

Christian Jacomino

Le poème et le livre

Acheté sur la Place du Palais de Justice un *À cor et à cri* (1988) de Michel Leiris (3 €), puis à la Librairie Massena le *Brefs* qui vient de paraître et dont j'avais entendu son auteur parler sur France-Culture il y a quelques jours. La parution quasi simultanée du *Brefs* de Pierre Alferi et du *Poétique* de Jacques Roubaud a de quoi réveiller l'attention des amateurs, Roubaud ne lâchant rien du vers ni des questions de métrique, tandis qu'Alferi prend parti pour la prose et insiste :

« Encore une fois, en renonçant au culte maniaque du vers comme unité et de la métrique comme arsenal de règles, on ne perd pas l'essentiel, qui est le rythme. Tout poète digne de ce nom (devenu presque infamant, justement à force de chichis), qu'il utilise la prose ou non, ne s'adonne à rien d'autre qu'à un travail rythmique, évidemment.¹ »

Incité par P. Alferi, je fouille sur internet et découvre les travaux d'Anne Portugal et de Michelle Grangaud qui jusque là m'avaient échappé, l'une et l'autre proches de Liliane Giraudon que je connais mieux.

Action writing

Poème → un événement textuel. Du côté du lecteur, le critère me paraît assez sûr. Poème est le texte qui fait événement, qui (se) constitue à la lecture comme événement unique, indivisible, par opposition au roman ou à l'essai, qui apparaissent comme des constructions déployées dans l'espace plutôt que survenues dans le temps. Il est arrivé qu'un certain Arthur Rimbaud, écrive, à l'automne 1870, un sonnet intitulé *Ma Bohème*. Il n'y a pas à revenir là-dessus. Le texte ne permet (plus) aucune retouche. Il ne peut ni ne pourra jamais être coupé, corrigé, ni remplacé par aucun autre. Il marque le moment de l'histoire où il a été écrit. Pourtant, du côté de l'auteur, les choses sont moins simples, par le fait qu'une telle œuvre d'*action writing* ne se compose pas

¹ *Brefs*, P.O.L., 2016, p. 63.

nécessairement sans repentir, qu'elle procède le plus souvent d'une forme de bricolage.

Jacques Roubaud raconte qu'il se promène dans Paris et qu'au cours de sa promenade, il compose un poème de mémoire, tout entier dans sa tête, qu'il couchera sur le papier une fois seulement rentré chez lui. Il semble bien que le jeune Arthur Rimbaud ait procédé de la sorte pour les sonnets de l'automne 1870. *Ma Bohème* évoque le processus de sa propre composition déroulée dans le temps du voyage pédestre («... *j'égrenais dans ma course / Des rimes...* »). La composition s'opère de mémoire, et il faut attendre que le jeune homme arrive à Douai, quelques jours plus tard, où il trouve accueil chez son professeur Georges Isambard, pour qu'il fasse l'emplette, dans la librairie la plus proche, d'un cahier dans lequel il calligraphiera cette œuvre et quelques autres encore destinées à devenir tout aussi fameuses, qu'il avait composées et transportées dans sa tête. Et, dans de tels cas, le poème peut apparaître, du côté de l'auteur aussi, comme un pur événement textuel. Mais il s'agit là sans doute de cas limites. Dans la plupart des cas, le poème s'écrit (s'arrange, se compose) encore sur le papier. Et mieux encore aujourd'hui où celui-ci ne procède plus du mètre et de la rime mais d'une prose arrangée.

Car ce monde de composition s'impose. C'est ce que rappelle Pierre Alferi dans une lettre déjà ancienne (1996) et plutôt cinglante adressée à Henri Deluy :

« Qui n'a pas du texte non versifié - carnets, notes, journaux - où puiser des segments entiers pour ses poèmes, par prélèvements, découpes, arrangements ? André du Bouchet ne le fait pas ? Claude Royer-Journoud ne le fait pas ? Anne-Marie Albiach, Paul Louis Rossi, Josph Guglielmi ne le font pas ?² »

Tous les poèmes ne sont pas composés tout entiers de mémoire (par un auteur qui marche) avant que d'être écrits, même si la plupart sont écrits pour que le lecteur s'efforce de les reconstituer de mémoire (en marchant, lui aussi). La poésie moderne trouve ainsi, dans la brièveté de la forme, une condition définitoire. Quand le sonnet s'impose, le poème

² Alferi, 2016, p. 59.

apparaît comme l'objet textuel qui peut être contenu tout entier dans la mémoire de l'auteur qui le compose puis dans celle du lecteur qui le reconstitue. Grâce à quoi il acquiert le statut d'événement. Et en quoi il ne tient pas tout à fait à la page (au livre). Mais, précisément, Pierre Alferi nous répondrait que nous n'en sommes aujourd'hui plus à la modernité, que déjà nous en finissons avec elle.

