

LITTÉRALITÉ

Jean-Marie Gleize

Littéralité

Poésie et figuration

A noir. Poésie et littéralité

PRÉFACE

par Christophe Hanna

Les conceptions de la littérature qui prévalent, non seulement celles enseignées, mais aussi celles incrustées dans nos réflexes mentaux, définissent les objets poétiques comme des objets verbaux *a priori* porteurs de qualités distinctives et appréciables d'abord pour cette raison. Le texte poétique, donc, avant même d'en statuer la fonction, est attendu comme un complexe de qualités particulières qui le distinguent des usages communs, sans autre valeur que celle de dire ce qu'ils ont à dire. De Boileau à Roubaud (en passant par Hugo, Ponge ou Barthes), se perçoit, malgré l'intense diversité des reconceptions, une même logique de définition, un même présupposé : la poésie opère une transformation qualitative sur la langue, elle se donne concrètement comme une intensification de qualités ou de propriétés linguistiques dont la perception s'imposerait d'elle-même, voire s'opposerait au flux verbal commun des langages de la communication. Une même métaphore sert alors de sous-bassement définitionnel, celle du modelage d'un matériau brut donné ou d'une « nature » première que l'artisanat des lettres transforme en objet de culture.

La diversité, les points de friction et de rupture entre époques ou esthétiques sont alors avant tout à rechercher dans le sens donné à l'idée de « travail » littéraire. Quel type de transformation est effectué, compte tenu de ce que l'on imagine être le mode d'être de ce matériau-

langue de base, de ses facultés intrinsèques de résistance, de ses représentations idéologiques? De quel genre de plus-value qualitative l'action d'un auteur est-elle susceptible de l'affecter, en sorte que sa transformation verbale puisse être requalifiée en œuvre? Ce genre de questions traverse toutes les poétiques et, d'une certaine manière, l'histoire officielle de la poésie est l'histoire des différentes réponses qui leur sont apportées. L'écrivain classique est comme inspiré par une approche écologique respectueuse, la langue à ses yeux est sacrée et doit être «révérée», ses règles sont uniques et constituent une limite qu'aucun travail ne saurait enfreindre. L'écriture moderniste aime à se concevoir comme un acte émancipatoire, capable, dans une certaine mesure, de libérer le sujet des lois oppressives de la langue, à la recherche d'une langue plus propre, plus pure, plus résistante (à l'usage, aux agressions continues des paroles mercantiles, à l'oubli). Quel est l'enjeu de ces définitions ou redéfinitions et de leur multiplication incessante dans le champ poétique? Ou plutôt, comment décrire leur jeu, j'entends la logique et la dynamique des «coups» consistant à les avancer, encore et encore, les unes contre les autres? La question se pose non seulement parce que les productions définitionnelles en poésie ne tarissent pas, mais aussi parce qu'*a contrario* apparaît, depuis les années 1980 au moins, une autre conception regroupant d'autres formes d'écriture : ces «poésies sans qualités», celles que Jean-Marie Gleize a nommées d'abord «poésies littéralistes», puis d'autres auxquelles il a donné le nom de *postpoésies*, dont ces deux volumes retracent la généalogie comme une sorte d'histoire littéraire alternative. Celles-ci se conçoivent comme des langages variables au gré des circonstances, et ne revendiquent la possession d'aucune qualité remarquable ou suffisante à les faire reconnaître comme œuvres de poésie. À l'inverse, elles cherchent à se fondre dans les usages langagiers les plus contingents. À quels nécessités ou besoin répondent-elles? Que peuvent-elles chercher à faire en se présentant ainsi?

Par «définitions qualitatives», je désigne cet ensemble de théories qui caractérisent la poésie comme expression possédant *a priori* un

certain nombre de traits particuliers essentiels, formels ou sémantiques, parfois pragmatiques, grâce auxquels il serait possible de l'identifier : «pensée par images», «hésitation prolongée entre le son et le sens», «primauté de la vision», «accent mis sur la substance du message», «exploitation expérimentale des possibilités du magnétophone», «langage qui dit ce qu'il dit en le disant», etc. Leur multiplication est considérée comme le signe même de la modernité poétique : l'éclatement d'une poésie qui s'affirme comme recherche incessante de ce qu'elle peut être.

