

Jean-Marie Gleize

Sorties

Questions théoriques
collection *Forbidden Beach*

ASSEZ VU !

par Christophe Hanna

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

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

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

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

Voici maintenant cinq formules:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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