre les deux propositions permet donc d'orienter fortement le texte vers un mouvement prospectif. Ce mouvement est d'ailleurs explicité dans des prépositions plus étoffées comme *à travers*, où l'on retrouve le sémantisme abstrait de *à*, ou *jusqu'à* qui explicite cette orientation prospective qui, dans cette préposition, s'achève lorsque l'objet visé est atteint. On est, fondamentalement, dans l'idée rimbaldienne d'« aller à l'Inconnu », dans un mouvement en avant. La prévalence de la vision s'exprime aussi logiquement dans la dissymétrie du couple *sur/sous*. Le voir n'est pas la découverte de ce qui est caché mais la saisie de ce qui est en surface, voir *au-dessus de*, comme l'exprime cette préposition qui étoffe le sémantisme de *sur*. *Le mouvement général de « Enfance » peut donc se décrire comme un mouvement prospectif et ascensionnel* et invite à reconsidérer le sens du dernier poème. Beaucoup de critiques y voient la marque d'un mouvement déceptif. Mais le mouvement d'ensemble exprimé par les micro-systèmes prépositionnels invite plutôt à voir dans ce « salon souterrain » le lieu à partir duquel la vision peut s'orienter vers le haut et vers l'avant. D'ailleurs le dernier mot du poème, *voûte*, n'exprime nullement une chute ou un repli, mais là encore ce qui est en haut, le mouvement d'ascension étant aussi mimé par l'intonation propre de la phrase interrogative.

b) *GN actants de lieu*

La fréquence des compléments prépositionnels circonstanciés ne doit pas faire oublier celle des actants qui marquent le lieu. Dès le premier poème, l'idole se définit par « son domaine, azur et verdure insolents ». Tout au long de l'Illumination « Enfance », l'espace est un actant à part entière, souvent même, il est le seul objet décrit et posé sous le regard, comme dans le troisième poème. Il peut être aussi bien sujet : « son domaine [...] court », « Les palissades »... qu'objet « descend le perron », « On suit la route »...

On s'aperçoit donc que tout est espace dans « Enfance », y compris les verbes conjugués à un mode personnel qui marquent très souvent un déplacement.

5. Phrases nominales et évitement des structures verbo-temporelles

Dans cette logique de la vision, qui est celle de Rimbaud, la temporalité, on le verra, pose un problème majeur. Le choix de l'évitement des propositions verbales permet justement de rester dans le plan du nom, c'est-à-dire dans l'espace, en évitant de rendre compte d'un temps quelconque. Les phrases nominales sont donc nombreuses et variées, soit que la proposition ne contienne aucun verbe, soit que le verbe soit transféré dans des prédicats secondaires.

a) *Absence totale de verbe dans la proposition*

« Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable mexicaine et flamande ; »
(Enfance, I)

« Quel ennui, l'heure du 'cher corps' et 'cher coeur'. ».

« enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des

jardinets dégelés — jeunes mères et grandes soeurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses. »

« Ville monstrueuse, nuit sans fin ! »

« Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe »

« Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules. »

« Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. »

b) Transfert des verbes dans des prédicats secondaires

- Parenthèses ou tirets : « — les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, — »

- Propositions subordonnées : « le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer », « Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer », « Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées. »

- Tournures impliquant un verbe à un mode non personnel participe ou infinitif : « les genoux croisés dans le clair déluge » ;

- Tournures à présentatif qui peuvent être dans une certaine mesure considérées comme des phrases averbales si l'on considère que le présentatif est figé comme dans le cas de « Il y a ».

Ce qui semble le plus important dans le choix de tournures nominales, c'est l'évitement de la structure prédicative. La plupart de ces phrases n'ont pas pour fonction de dire quelque chose à propos de quelque chose de connu. Elles échappent à la relation thème-prédicat. Les grammairiens modernes considèrent que la phrase est par

définition une proposition, c'est-à-dire une structure prédicative. C'est une position intenable, dès lors qu'on observe le discours rimbaldien. À moins d'user de cet artifice qui consiste à parler de « prédicat identifiant » dont l'exemple serait « C'est Socrate ». Mais cette terminologie est fallacieuse. Il n'y a pas, dans un exemple comme celui-ci, d'un côté quelque chose de connu, de l'autre un prédicat sur l'objet connu. *La nomination ne consiste pas à dire quelque chose sur quelque chose, elle consiste à faire coïncider un référent et un signe.* C'est bien la fonction essentielle des phrases nominales d'« Enfance » : dans « Ville monstrueuse, nuit sans fin ! », deux réalités sont posées sous les yeux du lecteur pour être reconnues et vues. Même chose dans les autres phrases nominales : « Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe », « Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules. », « Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu ». *Rapporter des visions coïncide avec nommer les visions. Cette nomination pose les signes sur la page comme le peintre pose les touches sur la toile.* Elle ne vise en rien à définir ou à prédiquer quelque chose à propos de ces « objets » et c'est peut-être ce qui nous met si mal à l'aise par rapport aux énoncés rimbaldiens. Il n'y a rien à comprendre à propos de la « ville monstrueuse », si ce n'est son existence même.

Rimbaud, en sur-actualisant l'espace, propose donc un tableau, ou vision. Mais si l'on en croit les lettres du voyant, ces visions ne sont pas empruntées à l'univers connu ; elles sont rapportées de l'inconnu. C'est sans doute pourquoi le système temporel qui inscrirait ces visions dans une historicité est désactualisé au maximum.

Désactualisation très forte de la temporalisation

1. La temporalité de « Enfance » est inhibée pour plusieurs raisons :

- Les phrases nominales inhibent l'inscription de l'événement dans le temps ;

- Les formes conjuguées du verbe sont souvent repoussées dans des subordonnées dépendantes du groupe nominal ;

- Les modes quasi-nominaux sont très fréquents, en particulier le participe passé : « plages nommées... », « les genoux croisés... », « des bosquets et des jardinets dégelés », « la jeune maman trépassée » « pour arriver à l'auberge », « les cimes bruissantes », « une petite voiture abandonnée... », « en courant », « enrubannée », « aperçus sur la route... », « l'enfant abandonné... », « le petit valet suivant l'allée », « blanchi à la chaux... ».

Celui-ci traduit l'épuisement du temps et représente, selon Moignet, « la fin du verbe, sa forme morte, faisant retour au système du nom¹ » :

- Les compléments circonstanciels de temps sont très rares.

2. Incohérence de la temporalité ?

À ce désengagement de la temporalité, il faut ajouter, dans les structures temporelles actives qui subsistent, un problème de cohérence situé à la fin du second poème, quasiment au centre de l'illumination : il s'agit du brusque passage du présent à l'imparfait, qu'on peut rapprocher du passage du présent au conditionnel dans le poème IV.

C'est sans doute cette « incohérence » de la

¹ Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Klincksieck, 1981, p. 68.

temporalité qui est la plus saillante à première lecture. À partir de cette « saillie » du texte, on peut poser l'hypothèse d'une conception tout-à-fait originale de la temporalité dans « Enfance ».

En me fondant sur les recherches récentes, par exemple celles de Steve Murphy, qui postulent nettement la cohérence du recueil *Illuminations*, je comparerai ces « incohérences » à des phénomènes identiques dans d'autres *Illuminations*. J'avais remarqué dans un article sur « Barbare », un déplacement du repère temporel vers le futur. Tout se passe comme si le futur était perçu au présent. Le présent devient alors du passé. Partant de la parenté entre ces deux *Illuminations* déjà largement soulignée par les critiques, on peut émettre l'hypothèse que la temporalité de « Enfance » fonctionne de la même manière. On propose alors de considérer le passage à l'imparfait comme l'équivalent du présent de l'écriture. Le choix de l'imparfait s'explique alors logiquement, puisque l'imparfait est le temps de « concordance » du présent. Si on admet cette hypothèse, le pronom personnel complément *le*, visiblement mis en relief dans le manuscrit où il est souligné, correspond au scripteur, dans un mouvement d'objectivation du moi qu'on rencontre aussi dans « Aube » où le « Je » du premier paragraphe commute dans le dernier paragraphe avec « l'enfant ». La forte isotopie de la magie avec « magiques », « fabuleuse », « nuées », renvoie ainsi au mécanisme même de l'illumination à partir de quoi le futur s'envisage comme présent.

Ce qui est décrit dans « Enfance », loin alors d'être l'enfance du poète, peut se comprendre comme un après de l'humanité, le même que celui de « Barbare », ou le même que celui de « Après le Déluge » : Cette Barbarie encore à venir, sera le retour de l'Âge d'Or évoqué par le champ

isotopique des peuples primitifs féroces : grecs, slaves, celtiques, créateurs de « fable », c'est-à-dire de mythologie, conformément aux vœux de Rimbaud dans les lettres du « voyant ». L'isotopie du primitif est activée notamment par les expressions « yeux noirs et crins jaunes », « superbes noires sur la mousse vert-de-gris » ou encore le mot « nudité ». On retrouve ainsi dans « Enfance » les mêmes réseaux isotopiques apparemment contradictoires que dans « Barbare » : enfance et mort, destruction et nature heureuse. Cette « Enfance » d'après la destruction est « sans parents », ce qu'exhibe la description morbide du second poème.

Cette recomposition du futur au présent est renforcée par certains phénomènes syntaxico-sémantiques, en particulier 1°) la disparition des phrases verbales régies par des GS humains. 2°) l'atemporalité chronologique de certaines phrases nominales marquant la temporalité de manière ambiguë comme : « Quel ennui, l'heure du 'cher corps' et du 'cher cœur' ». On a beaucoup glosé cette phrase qui renvoie peut-être à un poème de Baudelaire. Ce qui semble le plus problématique, c'est de reposer sa temporalité en regard de ce qui l'encadre. Cette « heure » est-elle celle des « Dames » du paragraphe précédent ou annonce-t-elle le poème qui suit ? Cette heure n'est peut-être pas celle d'un futur présent après le Déluge mais celle du présent dépassé de la poésie subjective qui, pour Rimbaud « sera toujours horriblement fadasse » (Lettre à Izambard, du 13 mai 1871). Elle serait alors la transition entre I et II, l'annonce du changement de temporalité par retour au présent de l'énonciation. De même le dernier paragraphe du second poème marque la transition et le retour vers le futur de l'énonciation en III. En IV, cette annonce est compliquée car elle se fait non au dernier paragraphe mais à l'avant-dernier paragraphe, grâce au conditionnel, qui, en propre est un futur

dans le passé, annonçant le présent final : présent post-mortem et futur de l'énonciation.

En suivant nos hypothèses de travail, on obtiendrait la structuration temporelle suivante :

Structure générale de la temporalité :

présent de l'énonciation	futur	<i>temps réel</i>
forme en -ais	présent	<i>temps du récit</i>

Poème : présent = espace futur de l'enfant Barbare à venir

Fin de poème : réminiscence temporelle du présent de l'énonciation

POÈME I : réminiscence de la poésie subjective
« Quel ennui, l'heure du 'cher corps' et 'cher cœur' ».

POÈME II : réminiscence du moi « illuminé » : « Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus *le* berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. »

POÈME III : pas de réminiscence. Au centre de l'Illumination « Enfance », le poème III est tout entier vision et présentification de la vision par le présentatif *il y a*.

POÈME IV : réminiscence du moi : « je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel. »

POÈME V : réminiscence de l'échec poétique : « Pourquoi une apparence de soupirail blêmiraient-elle au coin de la voûte. »

Pour conclure sur la temporalité de cette Illumination, on retiendra qu'« Enfance » ne répond pas à la linéarité énonciative habituelle mais n'est pas pour autant incohérente, loin s'en faut. L'Illumination se construit sur des faits de langue contigus, disjoints mais convergents tous vers la

même élaboration une langue neuve dans la langue qui permette de rendre compte de cet Inconnu à transmettre au lecteur. La chose vue n'existe pas en dehors du lieu de la vision qui est le poème. Sa temporalité est logiquement celle d'un futur au présent, c'est-à-dire finalement le temps propre de tout acte de lecture qui est bien forcément postérieur à l'acte d'écriture mais a pour originalité de chaque fois rendre à nouveau présent la vision, d'où le décalage entre 1°) le temps de la vision « éternellement présent » chaque fois qu'une nouvelle lecture se produit ; 2°) le temps du poète, désespérément dé-passé dès que l'acte d'écrire est terminé. Pour nous, la notion d'*agrammaticalité* est non seulement impertinente, elle est dangereuse et fallacieuse. Elle n'est finalement qu'un aveu d'échec du lecteur-critique à comprendre ou ne serait-ce qu'à approcher la cohérence systémique de l'énoncé rimbaldien. Aucun discours ne peut réellement sortir du fonctionnement de la langue. En revanche, les « écarts » par rapport à l'emploi courant de la langue s'expliquent par une réorientation sémiotique de l'ensemble du matériau linguistique. On passe d'une langue normalement « descriptive » d'un objet du monde à une langue proprement créatrice de l'objet dont elle rend compte. C'est au niveau des structures profondes que la cohérence discursive se manifeste avec le plus d'évidence. Que ce soit dans le choix des prépositions ou dans les stratégies de mise en scène de la vision dans un espace-temps qui échappe à toute historicité, on a vu comment Rimbaud excelle à faire converger les faits syntaxiques pour construire une représentation de cet Inconnu. Ce qui peut, au niveau de la lisibilité de surface, apparaître comme incohérence, se révèle au contraire, du point de vue de la signifiante des structures profondes de la langue, d'une étonnante cohérence qu'il nous appartient de découvrir, nous lecteur. Car si Rimbaud a

« trouvé une langue », c'est par une attention extrême au fonctionnement linguistique du texte que nous pourrions peut-être la comprendre et ainsi lui redonner sens et vie par l'acte de lecture.

Poésie contemporaine et pratique sym-phonique L'exemple de Pierre Jean Jouve

Laure HIMY

La disparition de la visibilité des normes, l'abandon des formes les plus repérables, le travail de l'intérieur des formes fixes, sont des évidences antérieures au XIX^e s., dont la mise en place se fait progressivement, mais dont les germes sont déjà signalés par la fameuse « crise de vers » de Mallarmé. À la question de la recherche des « formes et normes » en poésie contemporaine, beaucoup d'auteurs répondent par une poétique de la fragmentation, dans une tentative de saisie de l'instant, de l'essentiel, hors de la chronologie linéaire et de l'éparpillement qui la caractérise ; ou dans un effort de présentation, déjouant la représentation. Pour observer une fois de plus les modalités de réponse des poétiques des auteurs contemporains, j'ai choisi le biais du poète Pierre Jean Jouve, parce que j'ai le sentiment qu'il apporte une forme de réponse peut-être moins explorée que d'autres, à contre-courant résolument de formes si marquées comme modernes qu'elles en acquièrent finalement, à ce titre, un caractère académique. La poésie est souvent rapprochée du pictural dans la volonté de retour à la concrétude, et au corps, qu'elle affiche. Mais c'est dans le

modèle musical¹ plus que pictural que Jouve le moyen d'une transcendance immanente : la musique, par son mode de rapport au temps, son mode d'incarnation intégrant l'abstraction, sa façon d'être une forme sans signification, se prête à métaphoriser l'ambition poétique de Jouve.

Il est toujours périlleux de se livrer à ces analogies entre arts. Quel est donc l'intérêt critique de ce rapprochement avec la musique ? En quoi permet-il de lire la poésie contemporaine, tout au moins celle de Jouve ? Le morceau de musique a un déroulement, tandis que le tableau est saisi dans une contemporanéité synthétique ; la description de tableau recourt certes à la parataxe, forme de juxtaposition qui se veut mimétique de la saisie synthétique, mais la tabularité de la lecture n'en passe pas moins d'abord par une saisie linéaire. Le mode d'appréhension d'un texte serait donc plus proche de celui de la musique, par sa nécessaire linéarité, que de celui du tableau. Le déroulement est interne au morceau, mais peut aussi bien être appliqué à l'œuvre entière, « toujours recommencée », qui peut dès lors être composée de moments (mouvements) contradictoires, dont la tension est précisément opératrice. L'œuvre se définit comme une éternité, une permanence, contrastées (« Ils forment une longue chanson avec des hauts et des bas² ») et de ce fait comme un cumul de tonalités. Ces rapprochements permettent alors de proposer, plus facilement que pour les œuvres d'un peintre, autonomie du poème comme texte clos (en tant que mouvement séparé), et insertion dans un ensemble englobant.

¹ Il est parfaitement évident que ce modèle a lui-même des racines très anciennes, et que les affinités du lyrisme et de la musique relèvent même de l'étymologie.

² Pierre Jean Jouve, « Songe un peu », *Les Noces*, *Œuvre 1*, Jean Starobinski (ed), Mercure de France, 1987.

Le cumul est celui de la symphonie : dialogisme, polyphonie, accords (concordants et/ou discordants) où la voix auctoriale se perd (la symphonie n'existe que dans son interprétation, mais l'avantage de la métaphore musicale est que l'interprétation n'est pas décodage des significations, ni élaboration d'un sens. Or cette problématique (perte singulière, réalisation de l'œuvre par sa lecture) est essentielle à notre époque. Ce qui ne signifie pas l'absence d'intentionnalité : les textes de Jouve, comme beaucoup de ceux de la poésie contemporaine, sont très souvent à portée métopoétique, et peuvent à bien des égards se lire comme des « arts poétiques », le poème n'ayant souvent comme autre recours que de pointer le poétique comme horizon.