En réalité, on peut distinguer aujourd'hui dans cet ensemble au moins deux espèces différentes :

1. les définitions ontologiques rétrospectives, typiques du travail scientifique des poéticiens ou des auteurs qui, de temps à autres, se donnent ce rôle ;
2. les définitions programmatiques, manifestes, formulées par les écrivains / poètes eux-mêmes.

Un des traits de l'écriture critique de Gleize consiste à les faire jouer dans une logique et une épistémologie anarchiques. Les secondes (poétiques) ne sont pas observées comme des visions métaphoriques que les premières réduiraient à des mécanismes rationnels concrètement descriptibles : elles offrent des perspectives d'étude, prises avec le sérieux du savoir et réclamant aussi une mise à jour des instruments conceptuels. Inversement, les premières (scientifiques) ne sont pas regardées avec l'ironie ou le mépris que peut avoir l'homme de lettres devant le manque de finesse des théories académiques, leur incapacité à rendre compte des différences que proclament les secondes. Elles sont pourtant mobilisées vaille que vaille, notamment dans les études sur Denis Roche, pour ce qu'elles sont capables de saisir de la dynamique des textes, de leur économie compositionnelle. Mais à mes yeux, l'intérêt majeur de ces livres se trouve dans le dépassement, auquel ils parviennent *in fine*, de ce jeu même ; dans le cheminement par lequel ils en viennent, nécessairement, en vue d'élaborer la notion de *littéralité* puis celle de *postpoésie*, à sortir du paradigme

de la poésie comme qualité et à renoncer à son outillage critique pour tenter d'ouvrir un autre champ de munitions théoriques.

*

Les définitions de type 1 sont celles des théoriciens comme Alexandre Potebnia, Paul Valéry, Roman Jakobson, Jean Cohen, Tzvetan Todorov, etc. Elles visent à établir « objectivement » ce qu'est la poésie en listant ce qui caractérise les objets poétiques déjà institués comme tels à partir d'un ensemble fixé de qualités propres. Leur principal intérêt est de permettre d'examiner comment de telles qualités se constituent ou, plus exactement, sont identifiées dans les usages courants (intuitivement parfois) et intensifiées, systématisées.

La plus célèbre d'entre elles, celle de Roman Jakobson, est aussi la moins souvent remise en cause (en théorie) : elle consiste à représenter la poésie comme un usage linguistique qui avant tout met l'accent sur la substance même du langage produit (au dépend de sa fonction référentielle ou conceptuelle, phatique, etc.). Il s'agit donc là d'une définition qualitative par excellence. Comme toutes les définitions ontologiques de ce type, on constate qu'elle occasionne une régression à l'infini : si un usage linguistique a pour qualité linguistique principale celle de mettre en avant ses qualités, on est immédiatement conduit à se demander quelle est la qualité qui lui offre un tel pouvoir, et ainsi de suite. Les analyses de Jakobson et celles, d'ail-

leurs, des critiques qui consciemment ou non partagent ses conceptions, coupent court d'une façon assez brutale, en relevant tout un ensemble des procédés de soulignement plus ou moins fins et variés, en décrivant de multiples effets de relief textuel saillants sur ce qui est censé être une norme. Mais il suffit d'assister, par



Quatre corps exhibant eux-mêmes les qualités de leurs formes lors des Mr Univers.

exemple, à une compétition de bodybuilding pour observer que, somme toute, les façons d'attirer l'attention sur ses propres qualités substantielles sont à la fois largement contextuelles, conventionnelles (donc non essentielles) et d'une variété assez limitée.

On trouve confirmation de cela dans le caractère monotone des analyses qui s'appuient sur une telle définition, condamnées à s'appesantir sur le même type de geste de monstration ou d'exemplification.

Des poétiques plus récentes (c'est explicite chez Todorov, par exemple) ont cherché à bâtir leur méthodologie définitionnelle sur le modèle popperien des hypothèses scientifiques falsifiables. Ce qui n'a été possible qu'une fois acceptée l'idée que les définitions poétiques seraient « désimpliquées », autrement dit, et contrairement aux théories des autres sciences humaines, séparées de la vie poétique présente, et qu'elles ne pourraient concerner qu'un ensemble de faits passé clos sur lui-même sur lequel elles ne pourraient avoir d'influence profonde.

