

D'une fiction critique

En 1983, je disais du dispositif *Poésie et figuration* qu'il s'agissait de la curieuse histoire du sujet lyrique, « brûlante, paradoxale, en cours ». Et de la dé-figuration, lente ou brutale, du paysage inscrit (mis en pages, en poèmes, en scansion variées), de Lamartine, mélancolique inventeur et poète du flou cadencé, à Denis Roche, énergumène antipoète de la mécriture cadrée. Mais peut-être s'agissait-il plutôt – ou simultanément – de compter quelques-uns des gestes exemplaires qui pouvaient conduire à quelque chose comme une proposition alternative impliquant mouvements de sortie hors du champ lyrique et du poème, et que je décidais, avec Rimbaud, d'entendre, sans devoir le définir, comme le « littéral ». Ainsi, à sa mère, qui appréhendait la partition *illisible* avec inquiétude, il avait répondu que « ça » disait ce que « ça » disait, « littéralement et dans tous les sens ». Décalant de façon décisive l'infinie possibilité du sens du côté de l'évidente opacité du réel. Et c'est à la poursuite de ce réalisme-là, de ces proses particulières, « réalistes » (puisqu'il faut sans doute les distinguer des procédés de la représentation réaliste mis au point par les romanciers du XIX^e siècle) que s'est attaché le second versant de l'enquête, *Poésie et littéralité*, en 1992, sous le signe, une fois de plus, du « en cours », du « A noir », des commencements et des recommencements. J'y revenais sur certains des mêmes (« poètes »), en vrille : Lamartine, Rimbaud, Ponge, Roche, mais substituais à l'entrée strictement poétique (un lac) la prose stendhalienne (tendue vers la description d'une petite ville

industrielle) et son idéal d'acuité et de justesse (la *ligne claire* des « toits pointus de tuiles rouges »), pour m'acheminer, tout en fin, vers la proposition d'une « prose en prose » comme poésie après la poésie qui, si elle était possible, n'aurait littéralement aucun autre sens que le sens idiot de dire ce qui est (ou ce qui se passe). L'exercice accompli (qui était d'abord un exercice de relecture), la voie me semblait ouverte pour des gestes critiques davantage liés au présent de mon expérience (y compris d'écriture, mes *simplifications, actes et légendes, conversions, films à venir, actes préparatoires*), au calcul et à l'observation des sorties vers des pratiques sans nom, post-poétiques voire post-génériques, vers des objets textuels génétiquement et génériquement modifiés. *Sorties* sera donc le titre, en 2009, aux éditions Questions théoriques, du livre qui résulte de ces deux premiers moments d'investigation intensive et de poursuite en spirale d'une intention « manifeste ». Ainsi s'agit-il, en effet, de ce que Ponge appelait des « manifestes indirects ».

Proposer une critique écrite qui montrerait que toute écriture qui compte (qui transforme, qui ne répète pas) est une écriture *critique*. Il reste urgent à mes yeux de montrer que la littérature produit un savoir sur la littérature, un savoir sur le langage, et qu'en même temps cette littérature passe « la » littérature, ce savoir, cette langue, ces langues, cette histoire, son histoire, au *crible*. Pas de critique nouvelle, donc, sans avancée, sans risque. J'essaie de penser comment des actes d'écriture s'expérimentent dans le mouvement d'une remise en jeu qui est toujours, nécessairement, une mise en cause, un procès, un écrire contre. Je ne crois qu'à une critique au présent, c'est-à-dire au futur.

Peut-on revendiquer à la fois l'objectivité, la constitution d'une scénographie théorique, historique, l'articulation de « preuves de lecture », et cette scénographie comme *fiction*, comme radicalement subjective, aussi athée-orique que possible ? Oui.

J'écris donc *en vue de*. Une littérature littérale, une littéralité radicale, une littéralité critique, une littéralité politique.