J'ai donc choisi quelques textes de Jouve (en général le texte inaugural d'un recueil) pour exposer rapidement la conception du poétique qui me paraît être celle de Jouve, en ce qu'il est exemplaire d'une voie de la poésie contemporaine, même si (surtout si) son exemplarité peut peut-être paraître contestable, du fait d'un arsenal de figures chrétien, et d'une apparence somme toute très traditionnelle, tendant à prouver que la poéticité aujourd'hui ne tient pas tant à des signes extérieurs de modernité, ou de poésie, aisément repérables chez beaucoup, qu'à une conception du poétique dont les modalités peuvent varier sensiblement d'un auteur à l'autre, mais se rejoignent pourtant.

1. La poésie comme art poétique

L'éclatement des genres est un phénomène bien connu au XXe siècle : on sait que la forme de l'essai a pu précisément déployer ses virtualités dans ce contexte de franchissement des frontières qui balisent, théoriquement au moins, les catégories génériques. C'est en effet une réponse au cloisonnement des types de discours qui marque le

découpage de nos champs disciplinaires - discours de savoir, c'est-à-dire rationnel d'un côté ; discours coupé du savoir - du rationnel, par ailleurs. Pourtant, il n'est pas de domaine qui n'ait besoin de réfléchir à sa définition, à son extension, et le domaine poétique a son discours d'exploration, à l'intérieur même de la pratique de la poésie, du regard que les écrivains-poètes ont sur cette activité d'écriture. Il est donc très fréquent au XXe siècle, mais pas seulement, que les recueils poétiques soient le lieu d'une réflexion sur la poésie et ses procédés, comme si la poésie était aussi recherche de la poésie. Je vois là une continuité, ou peut-être plutôt la recréation d'un lien qui s'était rompu, mais que le XXe siècle retrouve, entre discours poétique et réflexion sur la poésie, voire réflexion en général. Ce qui suppose évidemment d'aller à contre-courant d'une certaine idée du poétique comme inspiration débridée, annulation de la conscience, et autres poncifs contemporains.

1.1. Un discours d'autorité

1.1.1 Impératif et mode d'emploi

Le premier mot de Jouve (tout au moins pour les textes qui ne sont pas reniés) est un impératif présent : « Songe »¹.

¹ SONGE UN PEU au soleil de ta jeunesse / Celui qui brillait quand tu avais dix ans / Étonnement te souviens-tu du soleil de ta jeunesse / Si tu fixes bien tes yeux / Si tu les rétrécis / Tu peux encor l'apercevoir / Il était rose / Il occupait la moitié du ciel / Tu pouvais toi le regarder en face / Étonnement mais quoi c'était si naturel / Il avait une couleur / Il avait une danse il avait un désir / Il avait une chaleur / Une facilité extraordinaire / Il t'aimait / Tout cela que parfois au milieu de ton âge et courant dans / le train le long des forêts au matin / Tu as cru imaginer / En toi-même / C'est dans le coeur que sont rangés les vieux soleils / Car là il n'a pas bougé voilà ce soleil / Mais oui il est là / J'ai vécu j'ai régné / J'ai éclairé par un si grand soleil / Hélas il est mort / Hélas il n'a jamais / Été / Oh ce

Forme d'inaccompli, dont l'accomplissement repose sur la réalisation future par l'interlocuteur du vœu émis dans le présent de l'énonciation, l'impératif est emblématique d'une parole à la fois fondamentalement impuissante (elle ne vaut rien par elle-même) et hautement ambitieuse (son effectuation suppose l'action de l'autre, donc la création, ne serait-ce que momentanée, d'une communauté ; communauté d'instance [locuteur/interlocuteur] ; communauté temporelle [présent de l'énonciation / futur de l'effectuation ; mais aussi passé de l'énonciation ; présent de l'effectuation, selon le point de vue adopté].

Cet impératif, on le retrouve dans de nombreux textes, et il est assorti de variantes dans l'expression d'une forme d'injonction, notamment dans le recours à l'infinitif, ou à l'indicatif futur à la 2^{ème} personne du singulier, lequel est parfois lié à l'injonction par un « et » à valeur consécutive (du type IMP. + « et tu » + ind. fut. : « tombe / et tu verras¹ »). Ces quelques éléments sont, on le voit, de l'ordre du mode d'emploi. Mais il ne faut pas y voir une mécanique poétique, destinée à délivrer automatiquement de la poésie. De fait, la mise en œuvre de l'injonction consiste précisément à perdre ce qui en elle relève du poétique : l'espace partagé, la tension nécessaire. Appliquer un ordre, c'est l'annuler, et rompre la communauté. Reste à réitérer l'ordre et son attente de réalisation. On voit que seul ici le procès (geste injonctif, geste d'appel, geste d'écoute répondant à l'appel) compte, moins que son objet.

C'est pourquoi la négation et la destruction sont si présentes dans toute l'œuvre de Jouve, fasciné qu'il est par le motif du désert, la parole mystique, la théologie négative : il

soleil dis-tu / Et pourtant ta jeunesse était malheureuse / *Les Noces*, « Songe un peu », *Œuvre...*, p. 85.

¹ « Bête », *Sueur de Sang*, *Œuvre...*, p. 210.

s'agit de quitter l'objet - accidentel, pour revenir à l'acte - essentiel.

L'objet est alors volontiers nié (et dans le premier texte cité, qui est le texte inaugural de la poésie de Jouve, on constate cette évolution programmatique du statut de l'objet : affirmation d'existence initiale (« songe un peu au soleil ») / dénégation en clôture (« il n'a jamais / Eté ») ; le texte se fait volontiers appel à l'anéantissement des formes existantes, qui peuvent aussi bien être les contours référentiels du monde, que les esthétiques consacrées, comme on peut le voir dans le texte suivant :

I. DÉSERTS DÉSERTS soyez ouverts

II. Beaux pays soyez effacés !

III. Franchis franchis à pas muets

IV. Le globe matinal de l'âme.

Les Noces, « Déserts déserts » (p. 113)

On voit comment l'impératif n'est qu'une étape, comment l'acmé du processus de retour à l'acte pur, c'est l'infinitif : avec ce mode, le sujet est virtuel, et pas même esquissé malgré tout, comme c'est le cas dans la réduction des marques personnelles de l'impératif ; mais de ce fait se joue aussi la réduction de l'objet au profit de l'acte. Ce passage se fait du texte initial de la section Des déserts, au texte de clôture qui lui répond :

VOIR UN UNIVERS dans un grain de sable

Et dans une fleur sauvage le Ciel

Et dans la paume de votre main la Sacrée Infinité

Et dans une heure l'éternité.

(Les Noces, « Voir un univers », p. 120)

Le poème d'ouverture de la section « Déserts » impulse l'énergie impérative au profit de l'acte

d'anéantissement des formes préétablies ; pour arriver dans le texte de clôture à l'infinif « voir », à la permutabilité de l'objet de la vision (« un univers dans un grain de sable ») comme à celle du sujet agissant (le sujet de la vision est souhaité, mais n'existe pas, ou n'est pas nommé ; le sujet de l'acte d'énonciation est estompé, puisque le texte est une réécriture d'un poème de Blake).

1.1.2 Argumentatif et écriture de la suite

Malgré la clôture des textes et leur brièveté, on peut alors parler d'un parcours argumentatif, qui va par exemple de l'impératif à l'infinif, de l'affirmation de l'objet à sa disparition (ce qui suppose l'exténuation de tout support narratif, et donc une évolution des modalités génériques possibles), de la position de sujet à la mise en place organisée d'un changement énonciatif - autrement dit de la position autoritaire qu'occupe un sujet ordonnant par rapport à un sujet ordonné, à l'inversion de la valeur des instances, si l'on se souvient qu'ordonné peut signifier consacré, et que le sujet ordonné est alors celui que la parole poétique consacre. La poéticité aurait alors comme marque distinctive de trouver sa réalisation en dehors d'elle-même, dans la consécration que s'octroie le lecteur sensible à la poésie, à partir d'un texte consacrant.

Les clôtures de recueil

La notion de trajet, et donc celle de suite argumentative (ne serait-ce qu'implicitement), est particulièrement apparente dans les textes de clôture. L'œuvre de Jouve telle qu'elle est publiée au Mercure de France se compose de 11 recueils.

Les Nocés (2 sections) *Sueur de Sang* (3 sections)
Matière Céleste (3 sections) *Kyrie* (3 sections) *La Vierge de Paris* (3 sections) *Hymne* (3 sections) *Diadème* (4 sections)

Ode (2 sections) *Langue* (3 sections) *Mélodrames* (3 sections) *Moires* (3 sections)

Chacun de ces recueils est composé de sections elles-mêmes décomposées en parties. On a donc affaire à 11 textes de clôture si l'on se situe au niveau du recueil, à 32 si l'on descend aux divisions de rang 2 (que la typographie ne met pas exactement sur le même plan pourtant, mais nous laisserons de côté ce problème, pour nous fier à un décompte indicatif).

Je me borne ici pour une plus grande clarté aux seuls textes de clôture de recueils, donc à 11 textes. Dans chacun, on peut trouver des marquages nets, qui peuvent bien sûr se combiner entre eux, permettant de baliser une trame argumentative globalement présente dans l'ensemble des recueils :

a. Le premier marquage, le plus visible, est rhématique, et se fait par le titre. C'est le cas de textes comme « A la fin...¹ », « Les adieux d'Orphée² », « Adieu³ », « Combien de temps⁴ ».

b. Vient ensuite un marquage aspectuel, que le texte « Vrai corps⁵ » représente parfaitement⁶.

¹ *Sueur de Sang, Oeuvre...*, p. 276.

² *Matière céleste, Oeuvre...*, p. 351-352.

³ *Kyrie, Oeuvre...*, p. 439.

⁴ *La Vierge de Paris, Oeuvre...*, p. 605-606.

⁵ *Les Noces, Oeuvre...*, p. 189-190.

⁶ Vrai corps / Salut vrai corps de dieu. Salut Resplendissant / Corps de la chair engagé par la tombe et qui naît / Corps, ô Ruisselant de bontés et de chairs / Salut corps tout de jour ! / Divinité aux très larges épaules / Infantine et marchante, salut toute beauté, / Aux boucles, aux épines / Inouï corps très dur de la miséricorde, / Salut vrai corps de dieu éblouissant aux larmes / Qui renaît, salut vrai corps de l'homme / Enfanté du triple esprit par la charité.

Témoin des lieux insensés de mon coeur / Tu es né d'une vierge absolue et tu es né / Parce que Dieu avait posé les mains sur sa poitrine, / Et tu es

Ce marquage repose sur l'affirmation de la notion d'accompli qui se joue dans le titre, par le passage du corps réel, au « vrai corps » (passage qui, si l'on se fie aux positions respectives des adjectifs épithètes, repose sur un double phénomène d'antériorité (« vrai » antéposé tandis que réel serait postposé ; et d'inversion, si chacun n'est « vrai » ou « réel » qu'à être en position inverse de l'autre). Le texte est exhibition, proclamation, du travail d'accomplissement. On peut le lire dans le marquage chronologique, et le rôle des propositions circonstancielles de temps, et des connecteurs temporels les entourant (dans ce texte donc « lorsque... alors ») ; la morphologie affixale joue également un rôle important ; « **décomposés** » > « **réconciliés** » ; la fréquence des participes passés passifs est dans ce contexte significative ; enfin, la forme d'accompli que propose le texte (lié à l'Ave verum corpus de Mozart) est celle de la fusion : des voix autoriales puisque s'entremêlent le texte sur lequel Mozart a composé sa musique, dès lors religieux et artistique ; le texte de Jouve, et les très nets échos

né / Homme de nerfs et de douleur et de semence / Pour marcher sur la magnifique dalle de chagrin / Et ton flanc mort fut percé pour la preuve / Et jaillit sur l'obscur et extérieur nuage / Du sang avec de l'eau. / Sur le flanc la lèvre s'ouvre en méditant / Lèvre de la plaie mâle, et c'est la lèvre aussi / De la fille commune / Dont les cheveux nous éblouissent de long amour ; / Elle baise les pieds / Verdâtres, décomposés comme la rose / Trop dévorée par la chaleur amoureuse du ciel d'en haut, / Et sur elle jaillit, sur l'extérieur nuage / Du sang avec de l'eau car tu étais né.

Lorsque couchés sur le lit tiède de la mort / Tous les bijoux ôtés avec les oeuvres / Tous les paysages décomposés / Tous les ciels noirs et tous les livres brûlés / Enfin nous approcherons avec majesté de nous-même, / Quand nous rejetterons les fleurs finales / Et les étoiles seront expliquées parmi notre âme, / Souris alors et donne un sourire de ton corps / Permits que nous te goûtions d'abord le jour de la mort / Qui est un grand jour de calme d'épousés, / Le monde heureux, les fils réconciliés. *Les Noces, Œuvre...*, p. 189-190.

baudelairiens qu'on y perçoit ; fusion des média sémiotiques (parole écrite, chant, musique instrumentale, mélodie), fusion des singularités à travers la figure christique). Le phénomène textuel qui réalise cette fusion des voix, des média, des singularités, est bien sûr le travail d'intertextualité.

Naturellement, les textes au titre programmatique dialoguent avec le premier texte de clôture qu'est « Vrai corps » :

« À la fin...¹ », dernier texte du deuxième recueil, *Sueur de Sang*, dialogue visiblement avec le texte précédent, « Vrai corps » : le motif de l'incarnation, du « vrai corps » est repris par les termes « décharnée », « transparent », « hauteurs ». On peut en dire autant des textes « Les adieux d'Orphée² » (texte de clôture du troisième recueil, *Matière*

¹ À la fin... / À la fin la clarté devient folle d'octobre / Le paysage est transparent et décharné / Les ombres percent le sol jusqu'au coeur / Les glaciers touchent les yeux et quelle brûlure // L'exquise aurore bleue ne quitte pas le jour / Vraiment on tremble d'irisations et d'amour / Devant cette blonde / Maîtresse transparente des hauteurs. « À la fin... », *Sueur de Sang, Œuvre...*, p. 276.

² Les adieux d' Orphée / Choses longtemps serrées sur ma mémoire / Inventées par mon sein nues toutes possédées / Qui formez des communications avec mes larmes / Chères filles du temps du soleil et du sang / Pays entiers avec l'exquise ressemblance / Objets aussi sacrés que mes yeux sont posés / Monuments de gloire et montagnes vapeurs / Mes sœurs ! déserts d'esprit / Longuement familiers dans la chambre boisée / Habitude du ciel immense et étranger / Des musiques possession mystique de son enfui / Et vous très premières / Sources les jambes ventres mains et seins / Les yeux profonds tombeaux sous les chevelures vraies / Adieu, toujours vécues ! Je pars il faut mourir / À l'espace tomber dans l'espace oublié / Laisser le cœur empli de vous à une vase / Plus cruelle et sous la terre de laideur / Ressusciter *Matière céleste, Œuvre...*, p. 351.

céleste), « Adieu¹ » (texte de clôture du recueil quatre, Kyrie), « Combien de temps² » (texte de clôture du recueil cinq, *La Vierge de Paris*).

On y trouve aussi un marquage aspectuel : l'apostrophe portée par le participe passé passif (« choses longtemps serrées [...] / Adieu »), l'apposition descriptive « possession mystique de son enfui », glose du motif central de l'incarnation décharnée ; l'antithèse finale « mourir » / « ressusciter », dans laquelle on peut peut-être proposer une lecture par syllepse de « ressusciter ». Le discours adressé devient en effet impersonnel (« il faut ») : sujet et objet s'y estompent ; il devient alors délicat de dire ce sur quoi porte la résurrection : du sujet (interprétation la plus simple, liée au modèle christique) ; ou de l'objet (« il faut que vous ressuscitiez »), mais dépourvu de ses caractéristiques contingentes, « décharné » en quelque sorte, pris comme seul mouvement de participation au monde, à la vie. Négation de l'objet concret (disparition syntaxique, et verbe utilisé de façon absolue), et pourtant affirmation essentielle (re - susciter »).

c. la marquage peut alors être figural, comme le

¹ ADIEU. Les troupes de cristal / La matière céleste / Se sont réunies en haut du dernier jour / Les innombrables ombres d'Hélène voyagent / Sur ce pays poussées par le souffle de Dieu / Tout est profond tout est sans faute et cristallin / Tout est vert bleu tout est joyeux et azurin *Kyrie*, *Œuvre...*, p. 439.

² Combien de temps ô mère du Seigneur avant / Que ne revive à ce vieux sol le fils en gloire / Que de travaux de pleurs combien de bâtiments // Pour que le rayon doux revienne à notre histoire/ Pour que nous retrouvions le bois sacré des ans / Et le soleil du jour patient labyrinthe / D'amour et de folie avec art caressant / Ta robe de grandeur et ton regard sans plainte // Ô Vierge de Paris c'est à présent que l'art / Obscur emplit l'abîme alors que tous les plis / Disparaissent, que tu n'es plus la vierge mère.

montre le texte final du recueil 6, « Une légère admirative¹ ». La figure finale y met en œuvre l'idée de trajet, le préfixe re-devient figure du travail à accomplir, le soulignement du travail formel est exhibition de la figuration formelle (archaïsme de « encor » sans ce « e » qui n'a de sens que dans un contexte métrique, qui oblige à lire au vers 4 « Idé - e », avec découpage syllabique à valeur hyperbolique, si l'on voit dans ce texte des octosyllabes, comme la pression du décompte alentour y invite).

