

Disputaison prose/vers

Octobre 2020

Il n'existe pas deux genres de poésies ; il n'en est qu'une.

Isidore Ducasse

Poème – Dix pages. Prose – sur le modèle d'un développement algébrique. Toute phrase importante – formule – Mouvement immobile. Attention.

Paul Valéry, *Cahier Septembre 1907-Janvier 1909*¹

Quel débat ? Je ne sais, au juste, par quel bout en saisir l'objet. J'essaie de reformuler les propositions, telles qu'elles m'apparaissent. Et y a-t-il débat, de fait ? Ou simple offre de pur exercice d'éloquence ?

Mais essayons.

Faut-il finir d'assassiner le vers (assimilé tout de go à la « poésie », ou pas ?), qui serait en mauvaise passe depuis que la prose se serait mêlée de lui faire concurrence, jusqu'à lui chiper la primeur, & donc une façon de jeunesse dans l'ordre des Lettres ? Ou bien faut-il soutenir que vers ou prose, vers et prose, sont faces complémentaires, ou contradictoires (je ne sais), d'une même expression, d'un même désir d'expression, dont les modalités seraient variables au gré des pratiquants ?

Faut-il faire de cette concurrence réelle ou supposée, ou cette complémentarité difficile ou naturellement induite par une sorte de fatalité historique, ou de cette annexion, ou de ce rejet – comment désigner le phénomène, dites-moi ? – de l'une par l'autre un sujet de débat ?

Je relisais récemment quelques considérations concernant les usages du terme de *disputatio*, tel que s'en débrouillèrent d'illustres antiques, essentiellement romains, en période charnière entre fin de République et installation d'Empire, i.e. entre Cicéron et Quintilien, en passant par Sénèque le Rhéteur et Sénèque le Philosophe (le père et le fils, qui à eux seuls résument l'écart entre bavardage et entendement, entre parole destinée au forum et réflexion sensée), Romains imprégnés de grec, détonant tous par quelque biais dans le paysage viril de la latinité peu encline à tenir la *discussion* pour essentielle à la marche du monde & penchant plutôt vers l'action, ou le discours engendrant, supposément, l'action, plutôt que vers le démêlé des questions abstraites.

Bref, & pour éviter de trop poser au pédant, je reprends – comment ne pas se payer de mots si l'on aborde, en praticien, cette distinction entre vers (ou poésie ? – mais l'assimilation est-elle acquise, ou requise ?) & prose, où l'un ne serait que le fantôme (& en loques, le spectre du vers !) de l'autre ? Faut-il tenir pour réelle

provocation destinée à enclencher un échange de vues (& quel échange ? – je me vois *seul* devant la question, laquelle est un mur abrupt, une interrogation à caractère que je ne peux que juger rhétorique, mais qu'on pourrait considérer sous un angle philosophique, ou non, je ne sais toujours pas...) l'assertion selon laquelle le vers ne serait qu'un zombie (je préfère l'orthographe issue de l'anglais, comme *coolie* &c., c'est exotique, au moins) traînant sa misère dans les Lettres en se nourrissant de la prose, qui elle, serait bien vivante ?

Formulons ainsi. Le *vers* serait donc un ver cadavérique qui vivrait sa vie de lémure en tirant sa subsistance, sa survivance, d'un non-cadavre nommé *prose* ? Époustouflante dialectique. Provocation bouffonne, ou pas. Falaise, abîme.

Je me sens cependant concerné : on me cite Emmanuel Hocquard, avec lequel il m'est arrivé de travailler (Royaumont, à la table, dans la bibliothèque, ou à Saint-Nazaire en lisant les Objectivistes, ou même chez moi, en révisant Creeley ; Charles Olson (on ne peut mieux m'appâter, évidemment !) ; Pierre Alféri & Olivier Cadiot (j'ai sur mon mur, à épaule droite, une photo de groupe, toujours à Royaumont, jadis – souvenirs !) ; Philippe Beck (citant Valéry : danse-vers & marche-prose, chant & parole, intransitivité & transitivité... – je fréquente souvent le Cimetière Marin, la tombe, je veux dire : la *vne*, de cette terrasse lumineuse, sur la mer au sourire innombrable d'Eschyle) ; & la revue *Catastrophes* (une certaine parenté, en effet, de préoccupations... passant, par exemple, par quelques chinoiseries, naviguant entre Confucius & Pound).

J'ai envie de répondre façon Gertrude, par reptation. À ras de terre.

Un vers est un vers est un vers.

La ligne du vers s'interrompt, là où la main, l'œil & l'oreille (oui, l'oreille lit, surtout l'oreille – merci, Olson ! l'oreille est à l'écoute du réel) passent au vers suivant. Et vers n'est pas assimilable à poésie.