Quand on observe rétrospectivement ces définitions telles qu'elles jalonnent l'histoire littéraire récente, on constate qu'elles ne sont au fond pas très divergentes les unes des autres, et, en réalité, pas si nombreuses. Mais elles sont fortes et impressionnantes car bâties solides pour être paradigmatiques. En pratique, elles demeurent tellement vagues dans leur expression, angoissées à l'idée d'être réfutées à peine formulées, que leur applicabilité pose de multiples problèmes. Quand ils les entendent dans leur jargon technique, la plupart des jeunes gens d'aujourd'hui ont envie de rire : il leur vient à l'esprit immédiatement des contre-exemples en cascade. Cependant, elles demeurent malgré tout pour eux, bon gré mal gré, des instruments d'identification réflexes (c'est en cela qu'on peut dire qu'elles ont impressionné), et elles s'avèrent très efficaces pour orienter l'attention analytique sur certains traits formels. En revanche, elles ne possèdent, par nature, aucune vertu exploratoire. Elles facilitent le balisage d'un territoire poétique dont les limites sont déjà posées mais ignorent ce qui peut arriver de neuf, ce qui pourrait y avoir d'actuel voire d'activable pour le présent dans l'ancien. Acceptées

d'emblée comme fondement des discours critiques, elles conduisent nécessairement à décrire des phénomènes qui n'ont de pertinence que dans un cadre historico-social passé. À qui identifierait, par exemple, *Vie et mort d'un poète de merde* de Sylvain Courtoux comme une œuvre poétique parce qu'elle articule des unités-textes plus ou moins expressives et composées, et se lancerait alors, entre autres, dans l'examen des parallélismes verbaux ou des figures, on ne pourra certes pas dire que sa recherche n'a aucun sens, il en tirera peut-être même quelque chose d'universitairement valable, mais ce qui importe dans ce type d'écriture, assurément, lui échappera. La trajectoire que dessine l'articulation poésie et figuration / poésie et littéralité montre chez leur auteur un effort unique pour échapper à cette dialectique poétique-critique. Jean-Marie Gleize renonce progressivement au pouvoir identificatoire des définitions qualitatives dominantes pour regarder les écritures non plus comme des textes exprimant, d'une façon *figurée*, des « pensées » ou des « impressions » plus ou moins inouïes ou « plus vraies », mais comme des *processus* occasionnels ou des *opérateurs*, c'est-à-dire des techniques circonstanciées destinées à capter ou susciter du discours et à le retraire. En cela, la poétique qui sous-tend les textes critiques de Gleize se distingue nettement des poétiques habituelles, notamment de celles qui prévalaient à la fin des années 1970, période où a été conçue *Poésie et figuration* : elle ne se réduit en aucun cas à une sémiogénèse du poème, à une poématique. Les techniques *ad hoc* qu'elle redécrit ne peuvent pas s'identifier parce qu'elles posséderaient *a priori* telle ou telle qualité reconnaissable : on ne peut les observer qu'en les montrant en acte et en interaction dans le contexte où elles sont implantées, et duquel elles tirent leurs potentialités voire leur efficience. D'où l'allure tout à fait particulière des analyses de Gleize : il ne s'agit plus ici, ayant présupposé ce qu'elle est et les moyens dont elle dispose, de (re)dire ce que la poésie représente (figure) ; mais plutôt de montrer ce qu'elle fait (d'autre) et comment, pour ce faire, elle re-dispose nos moyens, nos aptitudes.