Ce marquage figural est véritablement programmatique, comme l'indique le texte « La croix glorieuse² » : la série des futurs, l'expression aphoristique, le recours au paradoxe, le rapprochement syntagmatique de termes antithétiques, sont autant de figures de la réalisation de ce programme inscrit dans le titre : « croix glorieuse », c'est-à-dire possibilité pour ce qui est porté par la croix (la lettre, le signe, le symbole, le mythe) d'être « en gloire ». La référence est alors ici incontestablement picturale, et métapoétique. Le programme consiste à établir un système

¹ Une légère admirative / Inconséquente inconsciente / Fleur me reste dans l'abîme ivre / Idée, mais participante // Forme éternelle du secret / Des âmes retrouvées dans l'ombre / Et de la force ; un ciel brouillé / Couvercle dernier du poète

² La croix qu'il porte en ce tableau funèbre / Est d'un fer très léger inscrit sur le sommeil / On ne meurt pas de cette croix / Alors ténèbre / Reste fixée à l'oriflamme ayant / Soleil ! dans tes rayons de faux jour fulgurant / Une autre croix plus noire et comme érèbe // Le mort divin s'élève avec un noir sourire / Sur les bois du printemps, racines, désarroi / Le corps en au-delà qui revit la martyre / Mais rit. Le fer plus beau que la palme sera // Le fer sera le règne à des espèces d'hommes / Fer ou pardon par la mémoire de ses Bras / Fer léger comme un or / Fer pur comme la somme. // Qui ne croit pas aimera, par ce fer / Et qui n'aime pas croira, par ce fer / Celui qui meurt vraiment saura mourir / De ne jamais mourir. *Diadème, Œuvre...*, p. 773.

sémiotique tel que le signe puisse être l'enveloppement du corps au moyen d'une auréole, d'un nimbe. Mais il est inutile d'invoquer le registre religieux, ou de s'y limiter. Le terme est aussi bien utilisé en astronomie, pour désigner « le nimbe lumineux entourant le soleil lors d'une éclipse totale ». Il s'agit donc bien là de la mise en place, encore sous le lexique lumineux et pictural, de la description d'un effet obtenu par la disparition effective du monde, et de l'élaboration d'un outil qui est moyen indirect, de répercuter l'impact du monde. Le terme d'outil doit s'entendre très précisément : c'est le sens 3 de « gloire » qui est alors actualisé : « faisceau de rayons divergents d'un triangle représentant la trinité ». Convergence et divergence, stylisation mathématique, complexité unitaire du référentiel, représentation : cette définition pourrait aussi bien être celle de l'ambition poétique. C'est ce programme de transsubstantiation par l'entreprise langagière qui est lentement élaboré et exposé dans les textes de clôture qui suivent¹.

¹ Je me soumets tout à la fleur sortie sans couleur ni parfum / Ni tige ni croissance ni vie ni sève ni amour ni sang / De la viduité dorée et de la pure émanation et de la vraie adoration _ Qui est sous la lumière fauve la consommation du Rien : / Par lequel Dieu m'a rejoint sur mon faible passage éphémère. // Je me soumets. Je me soumets. Déjà je ne défends plus rien. *Ode, Œuvre...*, p. 855-856.

Tu n'as que saint Esprit / Retrouve-toi vieux cœur dans l'étroite absence des terres, et le soleil féroce d'en bas, et les lueurs du confluent chevelu en personne, / Et la beauté diaphane d'esprit où Dieu par une telle sanglante boue s'aime jusqu'à son Esprit / Pendant que l'esprit aime en Dieu ; ne quittant nul étage de traces / Ne perdant nul appui dans les perfections de sueur et de marbre que produit le langage / Absolument dévasté et comme Œdipe l'œil crevé mais clair rebandé en esprit , / Bénis ! celui qui sait ! qui dit ! qui protège la larme de bonté avec un léger souffle de l'Esprit. *Langue, Œuvre...*, p 899.

Que tout ceci peine avec joie plaisir et faute / Adversité, et qu'il Lui plaise, mort - / Devienne une allégresse emplie de chaleur telle / Que l'on

« Emanation », « diaphane », « perfections de sueur et de sang que produit le langage », autant de reformulations parfois convenues de la quête poétique et de ce qui donc au XX^e siècle inscrit la poéticité dans un texte (« fleur » ne peut pas ne pas évoquer « l'absente de tout bouquet » de Mallarmé). Le poème est directement et uniquement issu du rapport au monde : faut-il rappeler que le terme « émanation » a un sens théologique (« Manière dont le Fils procède du Père »), mais aussi bien philosophique (« processus par lequel les êtres et le monde seraient produits par la nature divine »), ou scientifique (« émission ou exhalaison de particules impalpables », « gaz radioactifs produits par la décomposition de corps ») ? Quelle que soit l'acception retenue, le terme exclut qu'il y ait création, pure production autonome d'un génie créateur. Le poème est réceptacle d'un contenu issu du monde, parfaitement référentiel. Mais encore une fois, ce qui est retenu du référentiel, ce n'est pas sa forme contingente (les objets, l'accident, l'intrigue) mais sa force vitale, l'affect (et « diaphane » signifie bien « qui laisse passer à travers soi les rayons lumineux sans laisser distinguer la forme des objets »). Or le médium langagier peine à écarter la forme des objets, car le lexique renvoie conventionnellement à un référent, le texte se départit difficilement d'un minimum d'intrigues, et l'éclatement même laisse subsister la tentation de la reconstitution.

C'est pourquoi le langage est encore trop charnel, et c'est pourquoi la musique est proposée comme médium « diaphane », pure sonorité chargée d'affect, sans autre contenu que les projections de l'auditeur.

ne puisse dire le ton ni l'accord / Ni même s'en réjouir : un printemps du temps sauvage / Qui mesure uniquement l'être dans l'unique instant. *Mélodrame, Œuvre...*, p. 1034.

C'est la forme syntaxique du dernier texte qui est révélatrice de cette réflexion : l'injonction, sa force d'irruption, prend le pas sur les nécessités linguistiques de la connexion discursive, et l'anacoluthé s'impose comme jeu de tonalités (logique musicale) contre l'expression syntactico-sémantique.

2. Poésie et symphonie

On l'a compris, il s'agit d'un véritable projet poétique, conscient de ses enjeux, et à la recherche de ses moyens, qui passent explicitement par la dissolution des apparences référentielles que sont les formes existantes, la dissolution de la représentation fondée sur la mimésis, au profit de la saisie de ce qui serait antérieur à ce résultat, à cette fixation, qui tiendrait de l'intensité, et serait lié à l'affect. C'est plus profondément une réflexion sur les moyens de la poésie, et plus généralement du langage.

Si le modèle pictural propose une forme de recomposition de la chose échappant aux conditions de perception — parcellaires (réduction liée aux conditions physiques de la perception ; réduction liée aux conditions sociologiques de la perception, et à l'utilitarisme social, par exemple), c'est je crois un autre modèle, musical, qui est ici proposé.

Le motif de la recomposition prend chez Jouve la forme de la résurrection. Peut-être l'a-t-on trop immédiatement et exclusivement lié à une interprétation de type chrétien, qui n'est sans doute pas à rejeter totalement, mais qui n'est pas ici mon propos. En fait, il semble que la résurrection chrétienne soit la version mythologique d'un autre motif, celui de la recomposition des corps à l'issue d'une expérience chimique, et que les deux se proposent comme modèle informant le phénomène du poème : ce

dernier serait à la réalité des choses ce que le Christ est à l'homme Jésus, ce que le « précipité » est au matériau de l'expérience après expérimentation. C'est pourquoi le terme de transsubstantiation peut paraître adapté : d'une substance première (matérielle) il s'agit de passer à une substance seconde (d'une autre matérialité) qui garde quelque chose de la substance première, en la transformant. L'idée de trans- et l'idée de forme me paraissent toutes les deux reflétées par les métaphores religieuses et chimiques.

Le texte d'ouverture du recueil *Matière céleste* est particulièrement utile pour l'exploration de cette voie :

Matière céleste dans Hélène

Dans la matière céleste et mousse de rayons
Dans le crépitement de l'espoir et la tension belle
Des entrevues des yeux
Des chauds yeux de destinée écrite d'avance
De faces roses de corsages étincelants
De pieds d'or
Dans la matière de la connaissance aux yeux tout blancs
Quand dansent précipités les blocs d'ozone
A chaque cil ouvert
Quand sont précipitées pliées et refermées
Les immenses statues vertes des paysages que l'on aime
Ici mon ami s'est recomposée
Hélène, après qu'elle est morte.

Matière céleste, Œuvre..., p. 281.

Le titre par lui-même est évocateur d'une thématique bien connue en poésie contemporaine : l'oxymore sert à exprimer cette transformation du matériau concret qu'est la chose (« matière ») en poésie (« céleste »). Mais la construction syntaxique N+Adj épithète recèle une ambiguïté que l'on peut dérouler ainsi : l'adjectif épithète « céleste » peut passer pour un adjectif relationnel. « Céleste » signifie

alors « venant du ciel ». On n'a pas ici d'oxymore, mais au contraire une caractérisation classifiante par un adjectif marquant le lieu d'origine, qui n'aurait donc rien d'évaluatif. Il s'agirait alors de proposer du poème (résultat obtenu, écrit) une définition : le produit de l'écriture du poète n'est pas d'une matière terrestre, au sens de n'est pas une chose parmi les choses naturelles ; c'est une création humaine, d'une matérialité abstraite (les mots ont un signifiant, voire une forme plastique, le recueil est un livre de papier, tel format... ; cette matérialité est le support de ce qui la dépasse et la résorbe - le sens).

On peut aussi considérer que l'adjectif, de relationnel, est devenu qualificatif : la matière désignée (le texte), a des qualités telles que celles que l'on prête à ce qui est relié au ciel. Il s'agirait alors de désigner ce qui s'adresse à l'âme, ce qui est d'une nature supra-terrestre, et en ce sens surnaturel. On pourrait voir alors dans ce syntagme la désignation du processus de sublimation qui permet souvent de décrire le phénomène d'écriture, d'autant que cette hypothèse est largement soutenue par l'intérêt explicite que Jouve porte à la psychanalyse, et par sa bonne connaissance des théories de Freud, qu'il a pour partie traduites — ou participé à traduire, avec sa psychanalyste de femme, Blanche Reverchon.

Ces interprétations restent évidemment possibles, mais en occultent une troisième, qui me semble éveiller les virtualités du texte de Jouve : le terme « céleste » s'utilise également pour qualifier ce qui a trait à la musique, et en particulier à un registre de l'orgue ; il sert même de point de dérivation pour créer le nom de l'instrument de musique, le célesta. Je propose alors de redéfinir le poème comme matière appartenant à un registre musical, lié à un instrument particulier, l'orgue, ou plutôt l'organum. Cette distinction est importante : elle permet de rappeler que le terme renvoie « à

la musique vocale polyphonique » ; et celle-ci repose sur la combinaison de deux voix — la voix principale, et la vox organalis. Ce point mérite une attention toute particulière : la notion de polyphonie est banale aujourd'hui, mais elle est ici, rapportée à un sens ancien, remotivée. Il ne s'agit pas de faire la liste de toutes les voix qui se mêlent - sur le même plan ; ou plutôt, après avoir fait cette liste, il s'agit de voir qu'il y a aussi un autre plan, dont la présence conjointe est seule apte à réaliser véritablement la polyphonie — source plurielle de voix - donc différentes, et non pas seulement accumulation de voix de même nature. C'est le sens de poly- qui est rendu à sa pluralité essentielle. On a donc deux voix, de nature différente. Lesquelles ?

L'étude rapide du poème permet de proposer une réponse : la préposition « dans » introduit divers compléments en rapport de coïncidence, ou de complémentarité : « matière céleste », « mousse de rayons », « matière de la connaissance aux yeux tout blancs » ; elle entre par ailleurs en rapport phonétique au moins, avec « dansent ». De plus, la préposition « de », comme connecteur de deux GN est surreprésentée. Elle entretient la dissémination de « dans », de l'idée de lieu, en jetant un trouble sur l'origine, et sur les rapports hiérarchiques (d'inclusion en particulier). Qu'est-ce qui au juste dans ce texte est issu de quoi ? Quel est le point d'incidence de chacun des groupes prépositionnels introduits par « de » ?

1. « Dans la matière céleste et mousse de rayons » > a-t-on affaire à l'ellipse de « dans » dans le second GN, ou à une expansion binaire dont le point d'incidence serait « matière » avec anacoluthie, puisque la suppression du déterminant devant le groupe « mousse de rayons » tend à faire de ce syntagme un déterminant de « matière » plus

qu'un GN autonome. Il faudrait comprendre alors « matière [céleste et mousse de rayons] »

1bis « dans le crépitement de l'espoir et la tension belle » > on pourrait encore avoir affaire à une ellipse de « dans », avec présence cette fois du déterminant. Cette différence structurelle empêche une lecture analogique des vers 1 et 2, et suggère une interprétation syntaxique différente. Cela conforte donc l'analyse de « mousse de rayons » comme élément de niveau 2, tandis que « tension belle » serait en position binaire symétrique de « crépitement de l'espoir ». Le « crépitement » serait alors le bruit obtenu par la combustion de l'espoir, combustion elle-même résultat de la lutte, la tension de deux matériaux contraires (l'espoir/les raisons de ne pas espérer). Espoir comme raison de ne pas espérer sont rejetés dans la même inanité - du moins séparément. C'est leur confrontation, le dépassement de leur dualité, la combustion des catégories séparées, qui produit (« crépitement ») un résultat. En ce sens, la « tension » est belle : pas esthétiquement, mais idéologiquement. Elle est productrice, dans le dépassement du matériau initial. Le poème se veut le réceptacle de ce « crépitement ».

Il y a donc poéticité non sur des critères esthétiques (le crépitement est aussi bien craquement), mais sur la mise en œuvre d'une idée du monde, reposant sur son dépassement premier, et sur la retenue dans le lieu du poème du résultat de ce dépassement, ou de l'état de tension qui annihile chacune des parties en tant que séparées.

La tension est précisément cette « danse », ce mouvement : le résultat est ce « précipité » chimique, résultat non soluble de la dissolution des matériaux de l'expérience, dont il est clair qu'il ne s'agit en aucun cas de la réalité concrète, mais de sa saisie synthétique et en ce sens

hyperbolique : les « blocs d’ozone » désignent en effet ce gaz obtenu par « modification de l’oxygène à partir d’une décharge électrique », et dont la formule chimique est O₃.

C’est très logiquement que le dernier mot du recueil ouvert par ce texte est « ressusciter » : mais c’est aussi très logiquement que le dernier mot du recueil *La Vierge de Paris* est « Lazare », dans un vers exprimant le doute : « C’est à présent que nous voyons le vent du temps / Mêlant nos murs cassés à nos tristes parvis / Demander durement si nous sommes Lazare¹ ».

De fait, qu’est-ce qui garantit l’existence du « crépitement », le maintien de la « tension », ou même la présence d’une décharge électrique - autant de définitions de la poéticité ?

2.1. Exténuation du moi

Le terme « mémoire » revient souvent dans la poésie de Jouve, et latonalité élégiaque, liée à l’évocation nostalgique du passé, des « voix chères qui sont tues », n’est pas absente. Pourtant, il est net que cette tendance est largement dominée par une autre, dont l’effet est d’intégrer le passé à l’élargissement de la fable. Sans mauvais jeu de mots, il me semble que le titre d’un recueil « Moires », peut servir de base à la réflexion. Le terme « moire » est en effet transformé de deux façons : il peut être utilisé au singulier, et il a désigné alors « une étoffe en poils de chèvre » ; c’est donc d’abord le produit d’une technique, dont le matériau est naturel, et présente la particularité d’évoquer le végétal sur l’animal. C’est ce sens de fabrication qui perdure, puisque le terme désigne ensuite un « apprêt que reçoivent certains tissus par écrasement irrégulier de leur grain (à la calandre, au cylindre...) et qui leur donne une apparence ondoyée,

¹ *Poésie* V-VI, p. 606.

chatoyante). Au pluriel, le terme désigne le résultat de ce type de fabrication, qui est de présenter des reflets ondoyants. « Moires » pourrait alors signifier « reflets ondoyants ». Certes, mais reflet de quoi ? La tentation est forte de juxtaposer à ces acceptions celle d'un homonyme, le nom des Moires, qui au pluriel désigne les trois sœurs filles de Zeus et de Thémis, sœurs des Heures, Atropos, Clotho et Lachésis. Elles personnifient le cours de la vie, et la destinée, ayant en charge chacune de filer, rouler, puis couper ce fil. Si l'on combine ces deux réseaux de signification, comme le fonctionnement poétique du mot nous y invite, on peut se dire que le cours de la vie est une surface chatoyante que le poème a pour mission de refléter. Mais on voit que toute idée personnelle est ici évacuée et « moires » peut sans doute encore se lire comme le reflet après écrasement d'un grain qui serait peut-être le possessif absent, transformant mes moires (mémoire) en moires. Dans ce titre s'inscrirait un programme de fabrication d'un reflet qui ne peut être chatoyant qu'à condition d'écarter par destruction le substrat autobiographique, personnel, étroitement individuel.

