

# Six traversées d'*Un nouveau monde*

# 1

Cette semaine va paraître *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010*, une anthologie critique de plus de 1500 pages, composée par Yves di Manno et Isabelle Garron.

Histoire de la poésie contemporaine et cartographie des constellations autant qu'album des singularités, bibliothèque portable et manuel, généalogie et labyrinthe, il s'agit d'un événement considérable, qui donne un recul et une intelligibilité *ouverte* à cinquante ans de travail du vers en France. Une ample fresque qui montre notamment comment la poésie française, en s'émancipant de la double célébration, par les surréalistes, des vertus de la spontanéité, et par les poètes-résistants, de l'engagement humaniste, a posé sur la table, et dans des termes complètement renouvelés, la question des rapports de la matière linguistique au sens et de la langue au réel. Une inventivité qui tient au travail (souvent solitaire, et par des écrivains répugnant parfois à se qualifier de poètes) sur le vers, dans sa promesse ou sa prétention à se constituer comme forme absolue de l'énoncé.

En guise de modeste écho, j'en proposerai dans les jours suivants, au fil de mes lectures, quelques extraits. Pour commencer, trois poèmes — de Jude Stéfan, Jacques Izoard puis Bernard Chambaz.

\*

## si Marie Sallé a bien vécu ?

ivre quand je m'enivre affleurent les obsessions  
le soir il te parle comme au fond d'un tombeau  
belle en mauve dans les glaces chez Lipp  
chassant tes mouches avec des plumes de paon  
puis tournant dans la cage de l'âge dans  
la même nuit que meuglait la bête de soif  
qu'éclatera soudain le coup de grâce  
je crèverai par le milieu  
quand mes sœurs avaient leurs fleurs  
le Temps vous dit par ma bouche édentée : il  
vous vaudra femmes et vin (non du pain et  
des fêtes leur simulacre berneur) outre  
la lumière

sur les cimes à vertige des arbres qui aiment  
les désastres d'eau<sup>1</sup>

\*

### **Les petits merciers (extrait)**

Mes petits merciers, mes corsaires.  
Que ne puis-je aller, venir,  
proposer la vente et le labeur !  
Me voici marchand d'angelots,  
de cheveux, de menus pieds coupés.  
Le corps est l'épicerie.  
J'incendie la maison des noix.  
Je n'incendie qu'un rêve<sup>2</sup>.

\*

### **(séquence 790)**

reprendre les mots  
un à un  
et ensemble  
pour être sûr de leur nécessité  
mais  
être sûr qu'il n'y a pas la moindre chance de corriger  
l'injustice du sort<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jude Stéfan, p. 613.

<sup>2</sup> Jacques Izoard, p. 630.

<sup>3</sup> Bernard Chambaz, p. 914-915.

Le livre, composé par Yves di Manno et Isabelle Garron, relève non seulement de l'anthologie, mais aussi de l'histoire de la poésie contemporaine française. Cette histoire ne se réduit pas à la succession chronologique des textes : il s'agit de montrer qu'il y a *quelque chose* qui naît, vit, se déploie, à travers les différents auteurs de chaque décennie. Un sujet historique donc, à l'existence fragile, qui trouve sa double origine dans « l'extinction » (p. 67-102) de la phase précédente et dans la reprise de « la grande révolution moderne » (269-366) des années 1910 ; dont l'existence heurtée se nourrit de la « bifurcation » (p. 233-267) et de l'ouverture par la traduction (p. 713-718) ; qui persévère malgré le « retour au calme » (p. 719-741) et répond par la « résistance » (p. 789-832) aux « positions de repli » (p. 743-787) ; un sujet historique enfin qui, à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle, court le double risque de la posture et du délitement, écartelé entre « une 'néo-avant-garde' » (p. 1087-1140), et « une génération introuvable » (p. 1335-1376).

Ce sujet historique, ce serait *un territoire*, en construction : le « nouveau monde » qui donne son titre à l'ouvrage et qui, pour Yves di Manno et Isabelle Garron, semble d'abord caractérisé par l'invention prosodique (comme le suggère le titre du quatrième chapitre, « Prémices d'un nouveau monde prosodique » (p. 149-182)). Il s'agit bien sûr de la poésie contemporaine, qui ne partage plus grand-chose avec ce que jusque-là on appelait de ce nom. Dans le « Vestibule » qui ouvre cette édition, les auteurs expliquent : cette nouvelle poésie, caractérisée par « une sortie ou un oubli de la littérature, au sens courant du terme » (p. 15), cherche (plutôt qu'à garder, entre le drame et le roman, sa place confortable dans le panthéon des genres établis aux formes conventionnellement caractérisées) à frayer de nouveaux accès vers le réel et vers les autres, portée par la puissance d'« un système de valeurs autre que celui auquel nous avons l'habitude de nous référer » (p. 20). Pour se faire ainsi « méthode pratique accréditant une autre voie » (p. 19), elle compte sur des « dispositifs et principes de composition inédits » (p. 15). La poésie, nouveau territoire, consisterait ainsi en le tracé inédit d'un ensemble de routes et de chemins (de méthodes nouvelles d'accès au réel) qui nous mènent à la contemplation et au partage de paysages jusque-là inaperçus. Et l'anthologie serait le récit, parfois brisé, de la manière dont s'y sont pris ces constructeurs (écrivains, plasticiens, revues et éditeurs), venus seul ou en groupe les uns après les autres, poussant le travail de leurs prédécesseurs ou faisant au contraire demi-tour, se perdant, se retrouvant, faisant une halte à l'ombre des buissons de nouvelle beauté.