Jean-Marie Gleize, *Volx*, 2013

Poésie et figuration

Introduction

Ce livre est une contribution à l'histoire de la poésie aux XIX^e et XX^e siècles. Malgré les connaissances précises accumulées sur les poétiques d'auteurs, les synthèses historiographiques sur les écoles, les mouvements, les vues d'ensemble historiques et théoriques sur les deux siècles, nous continuons de penser la poésie en termes essentiellement abstraits. Et ce serait peut-être donner un sens acceptable à la proposition provocante, apparemment fort incongrue, de Denis Roche, selon qui « la poésie » n'existe pas¹, que de la comprendre en entendant surtout une négation du singulier, « la » poésie. Seule une approche historique de l'écriture poétique peut nous permettre de quitter les rivages d'une interrogation essentialiste, stérile en ceci qu'elle empêche, on y reviendra, non seulement de lire le nouveau comme tel, mais aussi, tout simplement, parfois, de lire le poème. Il peut arriver en effet que « la poésie » (l'idée que nous nous en faisons, ou qui nous est culturellement imposée) en vienne à cacher la réalité du poème. Francis Ponge commence ainsi un de ses textes : « Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie (nos rapports avec elle sont incertains), / Cette figue sèche, en revanche... ». Cette première phrase d'un poème, où s'opère la substitution de la réalité d'un fruit (cette

1. Denis Roche, « Le Mécrît » [1972], *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1995.

figure) à l'abstraction d'une idée (la poésie), est infiniment précieuse : non seulement s'y affirme qu'il n'est d'approche de la poésie qu'à travers l'expérience toujours renouvelée d'une présence immédiate et sensible (celle du langage ou d'un fruit, par exemple), et non selon les a priori de définitions, si sophistiquées soient-elles, mais encore cette simple phrase, où se dit d'emblée l'incertitude d'un « poète » quant à son rapport au « genre » qu'il a choisi, se déploie très précisément dans l'espace d'une définition (historique) possible de ce genre, le maître vers, le vers alexandrin :

Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie...

Autrement dit, au moment même où le poème prend son essor sur un refus de « la » poésie, s'investit concrètement, par-dessous, un certain savoir historique, une certaine connaissance par le poème de l'historicité du dire poétique. L'incertitude dont il est ici question n'a donc pas pour corollaire une feinte ignorance, elle est le témoignage de ce que la poésie est toujours à recommencer, à partir des débris de son propre passé, qu'elle connaît. Cette connaissance, qui se marque ici, dans le poème de Ponge, sans insistance, sous la forme d'une allusion formelle, je voudrais participer à sa mise en évidence : bien souvent, trop souvent, elle passe inaperçue, et la poésie manque alors à son histoire, elle redevient, par facilité, « la » poésie.

S'il est nécessaire de restituer la poésie à sa propre historicité, c'est aussi parce qu'il nous paraît que trop souvent cette histoire a été pensée en termes mécanistes : influences, ruptures brusques : au mieux, on montre comment Victor Hugo, ou Nerval, ont annoncé le symbolisme ou le surréalisme, ou comment Baudelaire a géré, puis transformé, l'héritage romantique, ou comment Rimbaud a, en quelque sorte, battu Hugo sur son propre terrain (celui de la voyance), pour aller plus loin. Mais la grande affaire consiste à repérer la date de naissance de la poésie « moderne » : Baudelaire pour les uns, Rimbaud pour les autres, le couple Lautréamont-Mallarmé à l'exclusion de Rimbaud