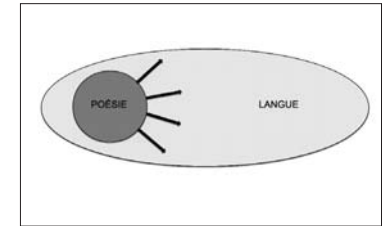
L'autre série de définitions que la critique fait couramment jouer concerne ces redéfinitions prospectives ou programmatiques. On les trouve sous la plume des poètes eux-mêmes, et formulées dans un style plutôt imagé (Lamartine, Ponge, Roche, Heidsieck, Tarkov, etc.). Elles se sont vraiment multipliées et surtout libérées après Mallarmé. Le jeu entre elles consiste à souligner leurs apparentes divergences. Souvent, ce travail définitionnel essentialise un des traits caractéristiques des définitions académiques, le fait passer devant les autres pour en tirer des conséquences pratiques radicales. La poésie sonore telle que la redéfinit Heidsieck offre un bon exemple de ce genre de stratégie : le trait « sonore » est réactualisé pour être essentialisé et réinventer une pratique. On retrouve ce genre de logique avec la poésie futuriste, la poésie concrète, visuelle, etc. Ces définitions n'ont pas d'usage scientifique direct, mais leur formulation souvent peut servir à tester voire falsifier les définitions de type 1 (poéticiennes). C'est le cas, par exemple, des « poésies sonores » ou « concrètes » qui, parce qu'elles ne contiennent pas nécessairement dans leur compréhension standard le trait « linguistique », falsifient Jakobson. Cependant, leur vertu principale est moins d'occasionner une reconception générale de La Poésie (même si elles peuvent porter atteinte au paradigme, parfois assez fortement pour le discréditer), que de promouvoir des formes de poésie nouvelles, des nouvelles pratiques ou des nouveaux genres, et de favoriser leur reconnaissance et leur intégration institutionnelles.

Les philosophes de l'art ont pris la mesure de certaines des conséquences de ces redéfinitions. Richard Shusterman, après Morris Weitz, a souligné qu'elles ont pour effet de constituer le concept de poésie non seulement comme un concept flou et ouvert, mais aussi comme un concept essentiellement contesté, dont la définition même, par nature, est d'être l'objet de dissensus. Ce qui a pour effet qu'aujourd'hui, même si tout, en réalité, ne peut pas être de la poésie ou exister publiquement comme tel, n'importe quoi est susceptible de le devenir à la faveur de certains facteurs

institutionnels : n'importe quoi peut être appelé poésie et proposé comme tel à la reconnaissance.

Je me permets d'attirer l'attention sur deux autres points. Le premier est relatif à la question de la fusion de la poésie et de la vie, ou du dépassement de l'institution poésie dans les pratiques de la vie : question romantique où s'ancre celle de la *postpoésie*, reprise et posée comme question centrale des avant-gardes poétiques qu'examine Gleize. La multiplication des définitions dont la logique consiste à se saisir d'un trait, par exemple « sonore », pour l'essentialiser et radicaliser son activation, peut aussi être observée comme stratégie de dépassement ou de « sortie » des frontières institutionnelles de la poésie. Une sortie de la poésie non pas dans la nature sauvage et à l'air libre, mais par réorganisation des frontières ou reconfiguration de l'écosystème poésie, redistribution de son économie : l'institution poésie se lie alors à d'autres formes d'institution déterminées par le trait ou aspect dont la qualité a été ressaisie et essentialisée dans la redéfinition en question. Ce fut le cas pour la « poésie sonore » qui a permis une recombinaison de l'institution poésie aux institutions du spectacle, de la production et de la diffusion sonores. C'est encore le cas aujourd'hui de certaines poésies dites « documentales », en partie préfigurées par le Roche des *Dépôts de savoir et de technique*, qui réarticulent dans leur usage même l'institution poésie sur des institutions judiciaires, administratives ou scientifiques. Comprendons bien, il ne s'agit ici plus d'exploiter poétiquement du texte judiciaire ou médiatique pour faire en fin de compte de la poésie poétique (comme c'est le cas chez certains épigones de Reznikoff), répondant à une définition qualitative paradigmatique de type 1 et à ses visées figurales. Il s'agit de provoquer, en faisant advenir le texte, et par son existence même, des interactions ou des transactions entre le poétique et le juridique ou le scientifique. Exemples prototypiques : Michaux travaillant avec le psychiatre Juan de Ajuriaguerra sur les drogues, Marguerite Duras intervenant (entre autres) dans le contexte sensationnel de l'affaire Grégory Villemin.