La ligne de la prose ne s'interrompt qu'au point où pour l'œil la justification de la page à droite lui dit d'aller voir à gauche ce qui va lui permettre d'atteindre l'instant où une nécessaire ponctuation lui dictera de s'interrompre cette fois-ci pour raison de syntaxe, i.e. de sens *normé* : j'emploie un terme de topologie, car l'espace vectoriel – porteur de sens, donc – de la phrase est soumis à une règle qui veut que la phrase ait un début et une fin, quelle que soit d'ailleurs la *forme* (on peut manipuler à loisir la syntaxe, si on a l'ambition de se faire un nom dans l'ordre des Lettres, tout célien, tout proustien, &c., vous en offriront l'exemple) que prendra cette phrase, et quelles que soient les relations que cette phrase entretiendra avec la précédente & la suivante, et le paragraphe où elles s'insèrent, dans la suite des paragraphes qui composent l'ouvrage – et dans l'ordre des Lettres, j'inclus tout autant la Littérature littératurante que les nombreuses littératures spécialisées – tous les domaines d'activités ont leur littérature.

Et s'il faut enfin parler pour soi, je dirai qu'il advient fréquemment que je fasse appel à tel domaine de littérature spécialisée lorsque je me mêle de m'éprouver « poète » : cela va du manuel de botanique, de navigation hauturière & d'activité halieutique, ou de minéralogie, de l'ouvrage de linguistique ou d'histoire des religions, de celui d'anthropologie ou de critique sociale, de tel livret musical même jusqu'à la plus plate recension lexicale traitant de ceci ou cela, ou une biographie, ou un classique universel si possible en une langue que je connais un peu (il s'agit de mettre dans le bain, de respirer un air venu d'ailleurs, dans le temps ou l'espace, de prendre le pouls d'une personne qui a cessé de vivre mais dont l'œuvre *irrigue* : Lucrèce, Sappho, Hâfiz, Vallejo, Wang Wei, Dante, Parménide...), tel volume d'un poète issu de telle ou telle ère de civilisation (anonyme, ou pas ; doué ou non) et consulté comme je ferais de n'importe quelle autre sorte d'ouvrage. Prose ou vers, qu'importe ! Il faut se nourrir de *soi* étrangers, d'esprits à l'œuvre en leur domaine. De s'enrichir, puis de tenter une incursion vers le *soi* intime, une exploration qui ne soit pas simple balade, le nez au vent. Et qu'importe la *forme* !

La littérature littéaturante en prose (je veux dire le commun de la production, même d'extrême qualité) par contre n'entre pas directement dans l'*ensourcement*, sinon par effet de tonalité d'ensemble pour les préoccupations qui mènent au poème (qu'il soit en vers ou non), et non en tant que terreau où puiser des éléments propres à faire résonance. Ou alors, procéder comme il m'est arrivé de le faire, dans le très-jadis : vous prenez une page de Proust, et vous taillez, vous ne prélevez que ceci ou cela, au hasard du ciseau, vous recopiez, & vous servez, pleine page, en justifiant, sans souci de cohérence, brutalement... (mais c'est, finalement, la vieille recette du chapeau dont on tire des papillotes, au fond, ou – plus élaborée – la technique Denis Roche, mais là il faut être très fort, il y va de la mise en jeu d'une vie entière).

Mais le mieux est encore que j'examine certaines des assertions qui cherchent à provoquer un écho dans cette proposition de *disputaison* : *De la prose ou du vers, avant toute chose ?* L'intitulé d'abord. Pourquoi mettre en interrogation ce que le brave Verlaine posait en affirmation d'un mode de fonctionnement personnel, *ars poetica* revendiquée ? Le « ou » et la virgule s'annihilent : il n'y a pas de choix à établir, en vérité, puisqu'on veut nous entraîner seulement à débattre artificiellement, la formulation verlainienne apparaissant ici comme totalement surajoutée pour le simple agrément de la question. On ne sera pas poète (ou versificateur, ou en prose – la chose n'étant pas dite, ou affirmée en sous-texte de l'intitulé, on ne sait pas... alors, chausse-trape : perversité ou puérité !) avant d'être prosateur (maître de soi comme de l'univers littéraire ?), ni l'inverse : les choses sont bien plus complexes. Donc, le « de la / du », est-ce choix entre deux modes d'expression s'excluant, ou les deux façons de procéder en poésie (& sont-elles deux, vraiment ?) ? Est-ce sujet à

traiter en double face, ou alternative à établir ? Trop de subtilité pour moi. Défilé d'interrogations, en cascade. Je cale.