C'est d'emblée écarter toute une forme de lyrisme liée à l'expression du moi se souvenant - lyrisme élégiaque personnel, - poésie à la 1^{sg} (au sens du moi), poésie et expression des sentiments (personnels) ; pour retourner à quelque chose d'avant le moi (le je, le on), d'avant le sentiment (la sensation ?), d'avant le passé personnel (l'archétype, le virtuel, le futur). Il faudrait sans doute dans ce contexte de réflexion faire un sort chez Jouve à l'utilisation du préfixe re-, et montrer comment le retour n'est pas régression (il l'est peut-être parfois, je parle en termes de dominante).

2.2. Intertextualité et dialogue des voix auctoriales

La figure du poète n'en est pas moins capitale, qui

s'applique à rejeter la figure personnelle, à inscrire l'énonciation dans la lignée rimbaldienne du « je est un autre », par l'emprunt d'autres formes de personne que le « je », permettant l'inclusion (on, nous), le partage de la notion de personne (l'impersonnel, le présentatif, la figure de la prostituée, le recours au féminin pour poser l'instance énonciative, les métaphores comme celle de l'urne) : tout un arsenal de figures (énallage, métaphores, figures mythiques paradigmatiques entre autres), à rétablir dans un sens fort. L'énallage par exemple n'est pas une marque de personne employée pour dire une autre personne (je dis « on » pour dire nous, ou je) ; l'énallage signifie le changement de position de la personne par rapport à l'acte, à l'énonciation : « On a fait ça », pour « j'ai fait ça » signifie le désengagement, l'effacement devant une collectivité qui me prend en charge et dont j'accepte la représentativité. Les formes collectives de la personne sont bien ici là pour dire le dépassement du moi, dans sa singularité égotiste, au profit d'une instance discursive dont la source singulière est accidentelle (et dont les connotations biographiques ne valent pas comme telles) ; cette instance discursive est d'ailleurs si peu personnelle, que la voix d'autres peut s'y mêler, et c'est sans doute le sens - un des sens - de cette pratique débridée de l'intertextualité chez Jouve, et dans la poésie contemporaine. L'intertextualité est en effet chez lui un véritable mélange des voix, une véritable mise en œuvre de la polyphonie, où les voix résonnent ensemble, de façon symphonique.

Cela participe évidemment à la contestation de toute unité énonciative ou discursive, ou plutôt à l'établissement d'une unité fondée sur la disparité des voix qui la constituent. Le texte déjà cité, « Vrai corps », est un modèle du genre, puisqu'il est une réécriture de Jouve à partir d'un texte

liturgique, utilisé par Mozart comme support d'une partition. Plusieurs séries viennent donc se croiser : le latin d'église se superpose au français de Jouve ; le matériau langagier à la partition musicale ; et à ces voix se mêlent bien sûr d'évidents échos baudelairiens. La référence une fois de plus est largement culturelle, et le rapport au réel est soigneusement médiatisé. Plus, le détour par la médiation artistique est soigneusement souligné, redoublé, selon un principe d'emboîtement peut-être analogique de celui de la conscience, ou de celui du mode de perception (qui va de l'impression physique à la reconstitution par le cerveau et la représentation sémiotique).

2.3 *Intertextualité et traduction*

C'est le même rôle que peut jouer chez Jouve la pratique de la traduction. Comme tant d'autres poètes contemporains, Jouve pratique d'abondance la traduction. Dans sa « version française » des *Sonnets* de Shakespeare, par exemple, il apparaît clairement que le rapport des deux langues sert à modifier, à moduler, la langue française. Traduisant souvent le texte initial de manière strictement littérale, Jouve obtient ainsi en français des effets inédits, qui servent de point d'amorce à sa pratique personnelle. On peut noter également son goût pour la conformité au signifiant ... anglais dans la traduction française. On dit souvent, à la suite de Jakobson, que la poésie met en sourdine la fonction de communication, en mettant en avant le matériau langagier dans sa forme tangible (sonore essentiellement, mais aussi bien visuelle). Certes, mais l'inconvénient est de sous entendre la valeur mineure de la communication poétique, quand au contraire il s'agit de dépasser la réduction de la communication à l'échange fonctionnaliste du face à face ou du vis à vis, et de la rendre à sa nature essentielle de « mise en commun », de vecteur de sympathie (sum-pathein). Quel

rôle peut jouer dans cette problématique le jeu en français sur des signifiants anglais, qui, insistons bien, sont perdus pour partie, puisque le lecteur français a priori utilise la traduction pour ne pas lire le texte anglais, et ne se livre en principe pas à ce jeu de comparaison. On se trouve donc devant un texte français parfois aberrant (syntaxiquement, ou dans l'utilisation de termes dans des acceptions déroutantes) ; et dont l'aberration trouve sa clé dans une autre langue (ici l'anglais élisabéthain), et dans une autre voix (ici celle de l'énonciateur des *Sonnets*).

La juxtaposition concomitante de deux voix est alors effective, et ne relève en rien de la métaphore : Jouve par exemple multiplie dans sa traduction le recours aux archaïsmes (suppression du déterminant, utilisation obsolète de prépositions, expressions figées aujourd'hui, notamment) pour désigner à l'intérieur du texte la présence de l'altérité, de la voix autre. De plus, ces archaïsmes, ou d'autres phénomènes qui peuvent attirer l'attention du lecteur lisant cette traduction, peuvent provoquer un réflexe de retour au référent : et c'est là que se joue, je pense, l'essentiel de l'entreprise de Jouve : le référent, de fait, n'est plus le réel, le monde, l'extra-linguistique, ou du moins plus seulement ; il devient bien aussi linguistique et textuel, puisqu'il s'agit d'un texte antérieur. Le travail de médiatisation, de superposition et d'entremêlement des média est concrètement en train de s'accomplir, surtout quand, comme c'est très souvent le cas dans les recueils de Jouve, les textes traduits sont réutilisés sans aucune marque d'emprunt, et sont intégrés à l'unité énonciative.

3. Poésie et totalisation

Tous ces éléments reposent finalement sur un même principe de rassemblement, reprenant sans doute ce qui a

longtemps été l'ambition poétique : dire le monde. C'est sans doute à Lucrèce qu'il faut ici penser, et avec cette référence, il faut bien évidemment repenser le positionnement moderne de la poésie. La modernité - d'aujourd'hui s'entend, renoue, par delà les pseudo-révolutions, avec la définition de la poésie comme discours englobant. C'est pourquoi une réflexion de type traditionnel, qui rechercherait la poésie dans des domaines réservés (lyrisme, élégie, épopée, et autres genres répertoriés comme poétiques) ferait sans doute fausse route. Bien au contraire, la poéticité tiendrait peut-être à la capacité d'un même texte à outrepasser sa propre catégorie, à désigner un au-delà de lui-même, à échapper à la fameuse clôture du texte en entretenant un horizon désigné par ses propres soubresauts, horizon qui bien sûr ménage la place toujours incertaine, au-delà de l'index qui pointe, de l'extralinguistique, et de l'extra-textuel, auquel seule une médiatisation hyperbolique peut donner l'ombre d'un accès. Cette idée de rassemblement pose donc une question fondamentale : la question du genre, de la poésie comme genre total, ou de la poéticité comme totalisation.

3.1. Poésie et théâtralité

Jouve a longtemps été attiré par le théâtre - mais y a renoncé. Ou plutôt il a reporté son attention sur l'opéra, genre plus complet que le théâtre en ce que les performances et les sémiotiques y sont multiples. On peut se demander si la poésie de Jouve n'a pas pour ambition d'être une représentation - au sens de dramaturgie, d'orchestration d'une tension. Le recueil rassemble en sa totalité les différentes pièces dont les heurs de tonalité sont là pour mettre en œuvre un drame. Cette idée est thématifiée par Jouve lui-même dans sa Préface à *Sueur de sang*, puisqu'il parle explicitement du combat d'Eros et Thanatos. La théâtralité repose sur un sens extrême de la stylisation, plus que de l'abstraction

conceptuelle, sur la survalorisation des métonymies et synecdoques : il s'agit moins de dire l'absurdité d'un monde découpé, dont l'unité se perd - même si c'est aussi cela ; que de réduire la réalité à ses traits les plus représentatifs - selon une vision particulière du monde, certes, et de les répéter sans craindre le ressassement. La répétition est alors justement le signe de l'engagement, de la pétrification, dans une réalité devenue inerte, d'où il faut se dégager, c'est-à-dire où il faut instaurer un élan vital. Ces analyses montrent bien sûr combien, revendiquant hautement le phare Baudelaire, Jouve est épris de Rimbaud. Et l'on voit combien le métapoétique, le narratif, l'explicatif, l'argumentatif, qui peuvent paraître dans un autre contexte profondément anti-poétiques, parce que plus rationnels que ce que l'on a coutume d'accorder à la poésie, sont en fait bien les signes du poétique, les signes du « dégagement rêvé ».

Mais on peut évidemment faire entrer dans cette catégorie tout ce qui relève de l'échange (dialogisme, polyphonie, intertextualité). Les textes sont fréquemment empreints d'une structure dialogique, voire même dialogale : échange des personnes

Je suis le feu

tu es le feu

L'ardeur

Oui ma nature est feu et je te reconnais.

A l'aube tu me fais me lever de mes songes brisés

Détruis, détruis !

Et moi je suis les étincelles

Les Noces, Œuvres, p. 46.

ou encore construction du texte sur le principe de l'adresse :

Toi qui connais bien l'acte de pleurer
[...]
Avec moi ton Dieu qui parle à l'intérieur de chaque être
Je suis ta Parole Sainte ton Bonheur.

Les Noces, Œuvre..., p. 25.

ou citations entre guillemets, servant davantage je crois à signifier la dialogue avec les autres auteurs, qu'à indiquer qu'il y a citation ; insertion de traductions comme textes propres (Hölderlin) ; clauses textuelles introduisant une rupture énonciative ; tirets (non pas comme simple démarcation typographique, mais comme affirmation forte d'une énonciation pas nécessairement personnelle, d'une parole intervenant, en acte).

Il en ressort une grande confusion énonciative, qui à la suite de la « disparition élocutoire » assoit le lyrisme sur la disparition biographique, singulière, sur la reprise d'un « bruissement » langagier, qui ne dit pas le sens, mais en pointe l'émergence et les conditions de possibilité.

Le signifié disparaît alors derrière la possibilité de signifier, le signifiant se fait signe en dehors d'un rapport au signifié : c'est là que le rapport à la musique est intéressant. Bien sûr, les sons peuvent par leur jeu de rappel, de variation, dessiner une ligne mélodique, voire mélodieuse ; la structure textuelle peut reprendre des éléments liés à la musique (répétitions, parallélismes, refrains) ; le texte lui-même peut se prévaloir par son inscription générique d'un rapport ancien, mais vivace, à la musique et au chant (le lyrisme, les poèmes sur des textes musicaux comme l'Ave verum, le Combat de Tancrede et Clorinde où la référence est au Tasse, mais aussi à Monteverdi, présence d'Alban Berg, de Don Juan...). L'élément nouveau est que chez Jouve la traditionnelle ekphrasis (description de tableau, rapport du langagier au pictural) devient description de morceau de

musique : la modification est importante. Le rapport au référent est définitivement médiatisé, et même fait d'un jeu complexe de surimpression des modes de sémiose.

Par ailleurs, en musique, le son est dépourvu de signification par lui-même, mais il est sensible, et porteur de possibilités d'émouvoir. Il ne fonctionne pas seul, mais en combinaison avec d'autres sons, de façon linéaire et développée dans le temps, ou de façon concomitante (l'accord). Le développement se fait sur des gammes, des tonalités, et obéit à l'idée de système. La source biographique est totalement annihilée, seuls restent voix et son, qui réussissent la gageure d'une incarnation immatérielle, et désignent la nature du sens :

La musique est plus rare encore que l'amour
Et que, peinture, vos puissances dévorant pleines de chair
Muette, et que, soleil des mots, vos rayons toujours noirs,
Et que, monde enfantin de rêves créant le monde
Votre émerveillement d'abîme sombre et clair.
Cependant l'âme sert de cadre au seul amour,
Et le son touche au mot par les arbres du soir
L'essence arrive à Dieu dans la langue des ondes.

Mélodrame, Œuvre..., p.33.

Pour finir, quelques réflexions sur un poème écrit « à la mémoire d'un ange », du titre du concerto de Berg, vont permettre d'éclairer les enjeux du comparant musical [19] : la musique est développement narratif, mais ce développement est débarrassé avec la disparition des mots de l'anecdote qu'est l'intrigue : ne reste alors que la substance, « suprême dissonance géante dans la consonance de l'or », la dramaturgie orchestrée par euphonie/cacophonie ; esthétique/discord, que le dialogue effectif et simultané des différents instruments de l'orchestre met en scène. Le texte de Jouve s'efforce de suivre cette ligne narrative, en en

suivant l'évolution mélodique grâce à un certain nombre de procédés :

— la juxtaposition de participes présents (« chantant ») aux compléments indiquant des tonalités différentes (« insouciance », « promesse », « fond noir », « rébellion », « horreur et épouvante »), pourtant toutes unifiées dans leur discord par le même « chantant ».

— la juxtaposition de ces tonalités est tension, et c'est cette tension qui porte l'expansion de la ligne mélodique (chacun des compléments de « chantant » qui s'enchaînent est plus long que le précédent ; cette cadence majeure aboutit au motif du délire).

— la résolution des tensions dans le contraste apparemment mineur (voix symphoniques amplifiées / voix unique et faible du violon ; mais en fait la chute sur « violon » sert à dire l'amplification et la totalisation (« phrase des tons entiers »).

— l'établissement et la résolution des tensions suit une ligne chronologique : « alors »

— qui aboutit à une synthèse finale : « à la pointe de la corde sur la base calme de sanglots où le tout premier né expire ». Là est accomplie l'exténuation du biographique, de l'anecdote, qui correspond effectivement à la résorption au seul son ; or le mot reste englué dans le sentiment (« sanglots »). C'est pourquoi seule une savante composition des média (passage de la chose à sa décomposition en seul affect, transformation de l'affect en tonalité, et donc assimilation mot/musique) peut désigner le poétique. Les recherches d'artifice, l'érudition textuelle, l'exigence religieuse, ou plutôt spirituelle, et la violence négatrice, ne sont pas des affectations d'écriture, mais une nécessité pour multiplier les cribles, déjouer les pièges d'une représentation mimétique, opérer une véritable transmutation qui ne retient

du monde que l'affect, universel, donc pathétique, au sens d'évocateur de pathos dans l'âme du lecteur.

On ne peut pas dire qu'il n'y ait plus ni normes ni formes : à la manière symphonique, c'est la juxtaposition des formes qui crée les phénomènes de résonance. De fait, Jouve passe tout au long de son œuvre d'un vers encore proche du mètre, à un vers allongé, dont on peut se demander s'il ne joue pas avec l'idée de note tenue ; et de ce vers libre, mais empreint de la mémoire métrique, à une forme d'où disparaît, semble-t-il, la norme syllabique. Il arrive même que ces formes soient toutes présentes à l'intérieur d'un même texte. On est donc amené à dire que la poéticité ne tient pas à une forme fixe ; mais tient plutôt à un ailleurs du discours lui-même, à un effet relevant de la fabrique même du discours, effet non réaliste (« pointe de la corde » comme hyperbole de l'artifice ; « base calme de sanglots » comme hyperbole de cet adunaton qu'est la poésie ; présence constamment entretenue dans une tension dont toute la difficulté est de tenir la note « où le tout premier né expire »). C'est dans ce je ne sais quoi que se joue la poésie, là où pour presque rien, on bascule du sublime (marque de poéticité) à l'inanité (bavardage).

Formes nouvelles de la chanson française

Joël JULY

Il ne s'agira ici que de dresser quelques constats empiriques sur l'évolution des formes dans les chansons les plus dignes d'intérêt de la production contemporaine. Tout y sera donc subjectif, aussi bien le corpus que le regard qu'on porte sur lui. Comment pourrait-il en être autrement ? La plupart des études qui s'intéressent à ce genre virent le plus souvent à la monographie (j'en sais quelque chose) ou s'apparentent couramment à un gracieux florilège : anthologie ou hagiographie, tout y est partiel et ce serait une gageure que d'espérer trouver des codes anciens tacites sur lesquels une nouvelle génération (depuis quand ?) pourrait exprimer des tendances univoques et facilement descriptibles. Nous nous contenterons donc, non sans mal, de développer quatre points de détail, assez représentatifs d'une tendance actuelle et facilement appréciables de tout un chacun au contact des chansons qui jalonnent notre quotidien.

