



Ils sortent

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

Marée basse. Altitude zéro. On respire.

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

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

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

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

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

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

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

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

«La nudité comme apparat»

Ça continuait en déchantant:

Nous n'irons plus au bois Les lauriers sont coupés

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

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

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

Le *solitaire* habite surtout les îles Rodrigue.

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

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

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

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

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

Lynx et linceul,

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

Une hostie?

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

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

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

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

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

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

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

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

(Bernard Noël, 1986.)

Travaille alors, pour ce que j'en fais, la séquence:

Vénus d'Urbino, Titien.

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

L'Origine du monde, Courbet.

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

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

(Denis Roche.)

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

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

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

À nouveau: je pense à la (mauvaise) reproduction (ou reproduction de reproduction) de la *Vénus d'Urbino* du Titien, dans le livre d'Emmanuel Hocquard intitulé *Le Commanditaire*. En lisant ce livre,

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

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

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

Positions relatives:

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

Mais il se pourrait bien que la nudité du quasi-cadavre sans tête aux membres tronqués de l'installation posthume de Duchamp, sexe fendu offert (*Étant donnés...*), soit plus nue, plus muette et plus cruelle, donc plus littéralement scandaleuse, que la nudité de l'*Olympia*,

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

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

Égale fin de la poésie,

Lauriers en tas sur le sol, etc.

Alors comment faire?

Nu dénudé

Remplacer le mot poésie par le mot poésie remplacer le mot

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

poésie par le mot poésie remplacer le mot poésie par le

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

mot poésie remplacer le mot poésie par le mot poésie re

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

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

arbre» ou
vers une
phrase qu'il
inscrit et
efface ou
recouvre en
même temps,

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

remplacer le mot poésie par le mot poésie remplacer le mot

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

Costumes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelques costumes très spécifiques (distinctifs). Voyez ce quatuor. Michel Deguy est un poète philosophe (il ajuste les deux costumes l'un sur l'autre), on devrait peut-être dire: il est celui à qui échoit, dans le

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

Du temps que l'habit parlait. Musset:

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

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

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

un *loup*, stoïque et fier,

un *albatros*, étranger, exilé, empêché,

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

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

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

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

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

Je résume quelques points en chaîne:

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

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

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

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

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

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

Un dernier. Emmanuel Hocquard, parmi les poètes récents, n'est pas des plus habillés. Il (du moins certains lecteurs attentifs croient le comprendre) suit la voie désaffublante. Deux costumes assez sobres, et discrets:

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

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

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

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

Intégralement et dans un certain sens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ? »

(Reprendre, amplifier)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelques remarques *post-scriptum* de première urgence:

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

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

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

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

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

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

Suite, sorties

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ces quatre postures peuvent rapidement s'identifier comme :

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

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

1. La *poésie* se présente, s'avoue, se revendique *comme telle* et est reçue comme telle sans la moindre possibilité de doute. Par exemple, dans un dossier de présentation de la poésie contemporaine, Jean-Luc Steinmetz met en évidence quatre figures « majeures » qui « dominent » la poésie actuelle, la « surplombent »... Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, tous poètes nés dans les années 1920, regroupés, entre 1966 et 1972, autour de la revue *L'Éphémère*, revue porteuse de « l'exigence » poétique la plus tranchante, dans un contexte où la poésie était soupçonnée. Même si c'était, me semble-t-il, une chaire d'esthétique qu'occupait Yves Bonnefoy au Collège de France, beaucoup l'ont perçue, cette chaire, comme l'héritière de celle qu'avait

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

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

- a) les « textualistes », du côté de la revue *Tel Quel*, avec des poètes déconstructivistes (pour ne pas dire « destructivistes »), essentiellement critiques, de la poésie, dont le parangon était Denis Roche, et la figure emblématique, Francis Ponge;
- b) les « formalistes », du côté de la revue *Change*, avec des poètes constructivistes, néo-rhétoriciens, poéticiens-linguistes à la manière de leurs ancêtres les formalistes historiques, russes ou tchèques, dont le parangon était Jacques Roubaud.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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