Nerval. Quand je relis Nerval, ce sont les sonnets des *Chimères* qui m'attirent, la *variation* dans la disposition des strophes (& je pense à Baudelaire, lui ou un descendant, considérant, si je me souviens bien, que tel poème de lui pouvait se lire en modifiant l'ordre des strophes, *La Chevelure* ou *Réversibilité* : je vois là une façon de faire qui vaut très largement un exercice oulipiste gratuit ; l'émotion en est renouvelée). L'auteur des *Petits châteaux* n'a peut-être simplement voulu dire, à cet instant de son récit (la relation de son « théâtre » intime) qu'il y avait là une rupture de tonalité dans son existence, et il faut se contenter de ça, et ne pas aller chercher des *suites* dramatiques à cette déclaration, & faire de cette phrase le prétexte de débats infinis relève-t-il sans doute d'une sorte de fixation, mais dont la nécessité ne m'apparaît pas. « La poésie tomba dans la prose », dit-il. Oui, notre cher Gérard s'adresse à un ami – *Arcades ambo*, la référence virgilienne est claire : on dialogue encore comme dans l'églogue antique – et évoque le temps d'une jeunesse ronsardisante, où les rêves de gloire se partageaient dans le petit cénacle romantique où chacun œuvrait à sa propre renommée ; cette époque est révolue, les déboires du sentiment ont pris le dessus ; Gérard a quitté l'art de versifier et la petite communauté arcadienne s'est dissoute (et on a recouvert les murs d'un emplâtre qui cache les belles images du passé), mais si Gérard est passé (le « tomba » est d'ironie à l'égard de soi) du vers à la prose, cela signifie-t-il que celle-ci a acquis une supériorité, une prééminence quelconque ? Le vers ne se pratique plus chez Gérard, mais la poésie ne l'a pas abandonné. Et en tout cas, la comparaison d'Orphée aux enfers avec le passage de l'*inspiré* au *prosaïque* ne relève, elle, d'évidence, que de la rhétorique, encore une fois. Et que cette phrase sonne comme un « hallali » quelconque, une mort programmée du « vers » (ou de la « poésie » en tant que seulement versifiée, ce qui n'est pas tout à fait pareil), je ne vois toujours pas... Ou bien, que ce soit le « constat d'un échec personnel » de la part de Nerval, mon dieu ! – quel échec ? Nerval est grand. Il a changé de registre, c'est tout. La vie a viré.

La prose, « matériau premier du vers ». Hocquard est suffisamment explicite : il travaillait, dit-il, sur la syntaxe & le lexique, et recherchait en poésie des possibilités que la « prose » (ainsi dit-il), socle cependant essentiel pour se maintenir hors-dérive, ne pouvait offrir. J'ai vu E.H. jouer de la gomme et du crayon lors du travail de traduction en commun à Royaumont : il s'agissait de parvenir à une formulation la plus adéquate par expérimentation obstinément renouvelée des solutions (à l'oreille intérieure, je dirais, qui arrive à poser un équilibre entre éléments – lignes, mots & significations, espaces, ponctuation, équivalences grammaticales), de façon que le texte d'origine puisse disparaître au profit de la seule version dans la langue d'arrivée. Et E.H. écrivant son poème à lui, je suppose (j'ai discuté une nuit entière là-dessus

avec lui) qu'il procédait à l'identique, ce qu'il appelle « prose » étant, à mon sens, & de fait, le corpus entier de la langue dont il faut que le poème dégage des potentialités *inouïes*, & qui acquièrent dans l'ordre où elles doivent s'inscrire une *énergie* (si l'on veut employer le terme olsonien, qui peut en effet ici avoir sa pertinence) qui rende au bout du compte le poème *indiscutable*. C'est-à-dire achevé, existant en soi & pour soi en tant que poème. Autrement dit, E.H. était en quête d'une précision dans le geste d'écriture qui devait parvenir à une efficacité maximale : le poème est achevé (accompli, réalisé) lorsque cette efficacité est atteinte. (Mais peut-être quelqu'un ira-t-il contre cette interprétation basique ; toutefois c'est ainsi que je pense avoir vu fonctionner E.H. en plusieurs circonstances.)

Ou bien on écrit des romans, des essais, tout ce qu'on veut, & est-on assez doué pour le faire en une prose qui soit « poétique » (en proportion x de teneur, de titre, comme on dit en œnologie !) ; ou bien on écrit des poèmes, et/ou en prose et/ou en vers, selon le mode de fonctionnalité syntaxique et lexicale qu'on aura décidé d'adopter, d'expérimenter, de construire, tout ce qu'on voudra... Donc, Hocquard : « prose » égale *corpus* (à inventer, à creuser, à expérimenter, à fixer, à construire souverainement, à faire agir) des possibilités de la langue. Là, je suis d'accord. Mais « matériau » ? Hocquard était un artisan autrement subtil qu'un simple adaptateur du matériau de la langue. Son geste comportait une noblesse – une préoccupation d'ordre essentiel – qui transfigure le matériau. Il dit « prose ». Bon. Il s'agit de langue, & de densité.

« Dichotomie vers/prose en poésie » : ah là, je comprends mieux, la précision manquait. Il ne s'agissait donc que de cela, et la formulation de l'intitulé du débat s'éclaire : est-ce que cela a un sens de revenir à la ligne (selon des modalités infiniment variables) ou de suivre le fil jusqu'à la ponctuation finale (présente ou pas) ?, demande-t-on. Strictement aucun. Le poète écrit en vers ou en prose, à sa convenance, et pour des raisons multiples qu'il est seul à dominer, à juger utiles à sa tâche. En faire une question byzantine me dépasse.