1. Eviter la répétition du même au même

Commençons par nous appuyer sur un des rares ouvrages universitaires en matière de chanson, la thèse de Maria Spyropoulo-Leclanche, soutenue en 93 à l'Université de Provence sous la direction de Joëlle Gardes : *Le Refrain*

dans la chanson française au XXème siècle. A la fin de la deuxième des 4 parties, consacrée à la typologie des refrains, l'auteur qui a analysé avec rigueur un corpus de près de 2000 chansons établit ce bilan, dont on pouvait avoir la prescience mais auquel elle, est parvenue statistiques à l'appui :

La chanson à refrain fait alterner couplets et refrains, et selon les époques, les auteurs ou les paroliers ont accordé plus d'importance à l'un ou à l'autre des constituants. De 1900 à 1940, ce fut l'âge d'or du refrain. La Belle Epoque commence avec une chanson qui est sur toutes les lèvres Frou-frou. Couplet et refrain-huitain dans la chanson, ce sera la norme jusqu'à 1950, c'est-à-dire l'usage le plus fréquent. Mais c'est aussi pendant cette première moitié du siècle qu'il y aura toute sorte de tentatives et de recherches formelles au bénéfice du refrain, qui devient de plus en plus envahissant, le rôle du couplet étant minimisé. Le phénomène est assez clair dans l'œuvre de Trenet. De 1940 à 1950, on assiste à une période transitoire. Apparaissent alors les premiers auteurs-compositeurs-interprètes : le centre d'intérêt se déplacera vers le couplet [...] c'est avec eux que l'on assiste aussi à la réapparition du refrain intégré, ainsi qu'à l'apparition systématique de la chanson sans refrain. La réduction de la place accordée au refrain permet aux auteurs une plus grande liberté d'expression, que chacun exploitera selon son tempérament. (p. 162-3)

Sur 1915 chansons analysées de 1900 à 1980, moins d'un tiers n'a pas de refrain ou des refrains très particuliers et difficiles à analyser en tant que tel. Restent environ 1300 chansons qui se répartissent très inéquitablement entre 1100 chansons à refrain détaché et seulement 200 textes à refrain intégré dans des strophes. La norme du refrain-huitain détaché est telle avant 1950 qu'elle laisse loin derrière elle par exemple des refrains plus courts comme le quatrain (19 avant 1950, contre 117 après). Pour un exemple frappant, on citera avec Maria Spyropoulo Leclanche le cas de « Titine »,

chanson de 1917, écrite par Bertal-Maubon, qui compte des refrains-huitain que Jacques Brel en les reprenant dans sa version de 1964 raccourcira en refrain-quatrain. Si d'ailleurs la forme de huit vers continue largement à rester courante dans la deuxième moitié du siècle, il est clair que des refrains plus courts semblent exercer leur séduction sur les auteurs : le distique quasi absent avant 1950, peu fréquent entre 50 et 70, devient une forme prisée des années 70, chez Renaud (jusqu'à « Triviale poursuite » en 88), J.-M. Caradec ou Yves Simon. Le quintil apparaît surtout aussi après 1970, chez Alain Souchon, Pierre Perret, Luc Plamondon, Boris Bergman ; le tercet chez Pierre Delanoë, Charles Aznavour. Par ces préférences, on tend à réduire le volume syllabique qui fait répétition. On se prive, et c'est paradoxal, d'un élément de facilité mais surtout d'un argument commercial, puisque c'est souvent le refrain qui fait connaître une chanson et vendre un disque. Il est largement reconnu par les programmeurs de radio que la chanson type, privilégiée par et pour les ondes, obéit à un canon de deux ou trois couplets et deux ou trois refrains détachés.

Ainsi, une des normes de la chanson poétique des années 60 pour se démarquer de la chanson de variété de la même époque avait été de n'utiliser qu'avec d'immenses réserves le refrain détaché. Du coup, le chanteur à texte employait un refrain intégré, la plupart du temps variant. Je reprendrai les observations menées sur Barbara : on observait seulement trois chansons sur l'ensemble de sa création qui maintinssent le refrain détaché invariant en début de carrière (« J'ai tué l'amour », 58, « Chapeau bas », 61, « Dis quand reviendras-tu ? », 62). Par la suite, Barbara le complète avec des refrains variants à l'intérieur des strophes (« L'amoureuse », 68), lui fait subir de petites variations pronominales qui l'adaptent au contexte nouveau créé par

l'enchaînement des couplets (« À peine », 70), des variations temporelles (« L'homme en habit rouge », 74), des remodèlements complets (« Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous », 66). Plus souvent encore elle intègre ce refrain dans ces strophes mêmes, lui donnant le rôle de parallélisme matriciel (« Au revoir », 70, « Attendez que ma joie revienne », 62, « Presque vingt ans », 65, « Cet enfant-là », 75). Pourtant, le mouvement qui se dessine progressivement dans son œuvre à partir de 1973 est celui de la destitution complète du refrain qui ne revient plus que sous la forme d'anaphores (« Seule », 1981, « Vol de nuit », 1990, « Le couloir », 1996), d'échos ou de tournures ressassées et incantatoires (« Sid'amour à mort », 1986, « Sables mouvants », 1993, « Il me revient », 1996). Par ces phénomènes, chaque texte devient une création originale qui fonctionne sur une structure (ou une absence de structure) propre, alors que la chanson traditionnelle obéissait à la distinction couplet / refrain comme à une forme fixe. Même si cette forme fixe, et je rejoins en cela les constats de Joëlle Gardes sur le sonnet dans son article de l'an dernier (voir infra), se permettait de prodigieuses variations et jouait avec l'habitude, la distinction refrain / couplet laissait (et laisse encore) la chanson dans une norme qui l'enferme sur elle-même. Briser le moule, c'est lui donner une chance de se marginaliser.

En effet la poésie, destinée depuis plusieurs siècles à la seule lecture peut ne pas surcharger ses effets et jouer sur le non-dit ou tout du moins le à-peine-dit, le dit-une-seule-fois-à-la-va-vite. Un lecteur attentif saura faire machine arrière et prendre le temps d'analyser et de comprendre, de révéler le sens caché. La chanson, en revanche, doit souligner ses effets et permettre malgré sa rapide et éphémère audition une mémorisation (d'abord dans son souci pédagogique :

éduquer à la religion dans les cantiques, éduquer à la citoyenneté dans les goguettes ; puis depuis 1851, la création de la SACEM et particulièrement depuis la fin du XIX^e siècle, l'industrie du disque, pour des raisons plus mercantiles mais tout aussi fondamentales d'une esthétique qui doit lutter contre l'oubli). Le refrain, révélateur d'un leitmotiv mélodique et thématique est donc une caractéristique normée de la chanson folklorique, de la chanson populaire et de la chanson de variété. Rompre avec la tradition de ce refrain détaché (syntaxiquement, musicalement et typographiquement), c'est assurer une proximité avec la poésie. Les textes comme « Le déserteur », prévu dès l'origine pour une mise en musique et une version lyrique, sont inconsciemment plus identifiables comme des poèmes à part entière. Il est d'ailleurs un fait que la version parodique qu'en tirera Renaud en 1982 pour l'album *Morgane de toi* crée des répétitions du dernier vers tous les quatre quatrains afin, semble-t-il, de mieux coller à l'esthétique de la chanson. Cette nécessité de surligner les procédés et de rendre par la répétition l'auditeur vigilant trouve une bonne illustration dans les adaptations musicales de poèmes anciens. Ainsi, lorsque Julos Beaucarne met en musique « Vieille chanson du jeune temps » de Victor Hugo, il se retrouve coincé par l'absence de refrain et l'enchaînement chronologique du poème : ce texte qu'Hugo a étiqueté « chanson » pour sa légèreté nostalgique et son vers court et impair (l'heptasyllabe) n'a de fait rien de répétitif. Comment un auditeur comprendra-t-il spontanément, au fil de la musique, la chute implicite qui révèle la frustration du chanteur vieillissant ? Julos Beaucarne prépare donc l'amertume humoristique de la clausule en dupliquant l'avant-dernier vers et en mettant le quatrième vers du dernier quatrain en attente, en suspens.

Nous avons donc d'un côté une inévitable et naturelle tendance au ressassement, une esthétique de la complainte et du folklore, et de l'autre un mouvement calculé par les auteurs pour minimiser le refrain et tout effet de facilité. On repérera facilement dans la production contemporaine une pratique devenue courante, celle du refrain-titre qui, se retrouvant dans un monostiche détaché ou intégré à la strophe, (difficile à dire et pas très utile à déterminer), se bisse un nombre de fois quasi aléatoire en épiphore : Michel Jonasz (« Super nana », 1972, « J'veux pas qu'tu t'en ailles », 1978), Pierre Perret (« Lily », 1974), Jean-Louis Murat (« Tout est dit », 1994), Lynda Lemay (« J'ai battu ma fille », 2000), Francis Cabrel (« La corrida » et son célèbre « Est-ce que ce monde est sérieux ? », 93, « Bonne nouvelle », « S'abriter de l'orage », 2004), Cali (« C'est quand le bonheur ? », « Dolorosa », « Tout va bien », 2004). Le retour à des chansons très descriptives comme celles de Vincent Delerm supprime presque naturellement l'existence du refrain. Dans « Deauville sans Trintignant » (Album 2002), texte constitué de deux longues strophes chronologiques, le refrain n'est qu'une clause discrète qui vient rappeler le titre et permet une simple pause rythmique entre les deux groupes :

C'est un peu décevant / Deauville sans Trintignant.

Dans beaucoup de cas également, ce refrain-titre apparaît en début de strophe et, stimulant une suite souvent variée, il entraîne un parallélisme ou une énumération qui sert de matrice à la chanson et lui apporte sa régularité intrinsèque : Claude Nougaro (« Tu verras », 78), Lynda Lemay (« Au nom de toutes les frustrées », 96, « Les filles seules », 98, « La visite », 94), Cali (« Le grand jour », 2004). Des pratiques de négation ou d'effacement du refrain sont à

signaler comme chez Francis Cabrel où la première strophe de la chanson « Les gens absents » (*Les beaux dégâts*, 2004), formée de huit huitains, est reprise par ses seuls vers impairs en septième couplet. Au bout de cet étiolement progressif d'un refrain suspect, on obtient avec une belle fréquence de nos jours le refrain zéro qui relègue l'ossature normale de nos chansons traditionnelles et permet de décliner la chanson comme une poésie qui ne souhaiterait pas d'accompagnement musical. Depuis « Pierre » de Barbara en 1964, cas très isolé que la chanteuse renouvelle par la suite à maintes reprises (en maintenant des épiphores à place plus ou moins régulière ou des codas dans « Le bois de Saint-Amand », 1964, « Madame », 1967, « Mon enfance », 1968, « Fatigue », 1996 ou *stricto sensu* dans « La déraison », 1980), le phénomène de la chanson sans refrain se généralise : on citera par exemple des chanteurs qui n'y étaient pas habitués et qui y viennent en bout de carrière comme Claude Nougaro, « Nougayork », 1987, Jean-Jacques Goldman, « Le coureur », « Natacha », « Les murailles » 1997, Francis Cabrel, « Madame X », 1999, Renaud, « Elle a vu le loup », 2003. On citera surtout ceux qui débudent en ce nouveau siècle et prennent d'emblée le pli :

Bénabar « Majorette », « Le dramelet », 2001, « Je suis de celles », « Sac à main », « Le zoo de Vincennes », 2003, « Quatre murs et un toit », 2005.

Mickey 3D, sous l'influence du rap qui a beaucoup fait pour imposer cette tendance, pour au moins 6 des 14 chansons que contient l'album *Tu vas pas mourir de rire* en 2002, dont « Amen », « Demain finira bien », « La peur ». La plupart des autres cas, ce sont des refrains-titre comme « Yalil » ou des refrains très courts :

'Libérez les enfants, Beauseigne
Certains n'ont pas dix ans, Beauseigne (« Beauseigne »)

Les gens raisonnables n'ont pas la belle vie
Ils r'gardent les gens pas raisonnables et bien souvent ils les
envient

« Les gens raisonnables »

Citons encore Lynda Lemay (« Les maudits français », 2000), Carla Bruni (« Le toi du moi », « La dernière minute », 2003).

Pour autant, cette liste, échantillon représentatif, ne doit pas faire illusion : la plupart des titres qu'elle contient n'a pas obtenu de succès populaire et bien souvent ils ne furent pas, à l'instigation du créateur ou de son producteur, un « single » taillé pour la route commerciale. D'ailleurs dans la génération qui a émergé entre 1980 et 2005, de grands noms de chanteur parolier n'ont jamais abandonné la dichotomie refrain / couplet, comme Pierre Bachelet, Calogero ou Patrick Bruel. Dans l'album précité de Mickey 3D, le titre le plus connu « Respire » possède encore un refrain quatrain détaché et fixe. Cette dichotomie constitue donc encore une norme dont on pourrait dire, suivant ainsi Joëlle Gardes, qu'elle fut longtemps prescriptive, alors que la tendance à minimiser le refrain, qui la concurrence faiblement, serait un usage anormal : les chansons sans refrain, les chansons rebelles ont toujours existé, Maria Spyropoulo Leclanche l'a signalé. Si autrefois, elles apparaissaient comme des écarts à la norme prescriptive ; aujourd'hui elle ne sont peut-être que les cas connexes d'une utilisation naturelle de la réduplication en chanson.

Ce refus d'un canon commercial qui obligerait la distinction refrain / couplet se manifeste également à travers le choix d'une extrême brièveté pour certaines pièces des albums actuels. Citons un peu au hasard : Etienne Roda-Gil (« New Virginia », interprété par Julien Clerc, 1'35", 92), Louise Attaque (« Savoir », 1'46" dans l'album 1997,

« D'amour en amour », 1'21" dans l'album 2000, et 3 textes courts dans le dernier album 2005), Carla Bruni (« La dernière minute », 60 secondes), Vincent Delerm (« Catégorie Bukowski », 40 secondes, Album 2002). Cette présence de pièces particulières qui ne répondent pas à la norme s'explique également par leur insertion au sein d'une macrostructure telle que l'album, dont je confirmerai un peu plus loin la place incontournable qu'il occupe désormais dans la création actuelle. Un chanteur ne s'autorise un texte aussi court que parce qu'il est légitimé et renforcé par un ensemble de textes plus étoffés qui le jalonnent et le soutiennent. C'est donc une toute nouvelle conception que la chanson comme la pièce d'un puzzle qui ne trouve son sens et sa couleur que dans un environnement étudié, celui de l'album.

2. L'abandon partiel de la rigueur métrique.

Le mètre, si bancal ou audacieux fût-il jusqu'à la fin des années 60 dans la chanson française (citons le cas exemplaire du vers de 18 syllabes dans « Les vieux » de Jacques Brel ou la grande fréquence de l'impair), a tout de même été largement maintenu par la chanson et continue d'ailleurs d'être irremplaçable : on pourra s'attarder sur une licence très surprenante que s'accordent les chanteurs pour maintenir à l'oreille de l'auditeur la mesure, même si le texte et le langage parlé ne sont pas naturellement prévus pour cette rythmique. Si, comme le révèle Henri Bonnard, le e muet est toujours disponible en fin de vers, dans une rime féminine, lorsque le rythme l'appelle, il paraît *a priori* moins légitime de le convoquer au risque de défier l'orthographe. Henri Bonnard cite néanmoins le cas de Brel et précise le contexte phonologique où cette licence se rencontre (*Procédés annexes d'expression*, p. 215) :

Il arrive en revanche qu'une note réclamée par le rythme musical et n'ayant pas le support d'une syllabe tire un e fictif d'une finale en [R] ou en [l], comme il arrive en français parlé, sans inconvénient pour la majorité des auditeurs ; Brel chante :

Avec des cathédral' pour uniques montagnes Et de noires clochers comme mâts de cocagne... (« Le plat pays »).

Or ce cas est loin d'être isolé et je l'ai rencontré de manière très fréquente chez Barbara, comme si elle avait compris que cette licence pouvait être tolérée selon une étroite conjoncture et grâce au support musical ? Les artistes de son époque se passaient-ils la consigne ? Toujours est-il qu'elle respecte comme Brel un cadre phonologique clairement identifié par Henri Bonnard : en effet, tous les textes cités ajouteront une syllabe fictive en utilisant une consonne liquide en attaque : « À peine », « Y'aura du monde », « Le soleil noir », « Ma plus belle histoire... », « Parce que » et « Quand ceux qui vont ». Pour un double exemple chez Barbara dans « Rémusat » (1973) :

Et pas un jour ne se passe
Pas une heure en vérité
Au fil (X) du temps qui passe
Où vous n'êtes à mes côtés (« Rémusat », vers 5 à 8).

Un peu plus loin dans la chanson, un nouveau cas :

Que vos étés se fleurissent
Dans votre pays là-bas
Aux senteur (X)s odorantes
D'une fleur de mimosa (« Rémusat », vers 33 à 36).

Cet exemple confirme le souci de la régularité métrique chez des chansonniers émérites qui sont prêts à sacrifier l'orthographe pour garder la mesure.

Pourtant ce mètre incontournable, Barbara elle-même le mettra à mal à partir de 1973 et de manière encore plus significative à partir de 1985 où la typographie même basculera vers une présentation en vers libres. S'il y a encore des mesures, elles ne sont plus rimantes et ne peuvent plus être soupçonnées de faire boîter le mètre occasionnellement. Par exemple, dans « cet enfant-là », 1975 :

Cet enfant-là
Lui ressemble
Il a d'elle
Je ne sais quoi,
Le sourire
Ou peut-être
Quand elle marche,
Sa démarche
Et sa grâce
Ma disgrâce
Cet enfant-là
N'a rien de moi
Mais vous ressemble.