pour d'autres encore (Rimbaud restant à certains égards tributaire d'une pensée métaphysique et n'en sortant que partiellement²) : une histoire de l'histoire de la poésie des XIX^e et XX^e siècles reste à faire, et elle serait à coup sûr pleine d'enseignements. Notre propos est différent ; il faut cependant tenir le plus grand compte de ces schémas (dont certains désormais, semble-t-il, ont acquis une sorte d'évidence) pour tenter d'éviter quelques erreurs de perspectives : celle dont est victime Rimbaud, par exemple, dans le schéma auquel on vient de faire allusion, ou l'erreur contraire, tout aussi fréquente, qui fera de lui un pur commencement ; l'erreur encore qui fait passer Hugo pour une sorte de réformiste de l'alexandrin (dans telle histoire récente du vers français³), préparant le terrain aux véritables dynamiteurs de la prosodie héréditaire ; l'erreur qui consiste, de façon générale, à sous-estimer la pratique romantique ; l'erreur qui consiste à « oublier » Tristan Corbière, ou à le traiter comme une sorte de sous-Rimbaud, sous le prétexte qu'il n'a écrit qu'une œuvre, en vers et, qui plus est, circonstance aggravante, sans laisser la moindre trace d'une pensée

2. Cette position était celle des poètes et théoriciens réunis autour de la revue *Tel quel*. Les protagonistes de la « révolution du langage poétique » sont Lautréamont et Mallarmé dans l'ouvrage portant ce titre de Julia Kristeva (Paris, Seuil, 1974). C'est par ailleurs avec quelques précautions, qui sont, compte tenu de l'idéologie affichée par l'auteur, en même temps de graves réserves, que Jean-Louis Baudry analysait dans la revue *Tel quel* « le texte de Rimbaud » (n^{os} 35-36, automne 1968-hiver 1969) : « les illusions de transcendance, le subjectivisme dont ce texte reste marqué à la fois par un vocabulaire propre à l'époque, par les théories littéraires (le symbolisme) et l'imprégnation idéologique » (p. 48). La méfiance est explicite et il faut passer, pour tenter de la comprendre, sur quelques incongruités de fait (Rimbaud influencé par les théories symbolistes, par exemple!).

3. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspero, coll. « Action poétique », 1978. On comprend très bien qu'il ne s'agit que d'une histoire de l'alexandrin, mais l'auteur ne peut faire que cette histoire du vers ne se transforme en histoire de la poésie dans laquelle une place très précise est attribuée à chacun ; dès lors, le parti pris formaliste fausse un peu les perspectives.

poétique à côté, alors que son intervention, complémentaire de celle de Rimbaud, se déploie selon une stratégie tout à fait originale et puissante (en ce sens que la poésie « moderne » peut encore y trouver de quoi se nourrir). Nous rencontrerons chemin faisant ces questions et j'essaierai de montrer comment et pourquoi ces schémas peuvent et doivent être modifiés. Cette histoire dont, après d'autres, je reprends l'interrogation, ne sera pas écrite depuis l'analyse des théories : il faudra interroger des pratiques (des œuvres, des poèmes⁴), pour poser à partir d'elles la question de leur enjeu théorique. Cette façon de procéder implique évidemment des choix : les œuvres étudiées le sont en fonction de l'importance stratégique qu'elles ont à mes yeux dans l'histoire du développement et de la transformation des formes poétiques, et qu'il faudra, chaque fois, tenter de justifier : Pourquoi le moment romantique est-il représenté à partir du couple Lamartine-Hugo à l'exclusion, par exemple, de Vigny ? Pourquoi, de même, Rimbaud-Corbière, et pas Verlaine ? Pourquoi, encore, Artaud-Ponge, et pas le surréalisme ? Toutes les exclusions n'ont pas le même poids ni la même signification⁵ : on situera, dans l'interstice des études

4. Il s'agit de recueils, de poèmes ou de sections dans un recueil (par exemple, « Sérénade des sérénades » dans *Les Amours jaunes*) : la poésie est dans les textes, et ce pourrait être une autre suggestion pour l'interprétation de ce que dit Denis Roche : la poésie en effet n'existe pas, ce qui existe, ce sont les poèmes.