L'arc que décrit Gleize en passant de Lamartine à Ponge, Roche puis Cadiot recouvre différents moments où ces recompositions institutionnelles concernent avant tout des pratiques d'ordre privé, des disciplines personnelles ou des ascèses, pour gagner peu à peu des formes institutionnelles collectives voire publiques (le dictionnaire, la grammaire, l'éducation). Et si le propos de *A noir* demeure en partie tributaire de poétiques sous-tendues par une mystique de l'écriture, avec *Sorties* les analyses sur Emmanuel Hocquard, Manuel Joseph, Nathalie Quintane font apparaître des poétiques articulées sur un vocabulaire nettement moins théologique : l'écriture n'y est plus un rituel sacré fétichisé, mais se conçoit sur d'autres modèles moins intimidants, plus « normaux », dérivés des *arts de faire* du quotidien, des expertises ordinaires.



Voici le second point : les qualités définitionnelles de type 2 ne sont jamais requises gratuitement. En général, elles sont fonctionnalisées. C'est parce que la poésie possède telle qualité qu'elle peut remplir telle fonction. Si l'on regarde de près, ces fonctions sont quasiment toujours conçues comme une action que la poésie mènerait sur les parler communs ambiants, qui lui préexistent et l'environnent : « donner un sens plus pur » à ces usages (tenus pour approximatifs), résister à ces usages (qui nous aliènent), exorciser certains de ces usages (car ils sont invasifs et incapacitants), etc. La poésie apparaît du coup comme un espace de résistance, une réserve, un fort, mais surtout comme un usage secondaire : *une langue (plus adéquate) dans La Langue* qui, elle, est perçue comme un système contraignant, mal adapté, « fasciste ! », qui toujours lui préexiste, d'une manière ambivalente, comme son matériau et sa cible.

Cette conception du rapport de la poésie à la langue est complètement bouleversée par les poésies sans qualités. Comme je l'ai dit,

ces écritures ne revendiquent aucune qualité particulière prédéfinissable. On peut même dire que cette non-revendication, cette indéfinition qualitative caractérise la forme idéale de leur présence dans le champ littéraire. Partant de ce principe et mobilisant de vieux réflexes, on aurait tendance à penser qu'il s'agirait là d'œuvres amorphes qui, parce que dénuées de qualités reconnaissables, seraient dépourvues de vertus et ne posséderaient aucune espèce de fonction politique ou sociale. C'est tout le contraire : ces œuvres ne conçoivent pas leur pouvoir comme une puissance recélée dans un ensemble de qualités mobilisables contre le système langue (sur le modèle mallarméen de la bombe) : leur pouvoir repose précisément sur l'absence de différence qualitative préconcevable entre la forme de leur expression et les formes communes d'expression.

« J'écris avec les accidents du sol », annonce Jean-Marie Gleize au début de *Tarnac* entendons : avec les éléments que les circonstances offrent, en suivant l'ordre des circonstances, en n'arrangeant rien. D'une manière comparable, Nathalie Quintane exploite le matériau ambiant (*on air*) des discussions sur la sexualité menées par Brigitte Lahaie que RMC diffuse tous les jours, elle spéculé sur ce que l'ex-porno girl reconvertie en psychologue de l'amour pourrait dire intervenant à l'antenne, et essaye de concevoir une poésie qui serait l'équivalent littéraire de l'émission « Lahaie, l'amour et vous », une figure d'auteur qui transposerait dans l'espace littéraire l'éthos de Brigitte. L'absence de qualités peut entraîner deux modes d'être poétique : conçue comme une négativité, elle peut aller de pair avec une sacralisation quasi franciscaine de la pauvreté, de la simplicité, mais elle peut aussi se comprendre comme une volonté positive de minorer la poésie, de la sabrer en tant que totem culturel pour en faire un instrument maniable, tourné vers le quotidien.

Pour illustrer leur mode de fonctionnement en tant qu'énonciation, la forme particulière de leur rapport à la langue, je vais faire appel à un exemple théorique simple et rigolo. Il s'agit d'une petite vidéo de

Jean Sas sur Youtube¹. J'en donne une très succincte réduction-image. La transcription a l'inconvénient de faire ressortir ce qu'il y a d'ambigu dans les paroles de Sas et qui constitue dans les interactions verbales un des éléments clefs du processus qu'il met en œuvre.