Dans ces treize vers qui se suivent sans chercher ni rime ni mesure jaillissent les quatre unités de trois syllabes, liées par l'assonance en [a] et le jeu des déterminants possessifs sa et ma. Le texte prend alors une densité que la versification et ses unités longues ne permettaient jamais. Chaque mot pèse de tout son poids dans la signification du poème et les soupçons de remplissage, auxquels les mètres prêtent trop souvent le flanc, ne peuvent plus se poser ici, face à des structures si minimalistes. Les vers libres de Barbara sont patents dans ses seize dernières chansons qui emploient un verset minimal ne dépassant pas cinq syllabes. Or si le cas est manifeste chez Barbara ou Ferré, on pouvait en repérer l'amorce chez Brel dans son ultime titre. En 77, dans son dernier album et pour une unique chanson, Brel

abandonne la rime dans « Orly ». Le poème est encore pourvu d'un refrain qui fait rimer « cadeau » et « Bécaud », les couplets de part et d'autre sont composés d'hexamètres impeccables mais ils ne riment plus entre eux.

Le phénomène va sûrement s'accroître au cours des années 85-95, sous l'influence de deux facteurs : d'abord la permission offerte par Gainsbourg du « Talk over », c'est-à-dire l'autorisation de parler le couplet sur le refrain, ce qui le détache d'une rythmique propre, ou de parler le couplet isolément comme dans une chanson à succès de 1983 « Chacun fait c' qui lui plaît » où le texte de Gérard Presgurvic qui pastiche la série noire est complètement parlé entre les occurrences du refrain.

Deuxième influence et pas des moindres : le flot discontinu de paroles dans le rap. Son démarrage médiatique et populaire se fait en France et dans la « langue de Molière » à partir de 1990 et du succès de « Bouge de là » puis de l'album *Qui sème le vent récolte le tempo* de M. C. Solaar. Puis ce sera la popularité du groupe méridional IAM à partir de 1993. L'allongement du texte entraîne un nombre incalculable de jeux phoniques et homophoniques qui brouillent les limites d'un vers par ailleurs peut-être mesuré :

Ma tactique attaque tous les tics avec tact (M. C. Solaar)

Du coup, même lorsque les vers maintiennent la rime, les paroliers n'hésitent pas à les faire boîter, contrairement aux scrupules de la génération qui les a précédés. Ainsi dans « Fragile » (2005), les Têtes Raides proposent un refrain d'hexamètres réguliers mais utilisent pour les deux longs couplets un assemblage hétéroclite de vers de 4 ou de 5, sans du tout chercher à homogénéiser les mesures. Plus rarement, ce peut être la rime qui fait défaut. Voyons Mickey 3D dans cet extrait prosaïque et sans rime de « Mimoun, fils de

Harki » (2002) :

Il sait pas très bien d'où il vient 8
Tout ce qu'il sait c'est qu'il est pas français 9
Il aurait bien aimé pourtant 8
Mais les gens font que d'l'éviter 8
Alors il reste planté là 8
Raconte des trucs à la fraiseuse[...] 8

Une chanson aussi populaire que celle de Raphaël Haroche « Caravane » (issue du 3e album éponyme 2005) finit par proposer deux quatrains qui ne maintiennent aucune récurrence rimique :

parce que rien ne peut arriver
puisque'il faut qu'il y ait une justice
je suis né dans cette caravane
mais nous partons allez viens

parce que ma peau est la seule que j'ai
que bientôt nos os seront dans le vent
je suis né dans cette caravane
mais nous partons allez viens

Mais l'absence de rime reste relativement rare et elle demeure très présente voire ostentatoire même chez les chanteurs réalistes qui sont ceux qui justement font couramment boîter le vers : citons par exemple « Anita Petersen » de Vincent Delerm dans l'album 2004, qui joue avec des associations lexicales surprenantes pour maintenir une rime ludique. Pour le journal *Libération* et à l'occasion de la sortie de son deuxième album (*J'ai changé*, 2005), Albin de la Simone montre d'ailleurs tout le bénéfice que l'on peut faire d'une utilisation insolite de la rime : « Je ne cherche pas à être décalé [...]. J'évite seulement qu'on puisse déduire la rime suivante. » La rime exerce donc encore un

pouvoir attractif chez des auteurs comme Thomas Fersen dans des chansons entièrement construites en quatrains d’heptasyllabes (« Hyacinthe » par exemple dans l’album 2005) ou chez Jeanne Cherhal. Mais le maintien ostentatoire de la rime y possède alors tout à fait cette fonction ludique et humoristique que mirent en exergue les rhétoriciens du XVI^e siècle ou les artisans de l’OuLiPo. Citons en effet la chanson « Madame Suzie » (2002) qui utilise une rime unique en [i] dans tous les vers jusqu’au moment où le fils du personnage éponyme annonce à son père son homosexualité ; à ce moment-là, des rimes en [on] viennent remplacer la finale en [i] jusque là privilégiée. L’effet surprenant de cette nouvelle unité déclenche le rire en même temps qu’il construit la structure et la signification de la chanson.

Dans le rap, la rime, coup de gong, sait aussi convoquer le jeu par des phénomènes très repérés dans la poésie traditionnelle sous le nom de rime calembour. Il s’agit d’enrichir la rime appel par une rime écho obtenue sur plusieurs mots ; c’est-à-dire que pour satisfaire tous les phonèmes redondants le poète utilise plusieurs mots et même leur liaison. Par exemple chez Grand Corps Malade : « Il est Midi 19 à l’heure où j’écris ce con d’ texte Je vous ai décrit ma matinée pour que vous sachiez le contexte. » (« Midi 20 », *Midi 20*, 2006)

Je crois que les histoires d’amour, c’est comme les voyages
en train

Et quand je vois tous ces voyageurs, parfois j’aimerais en
être un. (« Les voyages en train », *Midi 20*, 2006)

La route est sinueuse, je veux être l’acteur de ses tournants
C’est mon moment de liberté, je laisserai pas passer mon
tour, non (« J’connais pas Paris le matin », *Midi 20*,
2006)

La rime s’impose comme un pivot nécessaire de la

chanson de rap et le créateur se donne tous les moyens de la fabriquer et de l'enjoliver. Ainsi, un mot particulier peut, grâce à l'amplitude des niveaux de langue, se combiner pour la rime avec trois sonorités différentes : en langage soutenu, mythomane, en abréviation, mytho, en verlan, thomy, que l'on rencontre chez Grand Corps malade (« Midi 20 », in *Midi 20*) ou Koma (« Réalité rap » in *Tout est calculé*).

La norme rimique, comme le refrain, constitue donc une marque de fabrique puissante de la chanson. Elle entre dans la conception-même de la variété : étonnante et populaire. Et peut-être que la réduire serait moins un acte d'émancipation à la chanson vulgaire qu'un acte de trop grande soumission à la poésie traditionnelle.

Là où la versification traditionnelle est vraiment mise à mal, c'est davantage du côté des écarts métriques ; écarts souvent considérables entre les structures qui se suivent et cherchent pourtant la rime chez Cali :

J'ai besoin d'amour, mon amour sentir l'amour boire
l'amour
Mais quelle idée as-tu eu là
M'oublier au bord comme ça
Tous les hommes te désiraient
Pas un ne te mettait pas en première ligne de ses fantasmes
Je crois,
Qu'ils se seraient entretués pour une danse tout contre toi
[...]
Alors on ne sera pas ensemble des petits vieux
Comme on s'était promis
C'est peut-être beaucoup mieux
Que d'escorter notre moignon d'amour jusqu'à son agonie
Notre amour fatigué s'est allongé tout seul dans le
corbillard
Et deux chevaux dociles l'emmènent un peu plus loin
mourir
Quel cafard (« J'ai besoin d'amour », 2004)

Nous recopions ici ce qui semble être le premier et le troisième couplet à en juger par des constructions plus mesurées (quatrains croisés autour de 8 syllabes ou refrain sixain autour de 10 ou 12 syllabes) avec lesquelles ils alternent.

Le vers libre (de 3 à 5 syllabes) ou le verset (plus de 13 syllabes) devient l'élément basique du texte, plus ou moins distingué par des jeux de rimes ou des assonances, plus ou moins perturbé par des rimes internes. Car, suivant l'émancipation du siècle précédent, les paroliers passent d'abord par un zèle marqué pour l'écho phonique et les jeux homophoniques. Dans un mètre variant et toujours inattendu qui n'a alors plus rien d'un carcan rythmique, le poète maintient des rimes intermittentes. Mais même cet ersatz de rime ne devient pas nécessaire et bon nombre peuvent s'en passer en maintenant une couleur poétique de leur texte.

La question de la chanson en prose se pose donc, comme l'affirme le titre de l'album 94 de M.C. Solaar *Prose combat*, même si la musique impose des pauses et des silences codifiés qui dégagent à l'intérieur du texte des sous-ensembles, même si le maintien du refrain suggère une infra décomposition. Vincent Delerm utilise par exemple dans « Tes parents » (Album 2002) des couplets où les unités rimantes sont d'une variation syllabique très sensible ; mais il choisit surtout pour avant-dernière strophe un couplet parlé où sa volonté de produire une prose banale s'affirme nettement, notamment dans la dernière phrase avec un glissement vers un discours rapporté très immédiat, indice contemporain sur lequel je reviendrai un peu plus loin :

Mais tes parents c'est peut-être des gens bien qui regardent les soirées Spécial Joe Dassin et puis qui disent bah non tant pis on fera la vaisselle demain matin. Avec ta mère qui

veut toujours qu'on rapporte les restes de la blanquette quand on rentre le dimanche soir à la porte Champerret et puis ton père qui me demande alors Vincent quand est-ce que vous faites un disque...

Tout le début de la chanson baignait dans une atmosphère humoristique et satirique. Mais l'émotion et la poésie émergent franchement lors de ce passage référentiel (présence du prénom du chanteur) justement parce qu'il agit à l'encontre d'un schéma attendu.

On citerait avantageusement plusieurs textes du chanteur et parolier Gaëtan Roussel du groupe Louise Attaque : « Fatigante », « Tes yeux se moquent » et surtout « Cracher nos souhaits » en 97, sur le premier album :

Des fois j' me dis j'vais voyager, parfois géant, j'ai envie d'rester là, souvent j'ai envie d' t'embrasser c'est rare quant j'souhaite que tu sois pas là, elle est vieille mon histoire, j'suis pas l'premier à penser ça, j'en ai rien à foutre tu sais quoi on va quand même faire comme ça on va cracher nos souhaits on va donner de la voix et toi donne-moi donne c'est pas facile de savoir pourquoi pas facile de compter sur soi

Il faudrait d'ailleurs faire remonter ces choix rares encore jusqu'en 1981 où l'inclassable CharElie Couture obtient un anachronique succès avec des textes tout à fait marginaux. Citons par exemple « L'histoire du loup dans la bergerie » dont je recopie les paragraphes 1, 3 et 5 :

Derrière le parking, qu'est désert la nuit, à côté de la voie ferrée dans une impasse étroite, il y a un p'tit bar aux papiers-peints jaunâtres, papiers-peints jaunâtres ; le vin pique la gorge et le pain des sandwichs est plus mou qu'une éponge, bien plus mou qu'une éponge. C'est pas un bel endroit, mais ça suffit pour boire, un canon, dux canons avant d'aller se coucher, un canon, deux canons avant

d'aller se coucher. [...]

Il a vu toute la terre, il a fait tous les pays, il dit qu'il a été légionnaire, alors on l'appelle comme ça, on dit : « Tiens v'la le légionnaire... » Il dit pas l'Indochine, il dit qu'il a fait l'Indo pis aussi l'Algérie, il raconte que sa vie et pis toujours la même histoire, son histoire, celle du loup dans la bergerie, celle du missionnaire accroupi dans son lit. [...]

On y comprend que dalle mais ça fait rigoler les buveurs fatigués en sortant du boulot, et même si on se fout de lui, on lui paie une tournée pour qu'il raconte encore et encore, l'histoire du loup dans la bergerie celle du missionnaire ébloui.

3. Se revendiquer comme un art populaire : le mélange du matériel lexical, le jeu sur les expressions convenues et attendues, la déconstruction syntaxique, les glissements énonciatifs.

La grossièreté de certains vers est une posture tout à fait nouvelle qui n'a rien à voir avec une tendance populacière. Au contraire, alors que les mots triviaux tendent à être éliminés des chansons préfabriquées, destinées à la jeunesse (alors qu'Edith Piaf dans une chanson lyrique comme « Hymne à l'amour » déclamait « Je me fous du monde entier »), alors qu'ils se dissolvent chez les chanteurs engagés ou provocateurs dans une pornographie parfois douteuse, ils viennent trouer des textes sobres et classiques et surprendre l'auditeur par leur crudité dissonante. Souchon a lui-même commenté le choix des mots « zigouiller » en couplet et « niquer » en refrain, dans le titre à succès de son dernier album « Et si en plus il n'y a personne ». Il nous a habitués à faire du mot grossier ou argotique une espèce de raffinement d'écriture qui crée tension avec le registre (certes oral mais néanmoins) assez chic de son lexique coutumier.

Dans la même veine, on citera Camille, récemment récompensée par le Prix Constantin 2005 et la Victoire de

l'album révélation pour *Le fil*, dans sa chanson « Ta douleur » : « Qu'est-ce qu'elle veut cette connasse ? ». Et surtout Cali, qui au milieu de textes lyriques au langage courant voire soutenu distille des injures aberrantes et réjouissantes : « bonne qu'à sucer des pokémons » dans « Tes désirs sont des ordres » (2004) ou « des bande-mou » dans « Tes yeux » (2005). Citons justement « Tes désirs sont des ordres » :

Tes désirs font désordre
Je n'avais pas cette impression
Qu'il faille déjà tordre
Le cou de notre passion

Si tu dois t'en aller
Croquer le cul d'autres garçons
Je ne pourrai qu'accepter
Ta lamentable démission (« Tes désirs font désordre »,
2004)

On se rappelle l'audace de Barbara qui, la première, à la fin des années 50, chante "Elle vendait des p'tits gâteaux" en prononçant le mot "merde" au final de cette chanson humoristique, alors que tous les interprètes précédents l'avaient pudiquement remplacé par un bruitage. On observe donc une volonté de surprendre l'auditeur ; dans la même chanson de Cali, la vulgarité attendue à la rime est détournée à la quatrième strophe :

Tes désirs sont des ordres
Je dois me faire une raison
Je n'ai plus la main assez verte
Pour bien arroser ton balcon

D'une part le refrain titre a laissé la place à la formule galante en début de strophe et surtout, au quatrième vers, le

mot « gazon », métaphore triviale du sexe féminin, s'est vu *in extremis* remplacer par un pudique « balcon », peut-être encore plus vulgaire s'il vient désigner les seins.

Il s'agit bien de détourner l'auditeur d'un usage commun par des effets de surprise, comme les rimes étonnantes et exigeantes de Serge Gainsbourg qui convoquent des mots rares et choquants : rimes en « -ide » dans « La ballade de Johnny-Jane » (1985) et en « -ème » dans plusieurs des chansons qu'il offre à Vanessa Paradis dans l'album *Variations sur le même t'aime* ; des collisions lexicales et phoniques chez Sansévérino :

Dans les embouteillages, tu penses autant au temps qu'au temps
Où tu n'auras plus d'ongles et où tu te mang'ras les dents
(« Les embouteillages », 2001)

Ou chez Alain Souchon, des allitérations performantes :

Tant de démagogues
De temples de synagogues
Tant de mains pressées
De prières empressées
[...]
Tant de torpeur
De musiques antalgiques
Tant d'anti douleur
dans ces jolis cantiques (« Et si en plus il n'y a personne », 2005).

La chanson ne cherche pas l'oralité par ces procédés. Au contraire, elle s'en écarte soigneusement par un détournement du langage ordinaire, malgré les airs démocratiques, prosaïques, ludiques et pragmatiques qu'elle se donne. C'est ce principe qui régit par exemple les

foisonnantes revivifications de métaphores usées, les défigements d'expressions stéréotypées et d'adages convenus que l'on trouve dans le rap, chez NTM ou M.C. Solaar. Certes, ils ne font qu'imiter Brassens qui en est le spécialiste mais ils ont eux aussi la conviction profonde, tout en revendiquant dès 1994, un rap en langue française, que le style du chanteur doit « tonner » et « étonner ». Alors cette tendance à jouer avec le langage pourra gagner des textes de variété aux volontés pathétiques ou polémiques. « Dans 150 ans » de Raphaël Haroche (sur l'album *Caravane*, 2005) n'est pas le genre de chanson qui a envie de jouer : le parolier y accumule par flash des scènes quotidiennes tristes et des opinions pessimistes sur l'avenir. Pourtant vers la fin, Raphaël chante :

J'en mettrai bien ma main / À couper ou au feu.

Jeu de mots de mauvais aloi, aurait dit Maître Capello trois décennies plus tôt.