L'expérience est celle-ci. Je suis seul, dans la rue, et je reconstitue de mémoire un poème classique. Que j'ai lu et relu un certain nombre de fois, à des moments différents de ma vie, sans être à aucun moment, bien sûr, traversé par le souci de l'apprendre. Poème dont l'idée m'est venue tandis que je marchais, et que je tâche de recomposer, une strophe après l'autre, maladroitement, en me trompant beaucoup. Rafistolant les vers, ici et là, rapetassant les phrases. La perception hallucinée que j'ai alors de l'œuvre me paraît plus complète et précise que celle obtenue dans les moments où je l'ai lue et où je la relirai avec le texte sous les yeux. Son écriture m'offrant, de plus loin que les yeux peuvent voir, un spectacle en 3D.

J'entends et vois ses mots en même temps que je m'engouffre dans les situations qu'ils évoquent mieux que si je lisais le texte, et mieux même que si l'auteur m'en faisait la lecture, de sa propre voix de fantôme, par une nuit bleue et froide de décembre où, rentrant de l'opéra ou du concert, ayant donné de la lumière, il m'arriverait de le découvrir assis dans un fauteuil de ma chambre, près de la cheminée inutile.

Le poème ne serait-il jamais mieux poème que lorsqu'il a échappé au livre ? Il paraît difficile de répondre à cette question sans hypostasier l'unité d'un champ qui, dans la réalité des pratiques, paraît de plus en plus divisé. La philosophie analytique nous apprend à desserrer les pièges que nous tend le langage. Par exemple,

« Comme le montre Wittgenstein, dont c'est un des thèmes fondamentaux, il n'y a pas de raison de supposer *a priori* que l'utilisation d'un terme très général peut et doit être expliquée et justifiée par l'existence d'une propriété commune à tous les objets auxquels il est appliqué de manière pertinente, et c'est une chose qui risque d'être particulièrement vraie lorsqu'on a affaire à un terme recouvrant une famille de cas aussi

dissemblables à première vue que les choses multiples auxquelles on applique ordinairement le qualificatif d' 'œuvre d'art'³. »

Non seulement il paraît impossible aujourd'hui de donner une définition satisfaisante de la poésie, mais il devient de moins en moins certain que deux poètes, ou deux éditeurs de poésie accorderont ensemble ce même statut aux mêmes textes qui y prétendent. Quand tel « poète » lit tel « poème » composé par un autre, non seulement il pourra arriver que le texte ne le satisfasse pas (qu'il le juge médiocre), mais aussi bien qu'il lui refuse la qualité de « poème » (cf. Jacques Dupin à propos d'Aragon).

Ce qui permettait au poème de s'extraire du livre tenait à son sens en même temps qu'à la double possibilité, pour le lecteur, de se souvenir de lui (de le distinguer des autres contenus dans le même livre) et de le mémoriser.

Lorsque, au début des années 60, il arrivait qu'on entende de la musique post-tonale, les adultes protestaient que les dissonances étaient insupportables. Les résistances et le refus visaient donc l'harmonie, au prétexte que les accords dont procédait la musique dite « classique » paraissaient « naturels », tandis qu'on reprochait à cette écriture son affectation, ou un intellectualisme marqué d'arbitraire. Aujourd'hui, il semble que les dissonances que propose la musique de Pierre Boulez, par exemple, nous surprennent beaucoup moins. En revanche, nous continuons d'avoir des problèmes avec ce qui s'intitulait, dans les classes de conservatoire, « contrepoint » et qui concernait le déroulement organisé dans le temps du discours musical. En ne nous promettant plus d'entendre enfin la tonique conclusive d'une phrase ou d'un mouvement, on nous prive du suspens qui éveillait notre désir curieux et soutenait notre attention. Si bien que nous pouvons juger cette musique « très belle » (« oui, je t'assure, j'aime beaucoup ») sans être capable pour autant de l'écouter que de façon très fragmentaire.

Nous nous retrouvons dans un cas semblable à celui de ces musiques citées en off dans les films, qui nous viennent par bouffées, qui nous bouleversent quelquefois avant de s'interrompre, et qu'on oublie. Or,

³ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein : La rime et la raison*, Minuit, 1973, p. 156.

n'est-ce pas ce qui advient avec la poésie la plus avant-gardiste produite dans les mêmes années ? Je rouvre les *Récits complets* publiés par Denis Roche en 1963, et je trouve ces poèmes « très beaux ». Mais combien de fois m'arrive-t-il d'en lire un du début à la fin ?