Deuxième paragraphe. J'en reviens à la confusion initiale. Me parle-t-on, me demande-t-on de débattre uniquement de poésie, en vers ou en prose, ou me demande-t-on de choisir de m'exprimer en prose ou en poème ? Nerval (toujours lui) ne remarque, ou n'apprécie de fait, qu'une chose : le bon prosateur (il ne dit pas « poète en prose ») se reconnaît au fait qu'il est doué d'une faculté d'expression qui le rapproche du poète. Bref, le bon prosateur est poète dans l'âme (une sensibilité particulière l'anime), et artisan exigeant (il soigne le rythme de sa phrase, se soucie du sens comme de la sonorité des vocables qu'il emploie, il explore les possibles de la norme syntaxique, voire travaille celle-ci de façon à lui faire rendre des effets qui rapprocheront la prose de la poésie).

Mais ceci arrive : *Les Chants de Maldoror*, poème en prose ? Qui irait là-contre ? Poème *projectif* ? Holà ! D'abord, Ducasse non passé par le vers avant de devenir Lautréamont ? De cela, on ne sait rien. Le bonhomme a une biographie très obscure. Mais *projectif*, en prose-poème ? Je doute énormément que le cher Olson lisant *Maldoror* y eût senti quelque parenté avec son propre projet. (Il lisait plutôt Rimbaud dans son optique particulière, et l'a transformé/retranscrit en pur Olson, dans *The Distances* ! Je ne me souviens pas de mention précise de Lautréamont chez Olson.) Et Lautréamont eût-il connu le texte du *Vers projectif* olsonien, je doute fortement qu'il y aurait trouvé matière à assentiment. Le combat n'est pas le même : l'auteur de *Maldoror* chante en son siècle une révolte précise, qui n'a pas besoin d'autre justification que sa propre densité, et si sa phrase fait poème, c'est sans recours à une mise en page singulière : il écrit large, c'est certain, mais ce n'est pas la respiration ni la syllabe olsonienne qui peuvent rendre compte de son souffle à lui ; c'est plutôt de mise en scène qu'il faudrait parler dans l'écriture de Lautréamont, et la vague portée par l'océan ducassien n'est pas celle du melvillien Olson. Et Olson, lui, se situe dans son contexte américain de langue anglaise : il s'inscrit dans une tradition en train de naître (et de se renouveler selon les personnalités qui se succèdent : Whitman, Pound, Williams, à laquelle Olson rajoute l'ancêtre Shakespeare, et Webster, l'auteur du dictionnaire de la langue du Nouveau Monde, le passeur de langue !). Et Olson s'appuie sur une conception et du réel (*cf.* Whitehead) et du corps sensible & pensant (la *proprioception*) qui n'est pas superposable à Lautréamont/*Maldoror*. Encore une fois, oui, Rimbaud était *annexable* par Olson, mais Lautréamont, non ; je vois le train de *Maldoror* suivre ses cercles concentriques, il s'agit de happer de l'obsession, de circonscrire des menaces, de moquer un dieu sale ; les *Illuminations*, oui, ça va de l'avant, il s'agit de la formule à établir et d'un engagement qui met le réel en cause, et ça engage en effet le combat sur le plan de l'écriture elle-même !

Quant à Novarina, Cadiot, Alféri, d'accord. Eux, ont eu le sens de l'énergie, et très divers. Ils sont du siècle d'Olson (bien que loin de lui pour ce qu'ils ont à dire).

« La poésie sonore ou la poésie visuelle ne sont-elles pas des tentatives de prose du monde ? » Ah ! J'ai un problème ici : je ne sais pas bien ce qu'est la poésie visuelle – je *vois* bien les *Calligrammes* de Guillaume, j'ai du goût (c'est récent) pour *La Vie volatile* de Jacques Demarcq... Poésie, donc, et n'en parlons plus. N'importe quel poème d'autre sorte, je le vois *aussi* sur la page. Poésie visuelle, ou poésie « concrète », selon une autre formulation, voire quasi-poème-objet pour les commentateurs universitaires, qui notent bien que le graphisme de la chose ne l'éloigne pas de la tradition, et n'a peut-être qu'une fonction décorative – catégorie de pense-petit, au fond : les calligrammes sont de l'ordre du jeu & ça ne change rien au fait que ce sont des poèmes ; et les « Douces figures poignardées... », c'est un poème rimé qui pourrait se présenter sur la page de façon classique (si ce n'est que les rimes ont

parfois plaisamment curieuses, type « Jacob/aube »). Cela ne bouleverse pas la « prose du monde », cela agrmente le regard porté sur le poème lui-même, qu'on déchiffre cependant comme n'importe quel autre : c'est agréable, c'est aimable, voilà – poème versifié typographiquement aménagé, cette colombe poignardée et son jet d'eau. Avec *La Vie volatile*, on passe dans une dimension autre : Demarcq est un peintre-musicien ; ses poèmes sont des partitions & des portraits ; la « prose », du monde ou pas ? – aucun problème : le poème agit en tant que poème et voilà tout, il conjugue forme et sens selon sa fantaisie, & la pertinence qu'il fonde.