Plus largement, on pourra parler dans les générations contemporaines d'une quête du surprenant, du coq à l'âne par un goût de la parataxe et des formules raccourcies. Joëlle Gardes signalait la prévalence des structures nominales sur les structures verbales, et l'on pourra citer en exemple le maître du genre, c'est-à-dire Alain Souchon en chanson contemporaine, aussi bien dans l'exemple récent qui précède que dans une chanson plus ancienne, issue de son antépénultième album (1993) :

Alors faut qu'ça tombe
Les hommes ou bien les palombes
Les bières, les khmers rouges
Le moindre chevreuil qui bouge
Fanfare bleu blanc rage
Verres de rouge et vert de rage

L'honneur des milices
Tu seras un homme mon fils

« Sous les jupes des filles » (1993)

Mireille Collignon qui publie un *Alain Souchon, J'veux du léger* aux Presses universitaires de Valenciennes (Collection Cantologie, 2004) analyse en détail les procédés de juxtaposition chez l'auteur. Elle commente :

l'auteur en faisant comme si la bizarrerie de la juxtaposition lui échappait, s'identifie à ses personnages dans leur fragilité et dans la candeur du regard qu'il porte sur le monde. (p. 63)

Chez Souchon, et sûrement chez d'autres, la parataxe a autant une valeur esthétique que philosophique : elle incarne, naïveté ou cynisme, le regard désabusé du poète sur un monde qui l'étonne.

Donc, ce travail de suggestion et d'ambiguïisation par l'économie, principe fondateur de la poésie moderne, se trouve accentué ces dernières années dans la chanson. La chanson se permet, elle aussi, d'aller jusqu'à la limite d'une langue grammaticale, comme si elle refusait la normalité de cette langue. Mickey 3D joue ici sur les marges des combinaisons compatibles d'un verbe pronominal transitif :

Tu vois, tu vois, moi, si j'étais toi
Je me montrerais du doigt
Et je me foutrais de moi. (« Si j'étais toi », 2002)

Louise Attaque propose dans un style très parlé un double détachement :

Au plafond de ma chambre, j'ai peint des étoiles,
Le ciel, la pièce, ça l'agrandit

Au couplet suivant, le procédé est repris, créant l'effet

poétique et une belle philosophie du contentement naïf :

Au plafond de ma chambre, j'ai peint un sous-marin,
La mer, le ciel, ça l'agrandit. (« À plus tard crocodile »,
2005)

Dans le dernier album de Bénabar, *Rerise des négociations*, 2005, c'est l'ensemble du texte qui est grêlé par une discordance des temps, censée mimer le chaos des souvenirs :

J'ai répondu "présent",
quand questionne la maîtresse,
j'en ai eu du chagrin
et les larmes je les sèche.

J'apprenais bien après
la concordance des temps,
il est déjà trop tard
parce que je serai grand.

Quand j'étais écolier
je serai lycéen,
mais pour l'instant
c'était encore loin.

Dans l'école de musique,
celle de mon quartier,
j'étudie le solfège
et j'avais un cahier.

On pourrait dire en quelque sorte que la chanson assume son oralité. Comme le poème moderne prend la page, sur laquelle il s'écrit et se déroule, « au sérieux » (Jean-Claude Pinson), le chanteur prend en compte son support orateur / auditeur. Un cas de la chanson « Orly » de Brel m'a toujours paru frappant et audacieux : « Tout à l'heure, c'était lui lorsque je disais 'il' ». Le poète vient, dans le deuxième

couplet, rectifier une méprise de l'auditeur au premier couplet. Semblant s'apercevoir que sa première information était incomplète, il précise que « maintenant », « ils pleurent tous les deux » et s'autorise un emploi autonome et métalinguistique du pronom « il » pour surdéterminer la première occurrence. Cet effet de sincérité, de témoignage authentique, de prise sur le vif qui accroît l'émotion de l'auditeur, dénonce en même temps le contrat énonciatif de la chanson. Cette prise de conscience que la chanson reste un discours verbal va permettre une prolifération des changements d'énonciation.

Alors que la chanson traditionnelle donnait toujours à comprendre les discours rapportés par un changement de strophe (et donc un changement de rythme musical) ou un verbe insertif, la chanson moderne va sentir que l'auditeur est prêt pour rétablir les différentes sources de la polyphonie. Ainsi, Souchon place dans « Sous les jupes des filles » que nous venons de citer un ultime vers ironique qu'il emprunte incongrument, créant un effet de surprise, aux pères machistes : « Tu seras un homme mon fils ». Gaëtan Roussel place le dispositif du changement d'énonciation au cœur même de sa construction dans « La brune » :

Hier soir, j'ai flashé sur la brune
Hier soir j'ai navigué dans la brume
On est allés sur les quais s'enlacer
C' matin, c'est Donne-toi la peine de m' regarder
Fais donc l'effort de te retourner
J'ai tant de peine à t' regarder
Mais m'éloigner de vous je voudrais

Hier soir j'ai décroché la lune
Hier soir j'ai gravi cent une dunes
J'ai même poussé jusqu'à l'odeur
D'un homme qui te revient en sueur

C' matin, c'est Ote donc la tête de l'oreiller
Fais donc chauffer le jus, s'il te plaît
Regarde l' café t'as fait déborder
Mais m'éloigner de vous je voudrais

(« La brune », *in* Album Louise Attaque, 1997)

Dans chaque strophe, une répartition s'installe entre des vers qui présentent au passé composé les actions de la veille et les propose, fictivement (?) en discours au partenaire de nuit, sûrement « la brune » du titre et de la première phrase, et des vers qui remplacent les actions du « matin » au présent par de possibles phrases au discours direct : possibles car il n'est pas certain qu'elles aient toutes été prononcées aussi directement dès le lendemain de la rencontre amoureuse. Et c'est encore tout le bénéfice de cette juxtaposition / imbrication libre des discours : est-ce seulement des paroles masculines ou émanent-elles aussi de l'autre partenaire, *animal triste* ? Où s'arrêtent leur verbalisation ? Et que penser du dernier vers épiphorique qui passe soudainement à un voussoiement très distant, preuve apparente qu'il s'agit là d'une pensée rapportée ? Bref, le discours direct libre permet des hésitations, des glissements, des imbrications très riches sur le plan de l'ambiguïté psychologique. Le chanteur Bénabar utilise beaucoup cette souplesse dans son troisième album *Les Risques du métier* (2003, « Monospace », « L'itinéraire ») mais aussi dès le précédent (et deuxième), en 2001, dans la chanson « Bon anniversaire » :

À 5 dans la cuisine
Face à l'évier face à la mer
Week-end en Bretagne
C'est mon anniversaire
Où sont les assiettes ? Où sont les couverts ?
Elles sentent pas un peu bizarre les praires ?

Dans l'album *Menteur* (2005) de Bruno Cali, une chanson douce évoque une liaison dénaturée entre un garçon, le chanteur, et une vieille dame de 82 ans, appelée "Roberta" dont il parle à la troisième personne. Pourtant au milieu des quatrains du poème, le locuteur cède, sans prévenir l'auditeur, la parole à cette majestueuse vieille dame indigne et tout en maintenant les rimes abandonne pour un temps le schéma rythmique :

Dans les allées du cimetière
Où nous promenons sa mémoire
Au fil des noms sur les pierres
Elle comme il était cocu son mari
Et lui lui quel salopard

Forme littéraire articulée, les textes de chanson lèvent, comme c'est le cas ici chez Cali par l'élocution de l'interprète, les éventuelles incompréhensions de l'auditeur. Bénabar dans « Je suis de celles » (ou dans « Dis-lui oui ») crée un véritable poème conversation en ne maintenant que les paroles de l'interlocutrice et en laissant supposer les interventions masculines intercalées :

Tiens, qu'est-ce que tu fais là ?
C'est moi, c'est Nathalie
Quoi tu m'reconnais pas
Mais si

On était ensemble au lycée
C'est vrai, j'ai changé
J'ai des enfants, un mari
Bah quoi, t'as l'air surpris"

(Album *Les Risques du métier*, 2003)

Signalons surtout que ce goût de l'ellipse, du vulgaire, du coq à l'âne, de l'immédiateté ne se retrouve pas que dans les chansons engagées ou les chansons de la réalité quotidienne. D'ailleurs il faudrait analyser ce phénomène qui a tendance à servir de critique aux détracteurs de la chanson actuelle. La transformation du quotidien en événementiel à teneur plus ou moins poétique n'est pas vraiment une norme de la chanson à texte des années 2000 même si elle fait en partie la matière première de chanteurs comme Vincent Delerm ou Aldebert (ce qui serait aussi à contester). Certes l'investissement du lyrisme par la chanson de variété, alors qu'autrefois le folklore était plutôt réaliste et social, oblige beaucoup de chanteur poète à se démarquer vers le réalisme ou vers un apparent prosaïsme, qui deviennent par là même des marqueurs puissants de poéticité (Delerm, Bénabar, Juliette, Sansévérino, Aldebert). Pourtant, l'extrême contemporain de la chanson française laisse la place à une vague lyrique, nouvelle sauce, peut-être inspirée en partie de Francis Cabrel : Miossec, Arthur H, Carla Bruni, Cali. Chez ce dernier, la métaphore réapparaît presque à outrance dans une chanson comme « Je sais » sur l'album *Menteur* (2005) et l'amour est l'objet de nombreuses formules personnifiantes :

Notre amour a les lacets défaits (« La lettre », 2005)

Notre amour fatigué s'est allongé lui-même dans le corbillard (« J'ai besoin d'amour », 2004)

Ce qui semble faire point commun dans toutes ces attitudes du chanteur poète contemporain, c'est donc une revendication, consciente ou inconsciente, de la popularité. Qu'elles soient lyriques ou réalistes, les chansons actuelles cherchent la proximité et la connivence avec l'auditeur en lui

donnant l'illusion d'un lexique et d'une syntaxe familiers et en créant un style « coin de table », « conversation à l'arrach' », qui cherche le négligé de l'intimité. Alain Souchon a, par exemple, légitimé l'introduction des marques de produits de consommation dans ses chansons depuis « Foule sentimentale » (1994) jusqu'à 2005. Cette infraction prosaïque s'est répandue chez tous les auteurs contemporains, condamnant pourtant leurs textes à une compréhension éphémère et à un phénomène de mode. Signalons les références étroites de Vincent Delerm dans « Quatrième de couverture » (Album 2004), etc.

4. L'intertextualité, gage d'une autonomie esthétique.

La chanson s'anoblit et s'émancipe de la poésie. Longtemps, de Trenet à aujourd'hui, les rares références intertextuelles que se permettait le chanteur étaient avec la poésie, cherchant par cet hommage pieux à se vassaliser (Barbara et Verlaine ou Rimbaud, Gainsbourg et Prévert, Lavoine et Apollinaire, Sardou-Delanoé et La Fontaine, Françoise Hardy et Ronsard, Sansévérino et « Le dormeur du val »). C'est certainement encore le sentiment de Maxime Leforestier lorsqu'il prête sa voix aux poèmes de Georges Brassens, comme lorsque ce dernier empruntait des textes à Villon ou Aragon. Mais dans ce dernier exemple, c'est un chanteur poète qui devient la référence et peut-être faut-il y voir le signe d'une sacralisation.

Tout de même, longtemps de Brel à Barbara, le chanteur ne revendique pas une place de poète et préfère considérer son œuvre comme un art mineur. On citera le mémorable anti portrait de Barbara :

Je ne suis pas une grande dame de la chanson
Je ne suis pas une tulipe noire

Je ne suis pas poète [...]
Je ne suis pas une intellectuelle

(Programme de l'Olympia 69)

On renverra aux propos de Brel dans le *Poète d'aujourd'hui* que lui consacre Jean Clouzet chez Seghers en 1964. Gainsbourg, face à Guy Béart, chez Bernard Pivot a marqué toutes les mémoires pour son mépris, un rien provocateur, à l'égard de la chanson. Pourtant, c'était oublier à quel point des écrivains illustres, de Crébillon fils à Victor Hugo, se laissèrent tenter par l'écriture chansonnière. Un exemple de va et vient entre poésie et chanson retiendra particulièrement notre attention : en 1802, Marc-Antoine Désaugiers crée un tube phénoménal avec les deux chansons réalistes « Tableau de Paris à 5 heures du matin » et son pendant, « Tableau de Paris à 5 heures du soir ». Cinquante ans plus tard, ces deux chansons sont encore très célèbres et Baudelaire s'en inspire dans deux pièces des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* qu'il intitule « Le crépuscule du matin » et « Le crépuscule du soir ». Lanzmann écrit tout juste avant mai 1968 pour Jacques Dutronc son célèbre « Il est cinq heures, Paris s'éveille » sur les variations improvisées à la flûte traversière de Bourdin. Pourtant, malgré des interférences bilatérales comme celle-ci, il faut attendre les années 80 pour que la chanson ait conscience qu'elle est elle-même un réservoir au sein duquel elle peut puiser tout autant que dans le tonneau de la poésie purement écrite ; il faut attendre les années 80 pour voir se développer des phénomènes d'auto référence. La chanson s'affiche comme un art à part entière qui a déjà ses propres modèles sans avoir besoin de la poésie officielle pour exister. Décomplexé, le chanteur exhibe sa filiation avec d'autres chanteurs : On pourrait d'abord penser que ce jeu intertextuel ne vise qu'à une auto flagellation, une sorte de dévalorisation

contagieuse dans lesquels les petits cherchent plus petits qu'eux pour se rehausser. C'est peut-être le sentiment de Jacques Brel quand il fait référence dans le refrain d'« Orly » (1977) aux « Dimanches à Orly » de Bécaud (1963).

Mais nom de Dieu / c'est triste / Orly le dimanche / avec ou sans Bécaud

Ou plus récemment d'Aldebert qui reprend la chanson pastorale « le divin enfant » dans le refrain du « bébé » sur l'album *L'Année du singe*, 2005.

Ou de Clarika qui termine le premier couplet de la chanson « Ne me demande pas » (*Joker*, 2006) par une référence à un titre très « Peace and love » et assez démodé de Francis Cabrel : « Elle écoute pousser les fleurs ».

Les exemples pourtant où la référence discrète vise à l'hommage sont très nombreux. Dans « Au ras des pâquerettes » (1999), Alain Souchon semble soutenir la polémique entamée par Julien Clerc et David Mac Neil autour des « seins de Sophie Marceau » dans « Assez... Assez », un peu plus tôt. En 2001, Coralie Clément, sur des paroles de Benjamin Biolay interprète « L'ombre et la lumière » dont les couplets commencent par la formule barbaresque « Un beau jour ou était-ce une nuit ». Bénabar dans l'album *Reprise des négociations* (2005) propose le titre : « Triste compagne » pour décrire la mélancolie, le spleen ou la dépression habituels des poètes et constater que ceux-ci ne lui ont pas laissé un grand choix de formules :

Ce n'est pas le mal de vivre Non, ça, c'est déjà pris

Clin d'oeil conscient, il reprendra un peu plus loin dans la chanson la formule « vaille que vaille » quand Barbara en 1965 dans « Le mal de vivre » créait justement la

troublante locution : « Vaille que vivre ».

Barbara, dont les textes sont si régulièrement pillés a elle-même pratiqué la référence. ainsi elle intitule une chanson de son dernier album « Faxe-moi » et commence par une sorte de refrain titre « Faxe-moi faxe-moi » qui rappelle le « Téléphonnez-me, téléphonnez-moi » de Dutronc-Lanzmann. La chanson de Louise attaque intitulée « La brune » que nous citons intégralement tout à l'heure s'appuie sur « L'éducation sentimentale » de Maxime Leforestier :

Ce soir, à la brume, / nous irons ma brune / cueillir des serments

Enfin l'album *Gibraltar* (2006) d'ABD El Malik, prix Constantin 2006, nous propose de lire, d'entendre et de voir en filigrane les grands standards de Jacques Brel. La chanson « Les autres » progresse comme « Ces gens-là » de Brel : parenté du titre, écho musical, jeu de scène lors du refrain pour désigner derrière soi les autres personnages dénoncés par le texte et tous les mots de la chute :

Mais il est tard, Monsieur. Il faut que je rentre chez moi.

Mais l'intertexte des paroliers actuels peut également rester interne et relever de la simple (mais très efficace) suite. À la manière des « Bonbons » de Jacques Brel qui propose une seconde version ultérieure, des gens comme Renaud (La Pépette) ou Sansévérino (André) proposent des personnages récurrents d'un album à l'autre, avec le souci manifeste de créer un continuum. Cali dans l'album 2005 *Menteur* fait dans la chanson « La lettre » une énième évocation des amours tumultueuses chez des partenaires de génération différente (thème déjà abondamment traité par Barbara). À propos de la différence d'âge de sa compagne qui le délaisse,

il précise : « C'est pas la même que l'autre fois, / celle qui suçait des petits machins », faisant ainsi référence à son insulte dans « Tes désirs sont des ordres » sur l'album 2004 que nous signalions tout à l'heure. Cette autosuffisance, à la fois manière de se suffire à soi-même et indice d'une légitime prétention, trouve certainement son fondement, depuis le début des années 80, dans les regroupements de chanteurs, engagés dans la défense d'une cause humanitaire, et empiétant sur les créations particulières des uns et des autres. Louis-Jean Calvet envisage tout le profit à tirer dans des articles du Français dans le monde (252, 263) de cette mise en commun du répertoire. La chanson française établit par ce biais sa propre anthologie et son échelle de valeur. De même le duo d'artistes, sur le modèle de l'émission *Taratata* de Nagui, donne prétexte à des reprises, des dépoussiérages, des réactualisations qui vouent l'éphémère chansonnier à une soudaine et réjouissante pérennité. Ne peut-on pas aller jusqu'à dire que la nouvelle école de la chanson s'établit en légion ? Tout en revendiquant son évidente diversité, elle fait un corps dans lequel les individualités cèdent la place à une sorte de communautarisme bienséant. Les associations et les comparaisons sont nombreuses : Bénabar dit toujours du bien de Sansévérino, Carla Bruni prête ses textes à Louis Bertignac et interprète avec lui « les frôleuses » sur le dernier opus de l'ex-Téléphone, Albin de la Simone se met en duo avec Jeanne Cherhal pour une chanson de l'album 2005 *J'ai changé*, Raphaël promu par Jean-Louis Aubert interprète la chanson « Sur la route » dans son deuxième album aux côtés de cette prestigieuse signature, Arthur H dans son album 2005 *Adieu tristesse* est rejoint pour le titre « Est-ce que tu aimes ? » par Mathieu Chédid. Surtout, Cali revendique son inspiration de Miossec et fait publier à son côté une interview à deux voix (Bruno Cali / Christophe Miossec, *Rencontre au*

fil de l'autre, Le Bord de L'eau éditions, 2006) ; dans *Menteur*, le deuxième titre reprend une chanson célèbre de Miossec « Je m'en vais », qui elle-même s'inspirait des derniers vers de « Ma morte vivante » de Paul Eluard (*Le Temps déborde*).