Une telle reconstitution, si générale, d'un projet lui-même si abstrait, risquerait de faire de l'ouvrage une démonstration écrasant sur son passage toute idiosyncrasie. Or, il n'en est rien : Yves di Manno et Isabelle Garron n'oblitérent ni l'inarrasonnable singularité des « solitaires » de chaque décennie, ni les enjeux propres autour desquels se sont constituées les différentes constellations de poètes. Ils montrent que la singularité du solitaire et la particularité du groupe, plus qu'ils ne s'y opposent, sont au contraire moteurs du mouvement général (comme, si l'on veut, la revendication par chaque penseur de la liberté ne s'opposait pas au mouvement des Lumières, mais le réalisait). Ainsi, par exemple, des membres d'Orange Export LTD, et de sa pratique originale, menée à la fois autour du dialogue poème-peinture, du livre et de

l'économie de moyens dans l'écriture : un groupe dont l'identité est à la fois irréductible aux autres « écoles », et en même temps congruente avec l'effort général de frayer dans la langue et les langues, par le travail du vers, un nouvel accès au réel. Voici deux textes, le premier de Jean Daive et le second d'Emmanuel Hocquard, choisis dans cette section de l'anthologie :

### **Le retour passeur (extrait)**

Les hommes marchent dans la colline.  
Cherchent les hommes.  
Les pieds n'ont pas d'empreinte.  
L'enfant au sourire caché  
met Dieu  
dans le trou noir des visages<sup>4</sup>.

\*

### **Théorie des tables (extrait)**

Bruns, verts & noirs  
Ne dis pas les éclats de verre sont les mots  
ou sont comme les mots du poème  
Chère B., oublie les mois  
ne compte pas les années  
Ne pense pas tu tiens dans ta main  
les morceaux du poème, le temps  
N'écris pas la couleur contient l'histoire  
Ces cailloux ne disent pas la mer Égée  
sur les enveloppes  
Ces tessons ne sont pas les syllabes  
ces enveloppes ne contiennent pas de lettres  
Ne rêve pas que tu étouffes chaque nuit<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Jean Daive, p. 561.

<sup>5</sup> Emmanuel Hocquard, p. 578.

Si l'anthologie fonctionne aussi comme une histoire, c'est parce que la poésie contemporaine y est comprise comme le déploiement d'un certain sujet historique, un sujet collectif caractérisé par l'invention prosodique. Ce qu'il s'agit de montrer, semble-t-il, pour Isabelle Garron et Yves di Manno, c'est la manière dont on a travaillé le vers, manière qui a fait dérailler la poésie de son inscription tranquille dans la taxinomie des genres littéraires. Je voudrais m'arrêter quelques instants sur cette question, en commençant par proposer une définition.

Un vers est une structure musicale élémentaire de mots syntaxiquement organisés.

Une *structure* : il s'agit d'une unité, qui dans la mesure du possible est spatialement marquée par son inscription sur une ligne unique. Cette structure est composée de mots : c'est-à-dire d'éléments de la langue à la fois caractérisés par 1. leur matière phonique et spatiale et 2. par une signification que l'on peut rapporter aux choses qui portent leur nom, mais aussi à leur usage courant ou à leur place dans la structure syntaxique (et à d'autres rôles dans d'autres « jeux de langages<sup>6</sup> »). Ces mots sont *syntactiquement organisés* : ce n'est ni un tas, ni une simple succession ; ils sont placés dans un ordre qui détermine leur (prétention à la) signification ; même si la syntaxe qui les organise est bien souvent dans un rapport conflictuel avec la syntaxe courante d'une langue donnée, le vers est une sorte de phrase (ou une sorte de morceau de phrase ; ou d'assemblage de phrases). Cette structure est *musicale* : du fait de la dimension matérielle du mot, la structure syntaxique porte également toujours sur soi, de fait, une organisation musicale ; le vers est une portion de parole qui *assume* cette musicalité, et revendique la figure rythmique qu'il porte (figure qu'il est éventuellement pertinent de découper en mètres réguliers). En somme, un vers est une figure rythmique (de sons) qui, du fait que ces sons sont des mots (qui portent des significations et qui sont syntaxiquement articulés), produit une figure de sens. Mallarmé disait déjà cela bien mieux :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Je fais bien sûr référence à Wittgenstein, qui donne, dans *Le cahier bleu et le cahier brun*, ces exemples de jeux de langage différents, où les mots sont investis de rôles variables : « donner des ordres et y obéir ; poser des questions et y répondre ; décrire un événement ; inventer une histoire ; raconter une blague ; décrire une expérience immédiate ; faire des conjectures sur des événements du monde physique ; faire des hypothèses et des théories scientifiques ; saluer quelqu'un ; etc. »

<sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Poésie/Gallimard, 2004, p. 260. Voir aussi la lettre à François Coppée, du 5 décembre 1866, in Stéphane Mallarmé, *Correspondance et lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 329-330.