Poésie sonore ? Je n'ai rien contre. Je ne pratique simplement pas, j'ai tendance à y entendre du sous-dadaïsme (j'avoue, je blasphème). Fatigant – mes esgourdes renâclent : je préfère Art Blakey ou Sam Woodyard, activistes des peaux chamaniques ; le *swing* en est un peu plus dansant. Et pour dire mon sentiment : Raoul Hausmann me suffit, qualifiant la récitation d'Hugo Ball au Cabaret Voltaire de « poésie phonétique » : pas d'artifice technologique, pas de flafla spectaculaire (= réclamant sa caution culturelle), mais la voix seule. Et une révolte vraie. Et datée. Les suites et les reprises, sous diverses occurrences. Je baisse les bras. (J'apprécie parfois, en fait, mais peu. J'ai autre chose en tête.)

Mais « tentatives de prose du monde » ? Allons ! J'aimerais enfin qu'on me distingue « prose » et « prose du monde ». Sont-ce même chose, ou pas ? Est-ce double entrée en matière, et/ou confusion ? Mystère.

« C'est comme ça que doit être le poème, en vers » ? Mais c'est idiot, ça. On tourne en rond. Le poème est ce qu'il est : prose & vers ensemble ou pas, prose ou vers. Je ne vois pas pourquoi je pencherais vers ceci ou cela.

Reznikoff ? Si l'on savait l'abnégation qu'il faut pour transformer les minutes du procès de Nuremberg en poème ! La science ! Le reste est pinaillage théorique. (Je vous raconterai une autre fois ce que c'est que d'entrer dans *Holocauste*. Ce que c'est que l'émotion brute, & la syntaxe de la ligne, & le souffle de la vie.)

Olson ? *Idem* : je raconterai peut-être un jour comment cet homme m'a délivré des pesanteurs. Comment la page respire, comment l'espace y parle avec le mot, comment les langues se reproduisent, comment les civilisations chantent.²

Le « méta-poème » ? Il existe des universitaires imberbes ou chenus pour avoir usé du « concept ».

On ne dépassera pas le cadre de la rhétorique académique, si l'on veut entraîner le débat sur ce plan-là : le concept ne me fait personnellement ni chaud ni froid ; je ne le cite que pour endormir les petits n'enfants ! Je sais, oui : le cher Bachelard a trempé dans l'affaire...C'est passionnant. (Lisons plutôt un poème à

notre petite-nièce de huit ans... *La même néant* de Tardieu, par exemple, pour l'initier à la chose poétique. Consultez la dernière page de ce pensum.)³

Et « prosimètre », *prosimetrum*? Ah, nous remontons enfin là (comme je l'entendais très obscurément au départ) à l'*Apocoloquintose* (*Ἀποκολοκύνθωσις*, la « divine citrouillification » du benêt Claude empereur amateur de bolets empoisonnés – relire sur ce point d'histoire les belles pages de Tacite narrant la saloperie de madame Agrippine) de notre copain Sénèque le Philosophe (suicidé sous sa douche, Néron régnant par la grâce de maman après effacement du benêt), et plus bas dans le temps à Boèce, au *Convivio* philosophique de Dante, à *Aucassin et Nicolette* (Pound aimait beaucoup), et quelques autres, voire à Matsuo Bashō & sa *Sente étroite du Bout-du-Monde* (奥の細道 / おくのほそ道, *Oku no hosomichi*). Bref, le poète peut écrire en prose et en vers, séparément, alternativement, ou de concert, selon son intention, son sujet, ses conceptions, tout ce qu'on veut, et c'est peut-être son propos qui fera son originalité autant que la forme adoptée... – Mais on ne va pas refaire les pédants, hein? Le problème est réglé de toute antiquité.

Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=dNnPt3R8esg> *Nero*, Fats Waller, pour clore le non-débat en musique.

Ai-je par conséquent suffisamment prêté le flanc? Ai-je été assez terre à terre? Ai-je assez ergoté à plaisir?

Auxeméry, 22/10/2020



La même néant

(Voix de marionnette, voix de fausset, aiguë, nasillarde, cassée, cassante, caquetante, édentée.)

Quoi qu'a dit

– A dit rin.

Quoi qu'a fait ?

–A fait rin.

A quoi qu'a pense ?

– A pense à rin.

Pourquoi qu'a dit rin ?

Pourquoi qu'a fait rin ?

Pourquoi qu'a pense à rin ?

– A' xiste pas.