Une chanson comme « Fan » de Pascal Obispo, outre qu'elle est par elle-même d'une impeccable composition, cite des textes de Michel Polnareff et leur accorde un statut de standards inoubliables qu'à mes yeux ils n'avaient guère auparavant.

Dans cette même perspective d'affirmation et de décomplexion, nous pourrions évoquer le relativement récent enjeu accordé au statut de l'album dans la production des auteurs-interprètes. Beaucoup ont en effet compris l'intérêt qu'ils pourraient tirer de traiter l'album comme un recueil, c'est-à-dire comme l'étape intermédiaire et nécessaire entre la chanson (pièce unique) et l'œuvre. Jean-Claude Pinson, dans le deuxième article du site, ne parlait-il pas des livres de poèmes comme d'une forme longue à la nécessaire architecture d'ensemble. Or jusque là, la quantité de textes épars, sortis uniquement en 78 ou 45 tours, puis en CD 2 titres était loin d'être négligeable dans une carrière. Le titre autonome se voyait après-coup intégré à un album ultérieur de manière contingente ou devenait tout simplement indisponible et restait à l'état de satellite dans la production complète du poète-chanteur. L'album (de 8 à 14 chansons avec une prédilection pour les 10 ou 12 titres) qui regroupe ces pièces distinctes que sont les chansons permet de donner une orientation aux textes inclus : en les regroupant, il les coalise et les fait fonctionner comme des pièces de puzzle. En outre, il agit aussi comme pièce interne de référence dans la carrière complète de l'artiste : il permet de rendre cohérent et progressif le parcours créatif du poète, exactement comme

l'ensemble des recueils de poèmes d'un même artiste peut être étudié sous l'angle de la comparaison / confrontation.

Ainsi, l'album testamentaire *barbara* de Barbara, qu'elle produit un an avant son décès en novembre 96, réactive le thème de la marche particulièrement intensif dans toute son œuvre : il démarre par une chanson autobiographique qui évoque le souvenir douloureux d'un maquisard qui marche vers sa mort, un dimanche, en novembre. A rebours, le dernier titre de cet album reprend un poème plus ancien « Les enfants de novembre », qui marchent vers la lumière, chanson créée en hommage aux mouvements étudiants de 1987. Cet ultime album qui contient à la fois la prémonitoire complainte « fatigue », un texte sur l'hospitalisation « Le couloir » mais aussi la chanson « Le jour se lève encore », affiche par ce mouvement vers l'espoir un optimisme forcené.

Citons encore Louise Attaque pour son dernier album *A plus tard crocodile* (2005) : 18 titres qui retombent à 12 chansons : 1 et 2 identiques, 8, 15 et 16 se répondent, 11, 14 et 17 sont seulement musicales. On sent que la volonté du groupe a été de dynamiter la structure ordinaire : cette démarche étudiée de la construction de l'album marque une nouvelle étape dans la manière dont les chanteurs paroliers s'affirment en tant que poètes réfléchis. Sur ce même album, les textes sont calligraphiés de la main de l'écrivain Gaëtan Roussel, comme l'étaient déjà les textes de Stéphane Sansévérino pour *Le Tango des gens* en 2001 ou de Francis Cabrel pour l'album *Hors saison* en 99. La présence des titres cachés montre aussi le grand intérêt que la nouvelle génération accorde à cette pièce de leur création, à la fois œuvre close et étape. Citons pour exemple l'album *Tu vas pas mourir de rire* de Mickey 3 D ou *Reprise des négociations* de Bénabar qui insère sans en référer sur le

sommaire la chanson « Christelle est une ordure ».

C'est peut-être un détail pour vous mais pour moi, ça veut dire beaucoup. Cela veut dire que les paroliers revendiquent leur statut de créateur et comptent bien continuer de donner à la chanson française la place artistique particulière qu'elle a commencé de prendre à la fin des années 40.

Entretiens avec Michel COLLOT

**Laurence BOUGAULT,
Ridha BOURKHIS**

**« Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme
moderne... »**

Poète d'abord, Michel Collot qui a à son actif pas moins de quatre recueils de poèmes dont *Issu de l'oubli* (Le Cormier, 1997), *Chaosmos* (Belin, 1997), *Immuable Immobile* (La lettre volée, 2002) et *De chair et d'air* (La lettre volée, 2008), semble être venu à la critique littéraire et à la recherche sur la modernité poétique par la voie de la poésie. C'est en lisant et en écrivant de la poésie qu'il a été conduit à réfléchir sur des thèmes essentiels relatifs à la poésie moderne tels que « l'horizon », « le paysage », « l'émotion » ou encore « le corps » auxquels il a consacré des ouvrages de qualité devenus vite des références en la matière. Professeur de littérature française à Paris III Sorbonne Nouvelle, il dirige aussi, dans cette même Université, le centre de recherche « Ecritures de la modernité » associé au CNRS. Ami de la Tunisie, il y a

séjourné plusieurs fois à l'occasion de lectures de poèmes qu'il a données à Beit El-Hikma, à Carthage ou à l'occasion des colloques internationaux dont celui organisé à l'Université de Sousse, en 2007, sur L'émotion poétique auquel il a activement contribué. Pour saluer son œuvre marquée par une modernité généreuse et humaniste, nous lui réservons cette interview où il s'agira tout aussi bien de son parcours que de ses analyses et de ses ouvrages majeurs.

Dès 1974, vous vous intéressiez à ce que vous appeliez « l'horizon » de la poésie ou « la structure d'horizon ». Dans 3 de vos premiers titres, on trouve en effet « horizon » : Horizon de Reverdy, L'horizon fabuleux et La poésie moderne et la structure d'horizon. Quel parcours d'analyse avez-vous pu suivre pour affirmer, contrairement aux structuralistes, que le texte poétique ne peut être fermé sur lui-même et qu'il est toujours lié d'une manière ou d'une autre à un horizon, une référence, un univers donné ? Peut-on dire que cette quête de l'horizon est une réhabilitation du signifié que la critique structuraliste a souvent relégué au second plan ?

Toute ma réflexion sur la poésie se fonde d'abord sur une expérience d'écriture et de lecture. Mes premiers essais poétiques étaient nés d'une émotion ressentie face au monde, et c'est elle que je retrouvais chez les poètes que j'aimais ; c'était déjà pour les arts poétiques chinois du début de notre ère la condition même de la poésie. Dès lors, comme les modèles critiques et théoriques qui dominaient les études littéraires au moment de ma formation ne pouvaient rendre compte de cette expérience, j'ai tenté d'en proposer un autre, aidé en cela par la phénoménologie et par l'exemple de Jean-Pierre Richard, qui m'a appris à lire en toute page l'inscription d'un paysage. Cela me conduisait en effet à

écarter l'approche formaliste, pour mettre l'accent sur le sens et la référence, mais n'exclut pas l'attention à la forme, car en poésie le signifié et le signifiant sont indissociables.

Dans vos approches de la poésie française moderne (Reverdy, Ponge, Supervielle, etc), vous mettez à contribution à la fois différentes méthodes d'analyse : la méthode thématique, la psychanalyse, la poétique et même la critique génétique fondée sur l'étude des manuscrits. Cette « transdisciplinarité » ou « multidisciplinarité » qui a sûrement l'avantage d'éviter à l'analyse le dogmatisme et l'étroitesse d'une école donnée, risque t-elle parfois d'éparpiller l'effort d'analyse du chercheur et d'aboutir à des résultats contradictoires ?

Sur ce point encore, c'est ma pratique d'écriture qui m'a guidé, en me révélant que le poème naît d'une alchimie complexe, où interfèrent de multiples motivations, sémantiques et formelles, mais aussi personnelles et existentielles, plus ou moins conscientes. L'étude des manuscrits n'a fait que me confirmer que tous ces facteurs ne cessent de réagir les uns sur les autres au cours de la genèse d'un poème. C'est pour tenir compte de la complexité de ces phénomènes que j'ai essayé d'associer dans mon travail critique plusieurs approches qui s'efforcent de faire la part de ce qui revient au moi, au monde et aux mots dans toute œuvre poétique. Cela suppose évidemment des compétences multiples qu'il peut être difficile de réunir ; mais c'est le texte avant tout qui doit nous guider, et qui appelle à chaque fois une démarche adaptée à sa spécificité. C'est vers lui que doivent converger les multiples approches qu'il sollicite, pour éviter les risques que vous évoquez.

De tous les poètes que vous avez étudiés, c'est à l'évidence Pierre Reverdy, l'auteur surtout de Cette émotion appelée poésie qui vous a le plus retenu ; vous lui avez réservé votre premier essai, Horizon de Reverdy, sorti en 1981, vous lui avez composé un collectif en 1991, Reverdy aujourd'hui et vous lui avez enfin consacré de larges développements dans la 3ème partie de votre livre La matière-émotion publié aux Puf, en 1997 ? Cet intérêt très particulier relève t-il d'une espèce de « Dialogue de subjectivité », puisque vous êtes vous-même poète ?

La découverte de la poésie de Reverdy a été en effet pour moi décisive. Elle m'a encouragé à poursuivre dans la voie que m'avaient tracée mes premières tentatives poétiques, et qui n'étaient pas très fréquentées à l'époque. J'ai fait mienne la visée reverdienne d'un « lyrisme de la réalité », aussi éloigné des prestiges de l'imagerie surréaliste que d'un plat réalisme. Reverdy m'offrait l'exemple d'une poésie où les blancs comptent autant que les mots eux-mêmes, dont la résonance est accrue par le silence qui les entoure ; d'une sobriété et d'une simplicité qui n'empêchent pas le mystère ; d'une discontinuité qui produit pourtant le sentiment d'une unité profonde. C'est pour essayer de rendre sensible cette cohérence, que j'ai écrit mon premier ouvrage critique, et je n'ai cessé depuis de revenir aux textes de Reverdy, pour tenter d'en approfondir les enseignements

On a souvent tendance à penser que ce phénomène de l'émotion poétique auquel vous êtes le premier à consacrer tout un ouvrage, est un phénomène purement subjectif très attaché au lyrisme. Ainsi quand des lyriques comme Reverdy, comme Ray, comme Maulpoix, ou encore comme Senghor mettent en avant l'émotion, l'expriment et s'emploient à la faire jaillir de leurs vers, cela n'étonne personne, mais quand

un poète comme Ponge qui se méfie du lyrisme écrit que tout commence par une émotion, cela risque de surprendre plus d'un. Comment expliquez-vous ce paradoxe ?

Ce paradoxe s'éclaire si l'on revient à l'étymologie du mot émotion, qui exprime un mouvement de sortie hors de soi, bien plus qu'un état intérieur du sujet. Dans l'émotion, selon Sartre, « le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble » : elle est donc compatible avec le Parti pris des choses que revendique Ponge, mais aussi avec le lyrisme moderne, qui n'est pas nécessairement l'expression du sentiment et de l'identité personnelles mais plutôt une ouverture à l'altérité du monde extérieur ; c'est le cas du lyrisme de la réalité cher à Reverdy, mais aussi de la poésie telle que la concevait Senghor : « sujet et objet à la fois, objet plus que sujet », « relation du sujet à l'objet » : selon lui, « le poète é-mu » va, « dans un mouvement centrifuge, du sujet à l'objet sur les ondes de l'Autre ».

L'un de vos derniers essais s'intitule La matière-émotion, titre que vous devez à un aphorisme de René Char qui parle dans Moulin premier du « Bien être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine ». Comment l'émotion qui procède normalement du subjectif et de l'immatériel pourrait-elle constituer une matière ?

L'émotion est un mouvement du corps autant que de l'âme, une commotion : « tout le corps réagit, alors, jusqu'en son tréfonds », écrit Senghor. Pour la phénoménologie, l'émotion est inséparable de ses manifestations physiques et de son expression corporelle. Il en va de même pour l'émotion poétique, qui s'incarne aussi bien dans les signifiants du poème, rythmes et sonorités, que dans ses signifiés. Et c'est en travaillant la matière sonore des mots que le poète parvient à incarner et à communiquer cette

émotion. Lorsque Hippolyte, dans *Phèdre*, proclame son innocence, son émotion est rendue sensible à la fois par le sens des mots et par les sonorités et le rythme du vers : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur ».

Dans La poésie moderne et la structure d'horizon, vous écrivez : « Qu'est-ce que l'amour ou la poésie, si ce n'est le déchiffrement toujours recommencé de ces signes énigmatiques venus de l'Autre ou de l'horizon ? ». Pensez-vous que cet horizon est vraiment un toujours inatteignable ou qu'au contraire, il existe quand même une possibilité d'empathie capable de transmuier ces « signes énigmatiques » en « rêve familier », par exemple dans une logique de neurones miroirs ?

L'horizon est foncièrement ambigu : il nous donne à voir un paysage, mais il dérobe à nos regards ce qui se tient au-delà, reculant à mesure qu'on avance vers lui. C'est pourquoi il est un appel à l'imaginaire et à l'écriture, car si nous pouvions tout voir du paysage, il n'y aurait plus rien à en dire. De même le visage d'autrui est l'expression de sa vie intérieure, qui me reste pourtant foncièrement inaccessible ; et c'est ce mystère irréductible qui le rend désirable. Mais la poésie comme l'amour vivent du rêve d'accéder à ce mystère sans lequel pourtant ils risqueraient de s'éteindre. C'est le sens du célèbre aphorisme de Char : « le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir »

*Dans la poésie moderne, le corps se taille une importance première. Pour votre part, vous venez de publier un essai que vous avez intitulé *Le corps cosmos* et où vous avez développé l'idée que l'esprit s'incarne dans une chair qui est à la fois celle du sujet, du monde et des mots.*

Pourriez-vous nous éclairer davantage sur cette vision en partant de votre propre expérience poétique ?

La poésie a toujours été liée pour moi à un certain état du corps autant qu'à un état de l'âme ; un état d'alerte de toutes mes facultés physiques et mentales, caractérisé par une attention aiguë à ce qui se passe en moi et hors de moi, et par une mobilisation inhabituelle des ressources du langage. J'ai trouvé un écho de cette expérience chez beaucoup de poètes, pourtant très différents les uns des autres. « La pensée se fait dans la bouche », disait Tzara ; mais pour Valéry aussi, réputé plus intellectualiste, « l'esprit est un moment de la réponse du corps au monde » et il réunissait Corps Esprit et Monde dans une triade désignée dans ses Cahiers par le sigle CEM. Mon essai est une défense et illustration de cette poétique de l'incarnation, qui se distingue d'autres pratiques artistiques et littéraires qui dressent le corps contre l'esprit et se placent souvent sous le signe de l'im-monde, au double sens d'un refus de la beauté et du monde.

*Vos derniers travaux portent surtout sur le « paysage » qui constitue, des romantiques aux poètes de la modernité, un thème poétique de première importance. Votre livre *Paysage et poésie- Du romantisme à nos jours*, sorti chez Corti en 2005 où vous abordez le paysage dans plusieurs œuvres exemplaires de Hugo, Cendrars, Ponge, Char, Gracq, Duras, Jaccottet, Glissant et d'autres, est la synthèse de ces travaux-là. Là aussi vous concluez, comme dans *l'analyse de l'émotion ou du corps*, à la même unité triangulaire du moi avec le monde et les mots. Pourriez-vous nous expliquer encore la relation lyrique de ces trois interdépendantes « composantes » et leur rapport créateur au « paysage » ?*

Le paysage est une image du pays, tel qu'il est perçu

par un observateur ou représenté par un artiste. Il met donc en jeu un site, un sujet et un langage, artistique ou littéraire. Il est donc un lieu privilégié du lyrisme moderne, si l'on admet que celui-ci ne relève pas de l'introspection mais plutôt d'une projection du sujet lyrique, qui ne peut s'ex-primer que dans son rapport au monde et aux mots. Ce rapport est à double sens : le paysage reflète les émotions du sujet mais il les suscite aussi. En poésie, il n'est pas décrit mais simplement évoqué par les images, les rythmes et les sonorités, qui produisent ce que les allemands appellent une *Stimmung*, terme intraduisible qui unit l'atmosphère et la coloration affective d'un site à la résonance des mots et à la tonalité du poème.

Ouvrage numérique
ISBN : 978-2-9538417-3-2
Dépôt légal : 2011