Cela étant dit, que signifie ce travail du vers, cette ambition d'invention prosodique ? Voilà comment je comprends les choses : le vers est donc, on vient de le voir, un bâton à double-face, qui porte à la fois une figure rythmique et une figure sémantique. Ces figures n'étant pas indépendantes l'une de l'autre (des écarts sonores produisant des différences de sens, et réciproquement), on peut dire que dans le vers, la figure sémantique est fonction de la structure phonique, le sens fonction de la musique.  $S = f(m)$ <sup>8</sup>. Une fois présentées les choses ainsi, on peut concevoir deux types de poètes : des artisans, et des expérimentateurs. Les premiers travaillent la musique des vers (m) pour obtenir de nouvelles visions (s). Ce sont des poètes-voyants. Les seconds, eux, travaillent (m) non pour produire un nouveau (s), mais pour comprendre comment fonctionne la fonction (f), c'est-à-dire au bout du compte la langue dans sa double structuration phonique/sémantique. Ce sont les poètes-grammairiens. En réalité, tous les « horribles travailleurs » sont un peu des deux : bricoler de nouvelles structures phoniques pour voir de nouvelles choses amène à avancer par essais-erreurs dans le maniement de la langue ; réciproquement, expérimenter la manière dont les structures phoniques influencent les figures sémantiques, produit nécessairement, même si c'est au passage, des visions inédites.

De cette manière, on comprend que la question de la lisibilité du poème contemporain se pose (à plusieurs reprises, les auteurs de l'Anthologie font l'apologie d'une « autre lisibilité ») – ou plutôt se résout : par définition, un fragment linguistique qui essaie de créer des figures de sens à la fois inédites et immanentes à des figures phoniques, n'est ni immédiatement reconnaissable, ni paraphrasable. Il propose une figure de sens que l'on ne peut pas synthétiser en une idée (c'est-à-dire ramener à du déjà-connu<sup>9</sup>) : on peut aussi peu la « comprendre » qu'on ne comprend, par exemple, une sculpture<sup>10</sup>. C'est ce qu'on appelle « une œuvre d'art ». Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait rien à *faire* avec ce genre d'objets : sinon la synthétiser, on peut la répéter, l'apprendre, regarder dedans, essayer de déconstruire la manière dont elle fonctionne ou comment s'y comporte la fonction  $S = f(m)$ . Tout comme le promeneur, le critique et le sculpteur du musée Rodin, on peut avoir sur elle un point de vue de spectateur (on la contemple), de poéticien (on l'analyse) ou de poète (on regarde s'inspirer). Et sans doute bien d'autres choses encore, mais il me semble que ce sont les trois principales

---

<sup>8</sup> Bien sûr, on ne sait pas bien en quoi consiste la fonction f. C'est une formule obscure, qui donnerait si on l'avait (c'est-à-dire si on pouvait savoir comment les variations matérielles produisent des différences spirituelles) la clé de la poésie, et même de la langue ; ce serait la formule, dans une ontologie matérialiste, perçant le Mystère de l'existence du sens.

<sup>9</sup> L'image poétique, en ce sens, n'est pas une métaphore. Une métaphore (« tu es le soleil de mes jours ») ajoute une propriété (lumineuse comme le soleil) à un objet (toi), c'est-à-dire *synthétise* ; une image poétique (au sens contemporain) crée une figure inédite entre des termes que l'on ne peut pas synthétiser – qui restent à côté l'un de l'autre dans un irréductible rapport. Comme par exemple dans ce poème de Philippe Beck :

*[...] Silence est habit de mariage.*

*Manteau de réponse l'hiver.*

*Précisément.*

(p. 1180)

<sup>10</sup> Ou un roman : simplement la dimension artistique du roman ne se situe pas au niveau de la phrase (que l'on doit pouvoir lire et paraphraser) ni même du paragraphe, mais de la figure que dessine l'intrigue.

activités auxquelles se prêtent de bon gré, compte tenu de ce qu'ils sont (une succession organisée de vers), les poèmes.