Le sens maintenant. On connaît l'important axiome (ou pseudo-axiome) de Jacques Roubaud selon lequel « *La poésie n'est pas paraphrasable* », par quoi il s'agit de comprendre et d'admettre que, « *disant ce qu'elle dit en le disant* » (ou de la manière exacte dont elle le dit), la poésie à proprement parler « *ne dit rien* », puisqu'en effet « *dire quelque chose suppose pouvoir dire ce que l'on dit, pouvoir dire et redire quel est ce 'quelque chose' que l'on dit ; et ceci ne peut se faire en le répétant simplement, en employant une phrase du genre : 'tu n'as pas compris je répète...' ; pour avoir dit et signifié n'importe quoi, il faut pouvoir redire ce que l'on a dit autrement qu'on ne l'avait dit. Il faut pouvoir paraphraser*⁴ ».

Cet axiome a le mérite de marquer une nette distinction entre la poésie et les autres formes littéraires, en tant que, d'un roman, par exemple, on peut faire un résumé, on peut même tirer des films qui tous, chacun à sa manière, en raconteront l'histoire. Mais il présente l'inconvénient de colmater une distinction qui s'impose à l'intérieur du champ de la poésie et qui se rapporte à la mémoire. Le fait est que **je peux me souvenir d'un poème de Victor Hugo parmi les autres tandis que je peux difficilement le faire d'un poème de Denis Roche**, et cela pour deux raisons :

- i. je peux reconstituer de mémoire la totalité d'un poème de V. Hugo, tandis que je ne peux pas reconstituer de mémoire la totalité d'un poème de D. Roche ;
- ii. je peux mettre des mots clés sur un poème de V. Hugo, caractérisant son contenu et grâce auxquels je pourrai me souvenir de lui parmi les autres, tandis que je ne peux pas le faire pour un poème de D. Roche.

Ce qui a pour conséquence qu'un poème de V. Hugo a naturellement tendance à s'extraire du livre (recueil) dans lequel il figure (comme

⁴ Roubaud, 1993, p. 139.

« Demain, dès l'aube... » s'extrait des *Contemplations* pour aller à la rencontre des écoliers de plusieurs générations), au point même qu'on serait tenté de dire que tel est son destin, telle est sa vocation, tandis qu'un poème de D. Roche y demeure attaché.

Florence Trocmé cite, dans le *Flotoir* daté 25/05/2016 (Les livres sont des mines), cette remarque 978 de J. Roubaud selon laquelle « *Un poème dit toujours quelque chose. Mais la poésie n'est pas ce qu'il dit*⁵ ». Une telle distinction me paraît opératoire quand l'on songe aux poèmes de V. Hugo, mais je ne vois pas qu'elle le soit pour ceux de D. Roche, ces derniers ne disant rien (qu'on puisse paraphraser).

Darwinisme

Pierre Alferi parle de « *la répugnance légitime que suscite aujourd'hui l'idée d'un 'recueil de poèmes'*⁶ ». À quel moment la poésie rompt-elle (pour autant qu'elle le fasse) avec le « recueil de poèmes »? Autrement dit, à quel moment le poème cesse-t-il d'apparaître comme l'œuvre même, insécable et distinctive, à l'intérieur d'une collection ?

On ne pose pas cette question sans songer à Pierre Reverdy. André du Bouchet lui consacre un beau texte, daté de 1951, qui commence par ces lignes :

« Comment aborder Reverdy ? Quel poème détacher de l'œuvre en friche aussi éclairante que le jour où pour la première fois on l'aura entrevue ? Elle pourrait, sans que l'essentiel en soit perdu, se trouver comme par hasard ramenée à un poème unique - jamais le même - interdit à la mémoire⁷. »

Tout semble ici posé de ce qui marque l'abord des livres de Reverdy, et qui nous les fait regarder comme l'annonce (ou le présage) de beaucoup d'autres, les plus significatifs parmi ceux qui furent produits en France dans la seconde moitié du vingtième siècle. En tant qu'il se trouve

⁵ Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques*, 2016, p. 93.

⁶ Alferi, 2016, p. 64.

⁷ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », dans *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, 1992, p. 39.