Monsieur, Monsieur, Gallimard, 1951

¹ Je ne mets ces deux citations en épigraphes que parce qu'elles détonent d'emblée, en invitant à y aller voir. Ducasse joue sur le singulier et le pluriel : il parle de ses « poésies » qui sont des aphorismes secs & des détournements de moralistes et de métaphysiciens ; à chacun de lire là ce qu'il veut, finalement : comment être hors-sujet, tout en y étant ? Et Valéry note ce graffito intime un matin où il songe à son poème en prose intitulé *Agathe*, qu'il ne cesse de retravailler à cette date, dans un souci de « perfection ». Deux pages plus loin, il définit la véritable poésie comme expérience des *limites* (de la parole & de la pensée), productrice d'intensité.

² J'ai hésité... Fallait-il me lancer dans un développement un peu serré à propos de ces deux noms, qui me sont chers ? Quant à l'*utilisation* de la « prose », et non plus dans l'optique d'Emmanuel Hocquard ; et quant au rapport à la « prose du monde », puisqu'il s'agit tout de même d'établir la distinction.

Chez Olson, un double aspect : la prose du monde se parcourt à pied, se mesure du regard, s'entend en ses échos divers, se ressent & se traduit. C'est le corps entier qui joue sa partie. Et cette partie devient partition, et mène au poème, devient acte poétique : voyez *Maximus I, 4*, des affiches de réclame obscène qui peuplent un monde soumis à la futile et dérisoire sollicitation d'un « bonheur » pour citoyens abrutis de démagogie commerciale, et d'autre part un robinet qui fuit, une braguette qui baille, une chasse d'eau rafistolée – des « bénédictions », dit Olson –, et c'est la définition d'un chant tranquille qui s'ensuit. Mais il y a mieux, peut-être. Le poème implique un rapport avec le *tout* du monde, et le *réel* selon Olson englobe non seulement le concret du *sensible* mais tout autant le *rêve*, par exemple, souvent porteur de sens superposable à l'expérience du monde extérieur : c'est simplement que le monde est animé de tensions, et que le corps attablé à la composition du poème comme au banquet de la vie même est à l'affût de ces tensions qui distribuent, concentrent l'énergie à l'œuvre dans le monde, et permettent de le déchiffrer (le disque de Phaistos porte une inscription qui, en spirale, désigne un centre, et fixe une habitation au sens : une formule du réel, la rose qui est la rose qui est la rose du monde – cf. *Max., II, 53*). Plusieurs poèmes de *Maximus*, par exemple, font état de rêves, sont les comptes rendus de rêves actifs, qui transforment le réel, & même le « résidant » ; la prose cadastrale subit une transmutation radicale & le corps olsonien fait corps avec le corps du paysage (*Max. II, 93*, la Machine à faire de l'Or). L'arpentage du territoire où le poème se situe & agit met en jeu nombre d'éléments qui concourent, en faisant état des tensions qui animent le réel comme la parole poétique, à établir une vérité du monde : un seul exemple, *Max. II, 24*, « pour Robt Duncan, / qui comprend de / quoi il retourne... ». À vrai dire, la substance du poème olsonien fait appel à toutes les disciplines qui permettent de comprendre le rapport de l'être humain au réel : l'histoire (par exemple, le jeune Olson fait corps par exemple avec le Rocher de la Plaque où est inscrit en un lieu précis de la Cité le combat originel) ou l'actualité individuelle (le jeune Olson, toujours, a pris conscience de la relation entre les êtres qui fonde une communauté en distribuant le courrier, et lisant les cartes postales avant de les donner aux récipiendaires) comme la géologie ou la mythologie universelle. Et plus concrètement, Olson utilise le texte même de certains ouvrages ou documents pour en tirer la *matière* du poème – on ne parlera plus ici de « matériau » à exploiter, mais de *matière* à formuler : au point qu'Olson cite un historien à qui il a demandé des précisions sur tel point en notant qu'il a bien pris soin, en correspondant avec lui, de ne pas dire à cet historien qu'il allait extraire des données par lui fournies la matière du poème, justement : l'*acte* poétique dépasse le simple récit, & l'analyse spécialisée ; il éclaire la rapport au monde, *en faisant sens comme en donnant forme*, indistinctement, indissolublement. Qu'impose alors que le poème s'inscrive sur la page en « prose » ou en « vers » ! La *ligne* émet ses jets de sens à son rythme ; des strophes, des laisses, se constituent, qui sont des blocs de sens (ou d'énergie) ; des respirations adviennent, des blancs sur la page parlent autant que les mots ; des signes indiquent le marche à suivre pour saisir le réel (N'oublions pas Héraclite : dans le flux, tout s'invente, se nourrit de soi et se renouvelle, tout fait signe & ensemence.)