Une hypothèse que j'aimerais vérifier (mais peut-être la prochaine fois, j'ai déjà fait très long !), c'est que parmi ces trois activités, la troisième est première (si l'on peut dire) dans le poème contemporain. C'est-à-dire que, pour analyser le vers ou pour voir dedans, il faut déjà être familier du travail prosodique. Le vers appelle donc d'abord son récepteur à poétiser lui-même, c'est une invitation à se retrousser les manches : dans « ce nouveau monde », les fruits du travail, les pépites remontées à la surface par chaque pionner, valent en même temps et plus (que pour leur beau jaune doré à contempler, que pour leur valeur marchande à analyser), en tout cas d'abord comme témoins, passés à autrui, pour qu'il descende à son tour poursuivre le travail. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne s'agit pour le poète de ne s'adresser qu'à ceux qui, de fait, sont ses collègues. Je dirais plutôt que le vers, comme instrument de vision fabriqué par un artisan, est d'abord remarquable par la manière qu'il a de soulever le problème de ce que j'ai appelé la fonction (f), c'est-à-dire le mystère de la transsubstantiation de la matière en sens. Tous les hommes (c'est aussi un vieux thème mallarméen) étant doués de langage, ils usent et mésusent en permanence de cet instrument fabuleux et mystérieux, sans se rendre compte de ses potentialités (ils font des vers, aveugles). Le poème est d'abord une invitation faite au « lecteur » de se rendre compte de cette fabuleuse fonction, et de rêver dans la langue comme musique. C'est en ce sens qu'il s'adresse d'abord à un peuple de travailleurs (qui n'existent pas encore, ou qui ne se rendent pas compte qu'ils peuvent et peut-être *doivent travailler* ce qu'ils produisaient aveuglément et mal), ce peuple de poètes, collègues à venir auquel faisait peut-être référence Yves di Manno, pour qui (rappelle une notice de l'Anthologie) il doit s'agir au bout du compte de « retrouver un poème libre et contraint, contemporain autant qu'inactuel, marchand [*sic*] de pair et de traviole avec son siècle. Intolérable et déchiffrable. Illisible et circonstanciel. Écrit par tous. Et par aucun. » (cité p. 1147)

\*

### **Jeter le mot (extrait)**

[...] Calme et vraie.  
Demandez la raison d'un poème  
Demandez la raison de l'amour  
Demandez On vous donnera

\*

Je l'ai demandée  
La feuille est ouverte  
Le cri n'est pas loin  
La mort n'est pas là

Renversé banni  
Sa besace à terre  
Un vieillard méchant  
M'observe et ricane

Et du sang parfait  
Coule entre .les corps

Jean Tortel (p. 160-161)



Étant donné la nature du vers, ai-je tenté, la poésie contemporaine, caractérisée par la recherche de l'innovation prosodique, est une poésie de voyants ou d'expérimentateurs – et en réalité les deux. Chaque vers est comme un bâton à double-face, portant, immanente à une figure rythmique originale, une vision singulière. La singularité de cette vision et son immanence à la matérialité du vers interdit d'en prélever une signification paraphrasable, synthétisable : nulle relève (*aufhebung*) du vers par le concept.

la langue a-t-elle une peau qui protège  
de l'émoussement affectif<sup>11</sup>

De là, on peut se poser la question de l'effort spécifique du poème contemporain : ce qu'il essaie de faire, de faire faire. Un premier point concerne ce que l'on peut appeler une « rhétorique de l'illisibilité » : en travaillant le vers de manière à ce que la signification s'incarne dans la matière sans possibilité de s'en émanciper, le poète empêche le lecteur d'être dans la situation confortable de la lisibilité (c'est-à-dire qu'il ne peut passer, comme si de rien était, à la phrase suivante, pour continuer sa synthèse du texte dans un sens total qui l'expliquerait). Mais si le poème ne cherche pas à être lu, que cherche-t-il ? J'ai émis hier l'hypothèse que l'on pouvait envisager trois types de comportements face à un poème contemporain, une fois écartée la simple lecture : le *contempler* (comme un spectateur), l'*analyser* (comme un critique), le *refaire* (comme un collègue ; par « refaire », je veux dire voir le vers comme un objet qu'on aurait pu soi-même fabriquer, et qui nous invite à fabriquer nous-mêmes le même type d'objet). Et j'ai suggéré que parmi ces trois actions, la troisième était première.

Avant de le démontrer, il faut faire un petit détour par la philosophie du langage : dans *How to do things with words*, J. L. Austin distingue trois types d'actes produits par un énoncé : le locutoire (ce qu'il dit), le perlocutoire (l'effet qu'il fait), l'illocutoire (ce qu'il fait)<sup>12</sup>. Dans l'exemple bien connu du représentant de l'autorité publique qui marie deux personnes, « je vous déclare mari et femme » porte à la fois un acte locutoire (qu'est-ce qu'il dit ? l'énoncé *dit* qu'il les déclare), un acte illocutoire (quel effet ça a ? l'énoncé *rend* heureux la belle-famille et *fait* enrager les anciens amants) et un acte perlocutoire (qu'est-ce que ça fait ? l'énoncé *marie* les deux personnes). Dans *How to do things with fictions*, Joshua Landy a tenté d'appliquer aux œuvres littéraires cette approche pragmatique, en montrant que, davantage que pour leur signification, les textes devaient être appréhendés comme des actes illocutoires, des outils qui accomplissaient des actes *par le fait même* de fictionner. Il attribuait notamment à la forme leur puissance pragmatique : « for each capacity there is a specific formal device that corresponds to it, and accordingly a finite set of texts that serve as uniquely propitious training-grounds.<sup>13</sup> » Le problème, peut-être, étant que, pour Austin, la puissance illocutoire des énoncés leur venait de leur dimension conventionnelle, relayée par le pouvoir institutionnel de

<sup>11</sup> Jean-Jacques Viton, « Le Voyage d'été », p. 627.