5. Il y a des absences qui sont motivées par la problématique elle-même : certains poètes sont choisis contre d'autres dans la mesure où leur œuvre marque une avancée chez d'autres moins nette, voire inexistante. Il y a des œuvres décisives. Bien entendu, ce choix s'effectue hors de tout jugement de valeur d'usage, si l'on ose dire : Musset n'est pas moins intéressant que Lamartine, Vigny pas moins intéressant que Hugo. Leurs stratégies sont différentes, et nous n'avons pas à discuter ici du plaisir que le lecteur peut prendre à tous ces textes, ni de la cohérence, par ailleurs, de leur démarche. Il s'agit du reste moins des œuvres considérées en elles-mêmes que du dessin d'un parcours, nécessairement schématisé par quelques points spécialement significatifs. Les huit noms ainsi réunis fournissent comme une ligne de crête. D'autres absences sont plus liées au contexte critique qu'à une décision de principe (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, par exemple) : leur place dans le parcours est déjà, semble-t-il, clairement établie ;

proposées, les interventions choisies par rapport à leur contexte : l'apport de Lamartine et de Hugo sera situé par rapport à la prosodie parodique de Musset (mais aussi par rapport à ce qui, chez Musset, fait résistance à la nouveauté poétique), par rapport à la notion de *Poème* et au « symbolisme » de Vigny (mais aussi par rapport à l'indéniable conservatisme formel qui le caractérise). De la même façon, on l'espère, les quelques propositions que nous risquons sur Rimbaud devraient permettre de comprendre comment son travail formel efface le travail formaliste des parnassiens et, d'une certaine manière, rend relativement dérisoire une partie du travail formaliste des symbolistes (présentés cependant comme ses « héritiers » par une certaine tradition critique). Il faudrait justifier encore les raisons de l'importance accordée à l'intervention d'Artaud ou de Ponge par rapport à ce qui, sur le moment, a pu passer pour la nouveauté décisive en matière de poésie : l'écriture automatique. Le retrait de ces auteurs par rapport au mouvement surréaliste doit être interrogé : « poètes », ils ont tous les deux été extrêmement critiqués à l'égard de ce que les surréalistes, Breton notamment, nommaient toujours « la » poésie, continuant, sous d'autres formes, la surévaluation « romantique » d'une entité abstraite⁶. Nous n'avons fait qu'esquisser brièvement quelques-unes des questions ici. Les quelques noms qui font symptôme dans cette esquisse d'une histoire de la poésie aux XIX^e et XX^e siècles ne sont pas

cette place sera cependant évoquée lorsque ce sera nécessaire. La présence en creux du surréalisme est une des questions qui mériteraient la mise au point la plus attentive : il y va d'une réévaluation de l'apport surréaliste, tandis que s'opéreraient à côté de lui des manœuvres modestes (Ponge) ou relativement refoulées (Artaud) qui le contestaient fondamentalement.

6. Faisant allusion ici à la sublimation romantique de la poésie, j'attire l'attention sur une distinction essentielle : celle du discours romantique sur la Poésie ou le Poète et de la *pratique* romantique de la poésie. Il va sans dire que les deux sont liées, que cette pratique est doublée par une idéologie qui la produit et en rend compte en la légitimant sans cesse. Il reste que toute pratique poétique excède le discours qui la soutient. La poésie de Hugo n'est pas réductible à l'illusion prophétique qui, par ailleurs la rend possible.