Reznikoff. Certes, on ne peut mieux trouver pour examiner le rapport à la « prose du monde » comme à la « prose » : l'une, l'ignominie, l'horreur, l'injustice, le

déni d'humanité (l'immense fardeau de la sottise humaine, qui déjà encombrait l'Ancien Testament), & la seconde, sous l'aspect des comptes rendus des tribunaux. Comment transformer la parole du *témoin* retranscrite en prose judiciaire (à l'objectivité pesante, informe, brute) en poème (ligne ou vers ou verset, donnez lui le nom que vous voulez) ? Comment faire passer l'informe à l'exigence émotionnelle, qui permet d'intégrer réellement le sens des faits rapportés ? Ici, je vais faire part de mon expérience personnelle. J'ai traduit *Holocauste* selon mes moyens jadis, en respectant au mieux ce que j'entendais du texte ; et il m'est arrivé plusieurs années de lire des extraits de ma version devant mes élèves (à l'occasion de la journée des Déportés) ; cette version en langue, disons... ordinaire (sans apprêt autre que le souci d'une certaine exactitude), passait assez bien. Puis, j'ai été contacté par Claude Régy qui désirait monter le texte sur scène (ce texte en principe n'est pas nécessairement destiné à cela, mais plutôt à une récitation *partagée*, et non *exposée*, comme la scène le demande). Nous avons donc repris le texte, et j'étais surpris de certaines requêtes de Régy : un seul exemple – il avait observé que la syntaxe anglaise met l'adverbe *too*, « aussi » en fin de ligne ou de segment, il me demandait si en français cela pouvait se concevoir (le « aussi » se déplace souvent au plus près du verbe par exemple et donc recule ; mais pourquoi ne pas tenter une position finale dans la ligne ?!). C'est en assistant à la représentation au Théâtre de la Colline que j'ai véritablement compris la signification des requêtes de Régy : le récitant partait de derrière les gradins une demi-heure avant la représentation (mur d'abord noir, qui au moment de la lecture était inondé de lumière blanche crue), marchait à rythme extrêmement lent pour arriver à se mettre devant les écoutants ; et la récitation à l'évidence ensuite ne faisait que suivre cette *mise en train* – ce jeu de mot sur la situation des déportés peut se conserver : il signifie précisément l'horreur de la déportation, horreur qu'il s'agit d'intégrer par l'entremise de la parole poétique ; écouter le poème revient à établir un rapport total au texte, où le corps (celui du récitant comme celui des écoutants) s'investit au même titre que sa sensibilité et sa faculté de penser. Le texte légèrement modifié aux fins de récitation sur scène (le « aussi » donc en soupir final de vers/ligne, de segment d'élocution), j'ai par la suite tenté de le lire à mes élèves, donc en simple *partage* derrière ma table de professeur faisant acte civique : il ne fonctionnait pas comme le texte de la version ordinaire, voire impliquait une forme discrète de rejet. *Holocauste* est-il écrit en vers, en prose, en prose améliorée ? Les chapitres du malheur historique sont devenus les *laissez* d'une épopée étouffante. La syntaxe de Reznikoff n'est pas celle du compte rendu judiciaire : elle a éliminé les scories, elle a touché le cœur de la langue (*to the bone*, dit l'anglais, pour la sensation d'extrémité atteinte dans l'affection). Poème égale densité du propos, avant tout.

Dans la gestion de la *ligne*, Olson privilégie la poussée vers ce qui doit advenir (*forward!* c'est le mot du premier poème de Maximus : d'où un enchaînement des lignes qui ne tient pas compte de segmentation ordinaire de la syntaxe), la Cité en son site & la communauté en ses composantes ; Reznikoff clôt sa ligne pour enchaîner sur la suivante (le *boustrophé*, pour reprendre un mot utilisé par Beck), de façon à offrir à l'intellect du lecteur (ou de l'auditeur) les éléments distincts du drame, & de façon que l'émotion se mette en place, se structure grâce à cette respiration, se densifie, car il s'agit là de donner une *dignité* au récit de l'horreur. Non d'ailleurs que cette dignité n'ait pas été là aussi lors des procès dont les actes sont à la source du poème, mais

parce que le poème se doit, lui, d'en fournir la formule la plus rigoureuse, la plus inattaquable, la plus indiscutable.

Olson expose (voire, ouvre la scène, & distribue les rôles : les personnages sont leurs actions) en avançant, en couvrant l'espace de la page par vagues ; la ligne se renouvelle & scanne l'étendue du sens en formation ; Reznikoff expose (voire, révèle : la métaphore du révélateur photographique peut convenir ; l'image se fixe, & l'émotion naît) en condensant au fur et à mesure chaque élément d'où doit naître l'émotion. L'un traite de la communauté des vivants qui font la Cité, & même les défunts & les disparus sont *encore* vivants, car le poème les traite tous à égalité (le *demos* de Gloucester est un *en tant que* divers, & l'un détermine le multiple agissant : le *E Pluribus Unum* de la devise de la Nation est renversé dans la Cité olsonienne, *one makes many*), & c'est le mouvement de la ligne qui fonde & transmet l'énergie qui anime cette communauté ; l'autre traite du mal à l'œuvre dans le monde, de ses agents, des victimes, des non-vivants que l'ignominie d'une idéologie criminelle sacrifie.