<sup>12</sup> Voir J. L. Austin, *How to do things with words*, tr. fr. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 114 sq.

<sup>13</sup> Voir Joshua Landy, *How to do things with fictions*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 12.

celui qui les énonce (seul le maire peut marier, et en disant telle formule précise). Pour répondre à cette difficulté, Landy ajoutait que l'énoncé de la convention était en quelque sorte inclus dans le texte s'auto-instituant : « Each work [...] contains within itself a *manual for reading*, a set of implicit instructions on how it may best be used<sup>14</sup>. »

Qu'advient-il si l'on applique cette façon de voir au poème contemporain, dont on s'est accordé à dire que son acte locutoire n'a pas d'autonomie (on ne peut pas dire : ce poème dit *ceci*) ? On peut s'accorder, d'abord, sur sa dimension perlocutoire : il a des effets, lorsqu'il produit, notamment, des impressions et des émotions chez son récepteur. Émotions qui peuvent être tant liées à l'efficacité matérielle du vers qu'à sa pertinence sémantique – et bien sûr, plutôt indissociablement l'une et l'autre, dans ce que l'on peut appeler « l'image ». Voici quelques vers glanés dans l'Anthologie, qui me semblent posséder une belle efficacité d'image *faisant de l'effet* :

je saigne et mon sang se fige en meubles<sup>15</sup>

\*

le ciel n'est plus que cire sèche<sup>16</sup>

\*

Au ceinturon des massacreurs<sup>17</sup>

\*

Ce pouvoir de faire de l'effet (perlocutoire), sans doute, n'est pas propre à la poésie contemporaine. Si les images sont moins aisées à comprendre ou à traiter (mais ce traitement concerne leur dimension locutoire), elles n'en produisent pas moins (et sans doute même : d'autant plus, par leur vitesse et leur brutalité) d'effet. Ce qui, par contre, doit être propre à la poésie contemporaine, et doit permettre de la définir comme genre, c'est *ce qu'elle fait* – son acte illocutoire. Mais deux questions se posent : peut-on parler d'acte illocutoire s'il n'est de convention qui vienne le régler (Austin semble pourtant en faire une condition) ? Peut-on parler d'acte illocutoire commun à tous les poètes contemporains (qui définirait un genre) si la poésie contemporaine est justement caractérisée comme le genre de l'innovation, du nouveau, du non-littéraire, du non-genre ? Oui, dans la mesure où l'on peut bien dire que le poème contemporain mobilise des conventions – même si c'est pour les détruire, et il le fait d'ailleurs en prenant le masque de l'institution. L'acte illocutoire du poème est rendu possible par sa revendication du terme institutionnel de poésie ; et cet acte consiste d'abord en une

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Mathieu Bénézet, « La Fin de l'homme », p. 503.

<sup>16</sup> Bernard Noël, « Grand arbre blanc », p. 592.

<sup>17</sup> Cédric Demangeot, « & ferrailleurs », p. 1429.

destruction de la *représentation*, qui était au principe de la poésie (et de la parole en général, dans la manière dont on croit habituellement pouvoir l'utiliser).

un langage dont la sollicitude — solennité congédie  
Et ne plus pouvoir même en recevoir quelque ambi-  
Güité, un train d'idées mourant, intermédiaire  
De toutes les autres. J'offrais à cette jeune  
Femme un comble seulement et il n'y avait aucune  
Différence entre nous. Alors voici :  
« L'absurdité se détruisait. » Bacon de Verulam  
dit que *toutes les facultés transformées en  
art deviennent stériles*. Léopardi prétend com-  
Menter cette remarque *extrêmement juste en l'  
Appliquant plus particulièrement à la poésie*. [...] <sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Denis Roche, « La poésie est inadmissible », p. 83-84.

## # 5

Hier, en utilisant le triptyque d'Austin, j'ai avancé que le poème contemporain revendiquait son affiliation au genre poésie comme une convention, nécessaire à l'efficacité d'un acte illocutoire consistant pourtant en la destruction de la représentation (c'est-à-dire, en un sens, de la destruction de son acte locutoire).