séparés par du vide : non seulement ils dialoguent entre eux (se lisent), mais ils dialoguent aussi avec quelques absents de poids dont le lecteur doit tenir compte. Une seconde restriction concerne le fil conducteur lui-même : celui-ci n'est pas formel, il s'agit de la « figuration » poétique entendue à la fois comme l'étude des processus figuratifs et comme l'étude de « ce qui » est figuré dans le dispositif poétique ; ce « figuré » ne sera pas envisagé dans la diversité de ses formes thématiques, on s'intéressera principalement à deux « objets » : le moi et le paysage. Ces deux objets sont en effet à la fois des objets de représentation privilégiés et la condition même de toute représentation ou énonciation poétique. Les deux plans sont intimement liés : chez Lamartine, par exemple, la poésie, comme effort de rétention du passé, tension vers l'inscription indéfiniment résonnante des voix anciennes, résistance au temps, est absolument inséparable de la constitution d'un espace immobile et réfléchissant, le lac, entouré de parois qui font chambre d'écho, où tout se conserve et se perpétue. On comprend dès lors que notre démarche n'est ni thématique (nous n'étudions pas le « paysage » romantique ou symboliste, ni le « paysage » de Victor Hugo ou de Guillevic⁷) ni formaliste (par la réduction du travail poétique au travail prosodique, par exemple), mais qu'elle se situe au niveau des conditions de possibilité de ces thèmes et de ces formes : c'est à partir de ce point, où se décide une stratégie énonciative, où s'élaborent les coordonnées d'un espace, que deviennent lisibles les mutations thématiques et formelles qui font l'histoire de la poésie. On mettra donc au jour ce qui change, et dans quel sens, de Lamartine, choisi pour son rôle d'initiateur de la poésie moderne⁸,

7. Au sens où, par exemple, Jean-Pierre Richard parle du « paysage » d'un écrivain, « l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière et comme le sol de son expérience créatrice » (voir *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967).

8. Ceci reste à démontrer. Lamartine apparaît bien, chronologiquement, comme le « premier », et il dit bien lui-même comme il fait rupture : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse et qui ai donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du

à Denis Roche, choisi pour l'importance stratégique de son geste, puisqu'il prétend manifester, matériellement et symboliquement, la « mort » de la poésie moderne et, avec elle, de toute poésie. Ce qui ne signifie pas que toute écriture poétique ne continue pas après lui, ou à côté de lui, ni que, d'une certaine façon, elle ne continue pas pour lui, sous d'autres formes⁹. Entre ces deux butées, l'histoire d'un mouvement qui est un progrès¹⁰, au sens simplement d'un procès en actes : processus en même temps que mise en question de la poésie

cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.» Mais en même temps, son œuvre étant lue comme la première coupable de l'identification de la poésie à l'expression du moi et à l'épanchement sentimentaliste, elle apparaît aussi comme ce contre quoi tout le siècle poétique, du lyrisme crié de Corbière au lyrisme impersonnel de Baudelaire, de l'impassibilité parnassienne à la disparition élocutoire du poète selon Mallarmé, s'est efforcé ensuite.

9. Après le *Mécri* (1972), la démonstration était, pour Denis Roche, close. Il sortait de « la poésie ». Après un bref recours au « roman » (c'est ainsi que se présentait explicitement *Louve basse* en 1976), il entreprenait un vaste travail sous le titre générique *Dépôts de savoir et de technique*. Je montrerai comment ce travail, pour se situer « au-delà » de « la poésie » (dont le nom disparaît), n'en reste pas moins à l'intérieur d'une problématique où la scansion, le rythme, la profération et l'accentuation musicales font tout l'essentiel de l'écriture. Dès lors, comme l'auteur le dit lui-même, « c'est toujours l'effort cantatoire » : la « sortie » n'est que relative...

10. Le mot est dangereux, je le sais. Il n'y va pas d'un « toujours mieux ». Mais d'un toujours autrement, ailleurs, en tenant compte de ce qu'on dépasse. Pour Rimbaud, c'est Baudelaire ; pour Denis Roche, c'est (ce qu'il appelle) « la poésie » ; pour Francis Ponge, c'est (ce qu'il appelle) « le magma analogique » (et qui, historiquement, signifie aussi bien pour lui les pratiques romantiques, symbolistes et surréalistes, toutes vouées, d'une façon ou d'une autre, à la sacralisation de la Poésie ou à la domination de la métaphore, c'est-à-dire de la confusion). Par ailleurs, cette avancée ne peut se représenter linéairement ; pour avancer, il faut parfois reculer ; le refus du tout proche implique la relecture du très loin ; les « romantiques », constatant le vers exsangue, inventent et transforment en faisant resurgir le xvi^e siècle, refoulé et nié par le classicisme : c'est Sainte-Beuve et son très important *Tableau historique et critique de la poésie française au xvi^e siècle* (1827), ou Nerval à l'écoute des rythmes populaires et