³ Méta-poétique/méta-poésie. J'y reviens, parce que j'ai eu une révélation récente, en feuilletant des ouvrages en solde sur la place du Capitole ! Le concept est issu de la métalinguistique jakobsonienne, donc ; et si Bachelard emploie le mot (l'adjectif substantivé), c'est à fin de proposer un classement des métaphores dans *Maldoror*. Bref, le concept a essentiellement une pertinence pédagogique – ce que développe Genette (in *Rhétorique et enseignement*) : il s'agit de formaliser le passage de la lecture à l'écriture. Autrement dit : comment devient-on poète ou amateur de poèmes éclairé après avoir lu des poètes ? (Je simplifie à outrance, volontairement.) Déjà jadis, Callimaque fut « poète et critique » (*ποιητής καὶ κριτικός*), formule que Strabon applique à Philéas de Cos (Strabon, *Géographie*, XIV, 2, 19). Les *néoteroi* (*νεότεροι*, les « jeunes », les *poetae novi*, poètes latins de Gaule cisalpine au 1^{er} siècle avant JC ; Cicéron daube sur leurs prétentions dans les *Tusculanes*, car ils ne suivent pas les mœurs de anciens, *mos majorum*, & c'est ballot !), ces poètes héritent du legs : « Soumise au modèle callimaquéen, la poésie latine, de fait, est résolument poétologique, c'est-à-dire dominée par la question de son origine, de sa légitimité et de ses normes », dit Alain Deremetz qui cite Starbon, et qui poursuit en disant que dans le monde moderne, c'est le Romantisme allemand qui initie la tendance à l'autotélisme littéraire... &c. &c. Nous sommes dans l'histoire littéraire et ses avanes successives. – Ma révélation toulousaine... ? J'y arrive. Je feuilletais le Cocteau (*horresco referens*) de Jacques Brosse (Gallimard, 1070), et que vis-je ? Un chapitre très conséquent intitulé *Méta-poétique*. Joie. Pleurs de joie (aurait dit Pascal). Qu'y apprends-je ? Que Cocteau n'était pas « devenu un poète de plus, mais le Poète, c'est-à-dire celui qui possède le pouvoir de communiquer avec l'autre monde et d'en transmettre les messages, (...) l'agent d'une puissance étrangère avec tous les risques que comporte une telle initiative, tant d'ailleurs d'un côté que de l'autre, celui qui parle seul dans le désert, puisque personne ne le comprend, ou pire, que, ne voulant pas comprendre, chacun feint de savoir mieux que lui, qui jusqu'à un certain point l'ignore – et peut ainsi se laisser déconcerter –, ce que tout cela veut dire. » Je venais d'apprendre trois choses : 1, qu'on peut écrire en prose comme un cochon (allez démêler la syntaxe de ce passage, svp, merci) ; 2, que Cocteau était en communication directe avec l'au-delà et 3, qu'il résumait dans sa seule personne

pourvue d'une majuscule la fonction du *vates* immémorial universel. Bref, j'étais en plein délire scientologique. Mais je poursuivis vaillamment, & qu'appris-je, entre autres arcanes ? Que le Poète mettait « à nu » le « processus » que le « théoricien » Freud « exhume chez autrui », à savoir que « l'acte créateur constitue la reproduction de l'acte sexuel » ! Que le Poète Cocteau était dans cette vénérable opération le « véhicule » de l' « ange » (Heurtebise ou un copain à lui, je ne sais), et que les crises subies par Cocteau étaient comparables à celles de l'enfantement (Brosse cite le *Journal d'un inconnu*), que le poète est une « fille-mère », l'enfant (le poème, donc, si je comprends bien) n'ayant pas de père connu. Argh ! (n'aurait pas dit Pascal) Je poursuivis. J'en appris de plus belles encore. Que le travail poétique « reproduit » (lui aussi !) d'essentiels symptômes névrotiques ; que « le génie ne peut être qu'un vice sublime des sens de l'âme, une dépravation morale, analogue à celle des sens (*Discours à l'Académie Royale de Belgique*, 1955), et enfin que Nietzsche était un surhomme devenu une bête (si, si ! – au motif que « la folie ne se maîtrise pas », et raison pour laquelle Cocteau fit des séjours fréquents à Sils-Maria). Mais je vous livre la conclusion du *Discours d'Oxford* : « L'art est une sorte de scandale, un exhibitionnisme dont la seule excuse est qu'il s'exerce chez les aveugles. » Parfait. Je conclus à mon tour sur le sujet de notre *métapoétique* : les concepts sont capricieux, ils naviguent souvent à vue, dérivent en voyageant ainsi d'îlots en atolls, et accostent finalement à l'aveugle, très souvent aussi.