En fait, les rapports entre le locutoire (ce que le poème dit) et l'illocutoire (ce qu'il fait) sont un peu plus complexes. Car si, d'un côté, l'acte illocutoire du vers est bien souvent de détruire les conditions conventionnelles d'un acte locutoire clair (mais pas entièrement : sans quoi le vers apparaîtrait comme un *n'importe quoi*), d'un autre côté, le poème consacre une grande partie de l'énergie locutoire qui lui reste (et parfois, il lui en reste peu !) à parler du langage lui-même, ou du poème, voire à critiquer explicitement la *représentation* (c'est-à-dire l'inclination que nous avons à ne pas considérer une séquence linguistique dans son épaisseur, mais comme un signe), enfin à thématiser la langue comme un objet, et même comme un corps, qu'il faut saisir dans son épaisseur :

d'éteindre la vibratoire  
syncope du non-sens

le prisme de l'écriture  
insomniaque

jusqu'à la torsion du pus  
de la langue<sup>19</sup>

\*

Entends mes vers      ils ont note mais pas âme<sup>20</sup>

\*

Quelques mots suffisent au commerce<sup>21</sup>

\*

Tu parles, tu écris pour que les choses  
ne coïncident plus avec elles-mêmes<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Jacques Dupin, p. 135.

<sup>20</sup> Jacques Roubaud, p. 311.

<sup>21</sup> Claude Royet-Journoud, p. 544

<sup>22</sup> Jean-Louis Giovannoni, p. 782.

\*

c'est aussi un récit la phrase  
contourne jusque la nuque une  
haleine<sup>23</sup>

\*

Arbre envahi de langage<sup>24</sup>

\*

Quant à la destruction proprement illocutoire de l'acte locutoire, elle peut s'opérer, sans doute, de bien des manières. J'avais essayé, dans un précédent essai critique [7], de recenser quelques-unes de ces procédures : la *dénégation* (du principe de non-contradiction), l'*asyndète* (des fragments se succédant sans rapport), l'*effet de chiffage* (quand même il n'existe aucun code à déchiffrer) ou l'*entremêlement des plans hétérogènes* (qui ne permet plus de distinguer le propre du figuré). Il faut en ajouter une, plus large et plus fondamentale : elle consiste à laisser volontairement dans l'ombre des informations qui permettraient de rendre pertinentes (*relevant*)<sup>25</sup> des associations de mots ou de phrases (associations qui, sans ces précisions, semblent arbitraires ou poussent à des fausses pistes). Ainsi, le « poème d'après le journal » de Philippe Beck est-il composé non pas à partir d'un quotidien quelconque (comme on pourrait le croire sans plus d'informations) mais d'après le *Journal* de Roger Giroux (sans que cela soit jamais dit – je l'ai appris en écoutant l'auteur le révéler à la radio).

### 1. Poème d'après le journal

C'est un journal des guillemets  
qui aspire le marais.  
Les guillemets mondains se plaquent  
autour des poèmes rentrés  
dans l'Actuel.  
Et les fleurs d'Actuel font le sillage  
d'air brut dans la page.  
Les actes de maintenant sont arrachés.  
Décadrés. Des odeurs phrasent  
les prudences autorisées,

---

<sup>23</sup> Liliane Giraumon, p. 799.

<sup>24</sup> James Sacré, p. 924.

<sup>25</sup> Sur le concept de « pertinence », et son rapport avec les informations qui nous permettent de comprendre le sens d'une phrase, voir les travaux des linguistes D. Sperber et D. Wilson, « The Relevance Theory », [http://www.phon.ucl.ac.uk/publications/WPL/02papers/wilson\\_sperber.pdf](http://www.phon.ucl.ac.uk/publications/WPL/02papers/wilson_sperber.pdf).

et les fidélités suggérées  
en avant.<sup>26</sup>

Une telle *im-pertinence* (si l'on peut appeler ainsi ces défauts volontaires de « pertinence », au sens de Sperber et Wilson), qui pourrait apparaître comme une lubie ou comme un effet de manche (elle oblige en tout cas le lecteur à produire des *efforts* dont nos deux linguistes ont montré qu'ils sont en proportion inverse de la « pertinence » de la phrase<sup>27</sup> – autrement dit : qu'un récepteur d'énoncé est dirigé par un *principe d'économie de l'effort*, ceci expliquant l'assez grande impopularité de la poésie contemporaine...), est bien une procédure, calculée pour produire des effets précis. Il serait sinon incompréhensible que le même auteur prenne parfois au contraire le soin de préciser quels sont les textes à partir desquels (ou sur lesquels) il travaille<sup>28</sup>, les faisant apparaître comme en sous-impression derrière le poème et créant une profondeur qui n'en est pas moins problématique (mais qui est un *autre* effet ; j'essaierai de revenir une autre fois sur ses tenants et aboutissants).

Ainsi, l'acte illocutoire du poème est d'abord le détricotage du locutoire ; un détricotage qui n'est pas absolu, mais cependant suffisant pour que la signification du poème ne puisse se faire relever, dépasser, dans la paraphrase ou le concept. Ce que montre l'Anthologie, du reste, c'est que l'histoire de la poésie entre 1960 et 2010 n'est pas un mouvement homogène, mais relève plutôt de la dialectique, entre des moments d'assez grande *impertinence*, et des retours « réalistes » – comme ici :

### Mr William (extrait)

De ce côté-ci  
De la rue du Poteau ;  
Je revois mon père.  
Nous cherchions un appartement.  
Le propriétaire n'est pas venu<sup>29</sup>.