« *interdit à la mémoire* » ou que, peut-être, il s'y refuse, ne disant rien qui se puisse dire autrement qu'il ne fait, chaque poème de Reverdy se distingue mal des autres contenus dans le livre, ce dernier n'apparaissant plus alors comme un recueil mais plutôt comme « *un poème unique - jamais le même* », dont aucun des poèmes particuliers qui le composent ne consentira plus à s'extraire, à se séparer des autres pour trouver place dans une anthologie.

Cela est vrai. Mais en conclure que se révélerait en cela quelque chose comme *le sens de l'histoire* (de la poésie) serait bien imprudent. D'abord parce que la remarque d'André du Bouchet s'appliquerait aussi bien au Scève de la *Délie*, voire au Ronsard des *Amours*. Ensuite parce qu'Internet favorise, depuis une quinzaine d'années maintenant, de toute sa puissance, les principes de classements et de choix, au dépens de l'œuvre et de l'auteur qui la signe.

Car les grands poèmes classiques sont sans doute lus, aujourd'hui déjà, sur le Web davantage que dans les livres. La question du support (papier ou écran) importe moins ici que celle de la recherche et de la sélection des textes.

La répugnance des élites françaises à l'égard des listes palmarès constitue un trait majeur de notre scène culturelle dans ce qui l'oppose à celles des pays anglo-saxons, où on les voit au contraire pratiquées avec passion dans tous les domaines de l'art. Un amateur US de guitare country ne néglige pas de consulter la liste des cinquante ou des cent « meilleurs » guitaristes de l'histoire de la country, ce qui l'incite à en découvrir toujours de nouveaux qui avaient échappé jusque là à son attention. Et de même pour un amateur de poésie romantique. Ce qui n'est pas le cas chez nous.

Notre réticence nationale se soutient dans son principe. On comprend (ou l'on comprendrait) qu'un professeur d'université demande à ses étudiants de master, qui suivent un cours sur Francis Ponge, de lire *Le Parti pris des choses* de la première à la dernière ligne. Cela paraît (ou paraîtrait) indispensable. Mais dans les écoles élémentaires, la rupture qui s'opère à la fin des années 60 à l'égard de la tradition, et que marque

le refus des « beaux textes » que celle-ci désignait jusque là comme objets d'apprentissage, a eu pour conséquence qu'on lit et qu'on apprend beaucoup moins de poèmes aujourd'hui qu'on ne faisait il y a cinquante ans, et beaucoup moins chez nous qu'on ne fait aujourd'hui encore dans d'autres pays européens.

Pourtant la tendance se renverse. Depuis une quinzaine d'années maintenant, Internet favorise l'anthologie au dépens des livres d'auteur. À l'université, les étudiants ne travaillent plus sur des livres mais sur des pages de documents qu'ils impriment ou qu'ils n'impriment pas. De manière plus générale, les lecteurs qui vont quérir « Harmonie du soir » dans *Les Fleurs du mal* sont désormais moins nombreux que ceux qui y accèdent directement en ligne après en avoir rentré le titre dans un moteur de recherche. Et s'ils renseignent le seul nom de l'auteur, ils voient aussitôt s'afficher un certain nombre de titres, classés dans un ordre de popularité que la communauté des lecteurs remet sans cesse à jour de manière éhontément démocratique.

Le livre se dilue dans l'air. Il est probable que *Les Fleurs du mal* n'existera plus, d'ici quelques années, que pour un petit nombre de spécialistes, tandis qu'il a été publié très tôt en format de poche et que des foules d'adolescents le conservaient comme un talisman dans leurs bibliothèques.

Les robots qui dressent les listes palmarès ne s'abstiendront pas de classer les auteurs en fonction de la popularité de leurs titres. On pourra bientôt dire que Baudelaire aligne huit titres parmi les cinquante ou les cent premiers poèmes français, et que (peut-être) il occupe ainsi la première place. À moins que ce ne soit Hugo. Ou Apollinaire. Mais dans ce type de classement, un auteur pourra occuper une place enviable grâce à un seul titre. Je pense à Marceline Desbordes-Valmore et ses *Roses de Saadi*. Comme, au cinéma, on peut retenir Charles Laughton pour sa *Nuit du chasseur*.

Le romancier demande à son lecteur de le suivre du début à la fin de son récit. Le poète lui demande plutôt de concentrer son attention sur

chacun des poèmes qui figurent dans le livre, ce qui ne pourra pas se faire sans qu'il choisisse entre eux.

Les œuvres d'art sont soumises, comme toutes les espèces vivantes, au principe de la sélection naturelle. Le poème l'est déjà à l'intérieur du livre.

Nice, le 23 août 2016