1. Voir : <www.youtube.com/watch?v=N6ZVUymVBmY>. Mais mon lecteur la trouvera plus rapidement en tapant « Jean Sas » sur le site de Youtube.

Si je propose de partir de ce divertissement populaire pour décrire ce qui me semble caractériser dans leur fonctionnement certaines parmi les différentes pratiques « sans qualités », ce n'est pas parce que je les place sur le même plan que le comique troupier, reposerait-il sur des mécanismes inventifs et efficaces. C'est d'abord parce qu'à mes yeux, ces performances filmées de Jean Sas peuvent leur tenir lieu de modèle, un peu comme ces petits mannequins de bois articulés que les peintres utilisent pour dessiner avant de passer aux figures vivantes : ils constituent, en l'occurrence, une acceptable suggestion de ce qu'ils représentent. Je justifierai ensuite cette comparaison d'un point de vue méthodologique. Je pense en effet que les arts les plus élaborés ne sont pas radicalement séparés des pratiques et des rituels de la vie courante, de même qu'ils ne se distinguent pas essentiellement des formes d'art populaire et du divertissement. Ces derniers convoquent souvent, dans la mise en œuvre de leur processus dramatique, les facultés et les compétences propres aux actes sociaux banals : par exemple, passer un coup de téléphone sentimental à sa petite fille éloignée par un divorce mal vécu est la pratique sociale courante mobilisée par le processus dramatique du « Téléphone pleure » de Claude François. Les œuvres d'art se différencient de cette masse de pratiques surtout par leur degré de complexité, et par l'intensité de l'expérience qu'elles ambitionnent de nous faire vivre. Mais il existe cependant entre l'art, la poésie et la vie courante une ligne de continuité. Partant de ce principe, il me semble qu'une bonne manière de saisir les premiers serait de les approcher en suivant cette ligne, en commençant par décrire les pratiques les plus simples qui présentent des modes de fonctionnement relativement proches, mobilisent des aptitudes à peu près comparables.

1. Cette vidéo de Sas, je la passe donc souvent à mes élèves et à mes étudiants pour leur faire comprendre ce que pourrait être une autre poésie. La plupart du temps, d'abord, ils n'observent rien de particulier dans ces dialogues, surtout au début. C'est grâce à l'effet de répétition ménagé par le montage qu'ils commencent à saisir

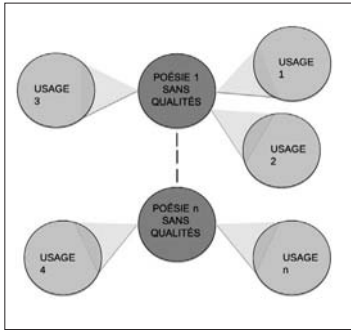
que quelque chose ne va pas, qu'une personne bafouille intentionnellement quand l'autre répond de bonne foi, qu'il y a là quelque chose d'étrange, d'inattendu : pourquoi ne disent-ils pas qu'ils ne comprennent rien ! Et puis finalement, c'est drôle, comme à chaque fois qu'on trouve le moyen de trahir une seconde nature. Un jour, à la fin d'un de mes cours, on s'est avisé de me poser une question à la Sas et je n'y ai vu que du feu : j'ai répondu de mon ton présidentiel habituel, provoquant l'hilarité générale. Je propose à mes lecteurs de faire le test sur leur entourage, s'ils y arrivent. Cependant, ce sera toujours moins intéressant qu'avec Sas, car derrière Sas, bien visible pour l'interviewé, il y a la caméra télé, et dans la main de Sas, le micro, qui tous deux représentent les médias et plongent les questionnés dans une situation de médiatisation.