Cette dialectique, dans l'histoire récente de la poésie, entre l'effort « réaliste » de poèmes qui cherchent à ne pas se soustraire aux procédures habituelles du sens, et l'*impertinence* de textes cherchant à briser les reins du locutoire pour *emmener le lecteur autre part*, n'est pas que la forme poétique d'une dialectique historique (et d'abord politique) bien-connue, où alternent le flux avant-gardiste et le reflux réactionnaire : c'est avant tout la traduction macropoétique (comme on dit « macroéconomique ») du corps à corps que se livrent, au niveau (micropoétique) du vers, la figure phonique et la figure sémantique, dans leur immanence (et pourtant leur hétérogénéité) réciproque.

---

<sup>26</sup> Philippe Beck, p. 1182.

<sup>27</sup> Dans Sperber et Wilson, *op. cit.*, p. 254 : « Other things being equal, the greater the processing effort expended, the lower the relevance of the input to the individual at that time. »

<sup>28</sup> Dans les *Chants populaires*, p. 1177 sq. de l'Anthologie.

<sup>29</sup> Yves Martin, p. 454.

J'ai proposé précédemment de considérer ces deux faces comme les dimensions d'un « mystère » qui, si l'on veut, peut s'énoncer ainsi : comment de la pure matière, spatiale et phonique, peut-elle produire du sens ? Mais la manière (très mallarméenne) dont se formule ce « mystère » n'est-elle pas tributaire d'une conception trop grossièrement structuraliste, qui voit dans l'énoncé un simple coup (de dés ?) dans un système (de signes) ? Je veux dire : s'intéresser au vers pour la manière dont le rythme – pour le dire vite – dialectise le son et le sens, n'est-ce pas en rester au mieux à la conception (un peu plus dynamique) de la *signifiance* des sémioticiens de Tel Quel<sup>30</sup>, qui fait peu de cas de certains des apports essentiels de la linguistique ou de la philosophie du langage contemporaines ? Que le sens ne tient pas qu'à la valeur du signe dans le système, mais aussi à la manière dont le contexte extra-discursif le rend pertinent (Sperber et Wilson) ? Qu'il n'y a pas un système de signes, mais une pluralité de jeux de langage, aux règles variables, et au sein desquels un même signe peut jouer des rôles tout à fait différents (Wittgenstein) ? Qu'il y a des « institutions du sens » (Descombes) ? Cela dit, on peut (et l'on doit) mobiliser autant qu'on veut les apports des diverses sciences (plus ou moins) humaines : aucune ne prétend révéler l'alpha et l'oméga sur notre affaire. Aussi petit soit ce mystère, se pose au minimum le problème de l'indétermination fondamentale de tout signe (Quine), lorsqu'on essaie de l'interpréter indépendamment des pratiques sociales qui en montrent l'usage accepté. Et en cela, sinon d'un grand mystère, l'impertinence de la poésie peut au moins avoir le rôle de révéler cette indétermination. Mais à la limite, peu importe : une pratique poétique peut bien avoir un certain rôle dans le cadre d'une théorie linguistique (donner à voir le mystère fondamental) et un autre dans le cadre d'une théorie concurrente et plus moderne (révéler une simple propriété du signe). Ce qui importe, c'est ce que le poème *fait*, et non ce qu'il révèle selon telle ou telle théorie. Or, j'ai dit plus haut qu'il emmenait le lecteur « autre part ». D'accord, « autre part »... Mais où ? Mais où ? C'est ce que j'essaierai d'étudier la prochaine fois.

---

<sup>30</sup> Voir Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

Hier, je soulignais que le poème thématise autant l'épaisseur ou la corporéité de la langue (son côté intello) qu'il ne met en place des procédures de destruction de la représentation (son côté *no future*). Cette dialectique du locutoire (réflexif) et de l'illocutoire (destructeur), doit moins être jugée pour ce qu'elle *révèle* de la *nature* du langage (qui est pourtant l'horizon de bien des théories de la poésie, de Mallarmé à Kristeva en passant par Heidegger), que pour ce qu'elle fait et fait faire (ce que j'appelle son *effort*). En tout cas, je voudrais essayer de l'aborder dans cette perspective, celle d'un pragmatisme dont la pointe relevée virerait tout de même au spéculatif. Et puisqu'il ne doit donc pas s'agir de dénier la dimension dogmatique de ces affirmations (déduites de l'analyse de l'acte du poème, mais spéculativement), allons-y franco, je vais les proposer sous forme de thèses. Les premières concernent ce que le poème fait, les suivantes ce que le poème fait faire. Elles sont toutes déduites de l'analyse du vers comme dialectique de la figure musicale et de la figure de sens, c'est-à-dire rythme, dont la singularité matérielle déconstruit en même temps qu'elle l'amène sa prétention à la signification. Elles devraient bien sû faire l'objet d'une démonstration plus ample que les élucidations-élucubrations rapides qui les accompagnent :

### **I. Le poème donne la langue.**

Le poème donne un ensemble de vers, qui montrent et en même temps contestent l'élan du sens : c'est la langue comme matière informe-à-former, comme *khora*, qui s'y montre. C'est-à-dire comme corps.