par elle-même, se connaissant, sachant et écrivant sa propre histoire. Tel critique, en 1820, disait dans une revue que les *Méditations*, « ça n'était pas de la poésie¹¹ » : ce critique savait ce qu'était « la » poésie ; Lamartine, lui, ne le savait pas, ses rapports avec elle étaient « incertains » (comme le dit Francis Ponge), et c'est bien pourquoi, saisissant l'instrument qui lui était donné, avec la plus grande rigueur possible, il le rendait méconnaissable : le même vers alexandrin, pratiquement non modifié dans sa définition classique, le même lexique convenu, la même phraséologie faite de stéréotypes « poétiques », les mêmes genres hérités (l'ode, par exemple), il les défigurait à sa manière pour travailler musicalement la langue, de plus en plus loin du sens et du spectacle, pour simplement la faire vibrer, la rendre sensible et, à la fin, visible. C'est la raison fort simple pour laquelle une histoire étroitement formaliste de la poésie française, qui se demanderait ce que Lamartine a fait de l'alexandrin (a fait à l'alexandrin), n'aurait même pas besoin de parler de lui : il ne lui a pratiquement rien fait (si l'on considère sa définition métrique) et pourtant, on vient de l'indiquer trop vite, il a rendu la poésie à elle-même, à son existence spécifique, en faisant du poème l'espace même où tout se joue. Dès lors, le siècle ne pourra pas ne pas en tenir compte, ne pas « savoir » Lamartine, même et surtout si ce qui s'écrit après lui s'écrit en grande partie contre lui, comme il avait écrit lui-même contre ce que le critique appelait

oubliés par la poésie savante. C'est, plus près de nous, Michel Deguy relisant du Bellay ou Jacques Roubaud les troubadours, ou Francis Ponge, Malherbe. 11. Il s'agit de Dupaty qui, dans la *Minerve littéraire* (revue libérale), écrivait en 1820 à propos des *Méditations* : « Pourquoi s'attacher à ne rien dire comme tout le monde, faire des idées les plus communes des énigmes inintelligibles, les envelopper, pour déguiser leur nullité, de nuages métaphysiques, de vapeurs mystiques et de brouillards mélancoliques ? Le néologisme romantique n'est pas de la poésie. » Nous donnons cette citation pour la clarté exemplaire de sa conclusion ; mais en outre, comment ne pas être sensible à l'identité des arguments de Dupaty contre Lamartine et de ceux qui, un moment, ont mal accepté les provocations de Denis Roche (tout en ayant définitivement assumé celles des surréalistes) : illisibilité cachant la nullité de la pensée, etc.

« la » poésie. Cette histoire est donc possible, et devient lisible, parce que les poètes dont nous parlons ont tous un point commun : le sentiment d'une *responsabilité formelle* ; chez certains, cette conscience aboutit à la formulation théorique ; chez d'autres, elle est tout entière, ou presque, inscrite dans le poème (non seulement dans ce qu'il dit, mais dans ce qu'il fait) : ainsi Hugo « formule » davantage que Lamartine, Rimbaud davantage que Corbière, Francis Ponge davantage que Guillevic, mais les seconds ne sont pas plus naïfs que les premiers¹². Chacun se situe. Je voudrais, par la lecture, participer à l'explicitation de ce mouvement sans retour, pour une poésie en devenir conscient.

12. Ici se situe le difficile problème du rapport entre ce qu'on pourrait appeler la « poétique objective » d'un poète (l'usage qu'il fait de l'alexandrin, par exemple) et sa poétique formulée dans le poème, parfois explicitement, ou à côté. Dans le livre de Roubaud déjà cité, non seulement cette question n'est pas posée, mais elle est résolue implicitement de façon peu acceptable dans la mesure où pour le seul Mallarmé, il est fait état des conceptions théoriques explicites du poète (à propos de *Crise de vers*).