2. Le bafouilleur, c'est donc Jean Sas, il l'est de profession (type de comique des années 1970 qui, à ma connaissance, a disparu complètement). Comme on le constate, son travail consiste à se fondre dans un contexte d'usage, celui du micro-trottoir, dans un espace géographique et social précis. On voit qu'il adapte son bafouillage à la parlure locale dans laquelle il parvient à se confondre. Franchement, dans le contexte de ma propre salle de classe, un bafouillage à l'accent basque comme celui de la vidéo n'aurait pas pu me piéger. Pour que l'« œuvre » fonctionne, il est nécessaire qu'il y ait ce degré de fusion avec le commun usage, que le bafouilleur ajuste l'intonation, la couleur du propos légèrement déréglé à qui lui répond. Le bafouillage n'est pas mis en évidence comme un écart intéressant en soit. Il est intéressant (drôle) par ce qu'il provoque, comme réponse, cette forme de parole ordinaire, élément d'une réalité sociale de toute évidence possible mais non représentée, qu'il permet, lui, de ressaisir, d'enregistrer, de réfléchir. Il s'agit d'un dispositif qui, comme en ethnométhodologie, produit une sorte de *breaching* : une perturbation insensible des routines pour faire ressortir ces mécanismes aveuglés par lesquels le sens se constitue : non par application d'une convention, mais par

ajustement progressif dans l'échange, anticipation, présuppositions charitables. Ce qu'il ressaisit ici concerne les usages médiatiques : comment, au fond, ils pourraient nous parler, à quelle distance de la nôtre nous présupposons leurs langages, quelle est la valeur de ce qu'on leur confie, de quelle manière insidieuse ils nous obligent, provoquent des formes étranges de complaisance, quelque chose comme une sur-interlocution contrainte sourdement.

Les gens qui cherchent systématiquement à réduire les pratiques poétiques à la fabrication d'objets verbaux distincts du commun pourraient objecter : « Ces sketches de Sas que vous prenez-là pour modèle poétique pourraient tenir lieu précisément de contre-exemple à votre théorie : Sas opère, comme nous le voyons bien sur la vidéo, quelque chose comme une action sur la langue, un bredouillement volontaire et contrôlé, et c'est grâce à cela que son sketch fonctionne ». Ce qui serait en réalité ignorer la nature même du mécanisme propre à son dispositif : Sas enclenche un processus dans lequel la fixation

en objet vidéo formaté (émission de divertissement, rediffusion Youtube) ne constitue jamais qu'une étape qu'on peut, à la limite, tenir pour contingente. En revanche, il est nécessaire, en plusieurs moments, qu'une part de son fonctionnement adhère au contexte, se confonde au commun afin que l'expérience verbale significative qu'il permet puisse avoir lieu.



Il y a dans les productions « des poésies sans qualités » », c'est peut-être leur point commun, une dimension anthropologique. Non pas une anthropologie qui cherche à classer l'étrangéité dans des catégories préformatées, propres à la culture de l'enquêteur et demeurant extérieures au contexte qu'elles analysent, comme peuvent l'être les étiquettes « sorcier », « don », « mariage », « démon ». Non pas,

donc, une anthropologie qui nomme les usages, décrit leurs règles de l'extérieur, mais une forme d'anthropologie qui montre les usages, les saisit au vif, les piège.

On le comprend désormais, c'est tout le rapport de la poésie à la langue qui est renversé. La poésie n'est plus imaginée comme une langue (spécialement qualitative) à l'intérieur de la langue qui lui préexiste et qui est conçue comme un système de règles à la fois acquises par les utilisateurs et vécues comme inadéquates. Pour le poète sans qualités, une telle Langue globale n'existe pas. Ce qui existe, c'est la multiplicité des usages locaux qu'il peut saisir par son écriture. Alors, dans la mesure où c'est elle, et elle seule, qui nous montre les conventions tacites, ces réflexes conditionnés qui déterminent les divers usages de la langue vive, on peut dire que les « poésies sans qualités » préexistent à la langue dont elles nous offrent la saisie sensible. La notion de *littéralité* ne s'oppose donc pas formellement à la notion de *figure* (lyrique ou formaliste), c'est d'un point de vue génératif qu'elles se distinguent avant tout : les poésies « sans qualités » ne peuvent pas être comprises comme un « travail sur la langue », qui posséderait en tant que tel une fonction propre et qui pourrait les qualifier comme poésie. En revanche, elles fonctionnent dans certaines circonstances comme des opérateurs qui « montrent » les usages langagiers. Montrer (piéger) les usages, c'est peut-être encore une autre façon de dire qu'elles sont « réalistes », que ce qui les concerne n'est guère « La Présence » ou un « Réel » de grands mystagogues : c'est notre ordinaire réalité, celle que nous parlons, notre présent commun.

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