### **II. La langue se donne, dans le poème, comme souffrance et comme jouissance.**

Corps détruit dans sa prétention à la signification, et corps ébloui de visions singulières portées par la musique (des éclats, un réel gondolé), la langue souffre et jouit dans le poème.

### **III. Le poème libère la langue.**

Donnée comme corps, la langue est délivrée de son service, de ses différents services, tels que les définissent les jeux de langage par lesquels elle a l'habitude d'être prise. Elle y est libérée comme son, mais aussi comme sens – charriant visions flottant librement à la surface, images de choses. Mais si la langue est donnée dans le poème, elle n'est donnée à personne. C'est d'abord à elle-même, qu'elle est donnée. Ceux qui veulent la saisir doivent s'élever à elle.

### **IV. Le poème peut être beau (mais désagréable).**

La liberté de la langue produit l'illisibilité et la beauté, qui représentent la façon dont la souffrance et la jouissance de la langue comme corps affectent le récepteur. Le beau tient à l'émancipation des médiations qui ligotaient la langue – les sons, les images des choses – à ses divers services<sup>31</sup>.

### **V. La réception du poème est un corps à corps avec la langue.**

---

<sup>31</sup> J'ai essayé de démontrer ce point à propos de l'oeuvre d'Ivar Ch'Vavar dans *Le Chamane et les Phénomènes. La poésie avec Ivar Ch'Vavar* qui sortira en mars aux Éditions Lurlure.



Corps de la langue émancipé, le poème n'est destiné à personne. Tenter de le recevoir, c'est d'abord le chercher, et tâcher de se hisser jusqu'à lui. De l'étreindre dans un corps à corps (plutôt que dans une *lecture*). Recevoir le poème revient donc à traiter son impertinence, la retremper dans l'encre du contexte (discursif ou extra-discursif), et faire ainsi l'épreuve de sa propre puissance, en s'élevant, peu à peu, à la dignité du corps de la langue.

#### **VI. Qui reçoit le poème donnera le poème.**

Pour accomplir (au moins une partie de) cette élévation, le lecteur a dû faire des efforts et donner de son corps, à la langue. Mais lors de ce corps à corps, il a pu aussi se nourrir de la puissance de la langue. Il l'entrevoit mieux maintenant. Il en est si près ; il croit pouvoir la chercher où elle est, la tirer jusqu'à lui. Il va lui donner corps, à son tour. En la couchant dans un poème. C'est aussi, pourquoi, la poésie est un sujet historique : comme un témoin qui doit se passer de poète en lecteur, de parleur en parleur.

\*

#### **obscurité la ruse**

*à m. ro*

de l'obscurité la ruse s'étend  
ainsi d'une mise en arrière  
la trace  
prend pied \*  
qu'il la ramène au métal de l'imposition  
et autres manufances historiques  
d'une prosodie  
peu coupable  
de n'avoir pas su ce qui pourrait resservir  
en l'obscurité  
où les choses décident  
à contrepoids \*  
ou pas \*<sup>32</sup>

\*

*Poésie* suppose rythme, son, souffle (formules d'énergie). Au travers de cette motilité abstraite, du sens se défait et se refait. Quelque chose s'y cherche dans la fameuse « hésitation » entre son et sens. [...] Poésie = portée d'une onde négative dans l'entre-deux entre son et sens. Indication et interdiction simultanées d'une possibilité de liaison du sens et du son<sup>33</sup>.

\*

---

<sup>32</sup> Jacques Roubaud, p. 323.

<sup>33</sup> Christian Prigent, p. 424-425.

[...] Je suis de ceux qui s'adressent aux morts et qui en ont fait leur interlocuteur. Le silence est leur langue. Avec eux j'aborde tout ce qui a trait à la poésie et à ses questionnements : qui a commencé vraiment le premier à disloquer le vers, comme un enfant malheureux le fait avec ses animaux en peluche, imposé des rythmes et des répétitions nouvelles, fait confiance aux saccades d'un texte ? Être poète, c'est croire à l'intensité du langage, ses méandres, ses contre-pieds, ses contradictions et sa générosité également. [...] Être poète ce n'est pas seulement écrire – vers ou prose – des poèmes. C'est donner à notre douleur la force et les moyens de se dépasser, de devenir ainsi la douleur de tous, y compris de la poésie elle-même. Ainsi c'est par la souffrance que l'on rejoint les autres hommes ? Oui je le crois<sup>34</sup>.

\*

et sous la paille de fer  
toute la crudité du corps  
nous les usinons disent-ils  
ouvrant au couteau des bouches  
nouvelles et des râles rouges  
du gros sel en guise de dents  
et les plaies qui rient  
le corps doit vomir des noms  
ainsi tuez-moi son tu [...] <sup>35</sup>

\*

Pierre Vinclair, 19-24 février 2017.

---

<sup>34</sup> Franck Venaille, p. 492-493.

<sup>35</sup> Bernard Noël, p. 603.