

Claude Minière

Traité du scandale

PREMIÈRE LEÇON

BOUGER LES CHOSES QUE L'ON TOUCHE

Le plus souvent, la règle de l'écrivain — quand bien même il a pour ambition avouée d'*émouvoir* son lecteur — est de ne pas « bouger les choses », de ne bousculer ni le lecteur, ni l'ordre des choses ; c'est à cela qu'on reconnaît son *tact*. La première leçon du scandale est donc de *move ciò ch'el tocca*, de (faire) bouger les chose que l'on touche. C'est la leçon du poète. Pourquoi ? Car *così non soglion far il pié d'i morti* (Dante), car ainsi ne font point les pieds des morts. Poésie n'est pas contemplation du monde, ni création d'un « univers ». Si elle connaît les limites, la relance de son geste tient à les franchir, ou, à être toujours *limite* (dans la peur il « balise »), car le chemin est une ligne de crêtes, le trajet une suite enchaînée et rompue de chutes et de relèves, de rétablissements mal assurés.

Alors le visiteur est scandaleux (mais il est vrai qu'il visite l'enfer). L'hôte poli, celui qu'on attendait, devait au contraire s'employer à respecter l'ordre des choses — voire à prendre leur parti, à conforter un état. Les choses elles-mêmes il n'aurait dû que les effleurer puis, modestement, prendre de la hauteur (devenir un auteur). Mais, patatras ! ses pieds vivants de poète l'empêchent de marcher dans la combine, il est lui-même *déplacé*.

Déplacé, parce qu'il ne dissimulera pas sa volonté, l'enfance retrouvée à *volonté*, il sera taxé de « volontarisme », la pire faute de goût aux yeux des respectueux du code. A propos de John Donne les critiques ont parlé de « métaphysique » et de sophisme bravache (*blustering sophistry*). Mais c'est que le but de la poésie, son ambition énorme, est de reprendre toutes les choses à partir du rythme, et celui du poète d'être acteur, danseur, *dedans*. John Carey l'a remarqué récemment, les *Satires* de Donne ne sont pas le récit d'une crise ; si elles en rendent compte, si elles sont le compte — exact et actif —, c'est qu'elles opèrent à l'intérieur même de la crise, agissent dans le cours de son développement et en déplacent les termes, en sont le calcul mouvementé, d'une totale nécessité, d'une urgence tempêtueuse et intempestive (« inactuelle » aurait dit Nietzsche). Le scandale nous attend au tournant, au tournant de la pensée.

La poésie n'est pas un art de reflet, n'est pas de la littérature de reflet (soit : la séduction). Cet engagement du Je et du corps du poète est obscène, plongés qu'ils sont dans le processus et parties prenantes du déroulement, de travers, « travelots ». Mais le poète ne se contente pas de buter comme tout un chacun contre les choses, le réel ; il ne se contente pas de buter en chemin avec indifférence. Il bouge les bornes, les accrochages de la séduction : voici la pierre de touche, l'or et l'argent. Et pierre de touche sont les éléments onduleux du vers (ceux que Dante appelait « peignés ») *comme* le sont les éléments « hirsutes » (hérissés ?). Parlant du *skandalon* je parle du sentier, du sol. Plus haut, Pindare — le « modèle » d'Hölderlin — évoquait encore les tresses violettes des déesses (et leurs yeux de vache), inaccessibles, même dans un bouge, même au coup-de-pied.

DEUXIÈME LEÇON

NE PAS RÉUSSIR L'ENTREPRISE DE SÉDUCTION. FAIRE UN FAUX-PAS. LE FAUX-MOUVEMENT EN TANT QUE DANSE

Pippo posait nu pour Jacopo Sansovino, presque toute la journée, et, au dire de Vasari, il fit scandale en se tenant nu sur un toit, sous la pluie, dans la pose de la statue de son maître, le *Bacchus*. (... Le Bacchus était baigné de lumière, il se joua de Pippo. Imaginez un homme nu qui ruisselle, et qui reste là : à crier sur les toits !...).

Florence qui « jouissait d'une assez large liberté de mœurs » (Chastel), la ville où régnait alors l'esprit de la Renaissance — ivresse du nu, passion de l'étude d'après nature, confiance et inquiétude alliées à une curiosité nouvelle —, qu'est-ce qui a bien pu, là, la scandaliser ? Qu'a-t-elle, là, entrevu ? Ne serait-ce pas la pente qui brise un couple « pur » et stable (le sujet/l'artiste), qui brise l'ordre d'un pas-de-deux ? Pente des circonstances, son côté *tuilé*, en juxtapositions dans la syntaxe : nu/sur un toit/sous la pluie/dans la pose/la statue. Ainsi le poème : on ne peut retomber sur ses pieds qu'à faire toujours un autre pas en avant, au bord du vide, sur quoi se dessine un trait tremblé.

La séduction détourne du chemin initial (le projet), mais elle *réussit* cette captation qui fait couple. Le scandale, lui, par le choc et le détournement qui s'ensuit, le déséquilibre, ne peut que nous jeter dans une succession d'impairs : un faux-pas, une surabondance de « circonstances ». Est poésie ce qui brave le ridicule, ce qui est « impensable », ce qui n'est « pas possible », déplacé, et cependant retombe sur un pied — transitoire.

La statue soignée (l'œuvre close accédant à son statut, la fixité) n'est plus que la chute unie de cette cascade de circonstances hétérogènes. Forme, dressée, image de la lumière. Forme « montée ». Mais c'est ce que cherchent encore parfois les artistes — dans la privation aujourd'hui du modèle, et de l'insulte, confusément. Pour accomplir un vœu (de séduction, de sélection, de purification).

D'un corps *déjeté* la masse faisait sa pâture. La chance ? Le corps excédé : fondu et « baptisé » dans l'éc(r)oulement sur la ligne de faite, au-delà de la pose... Bien que « jeté » (comme on disait jeter en bronze des formes) vers les fêtes (Bacchus) du renouvellement, là où il cède à son déroulement, singulier dans la loi des séries, là où il fonde et (se) fond sans fonds.

TROISIÈME LEÇON

LA BÊTISE. LA MIENNE ET...

A propos de Valéry, Nathalie Sarraute exprimait « la crainte (*sa* crainte ?) continuelle de se laisser prendre » et regrettait¹ que certains procédés poétiques conduisent le lecteur à « se livrer constamment à une gymnastique agaçante ». Certes *l'Enfant d'Éléphant* n'est pas *L'éléphant de mer*², Nathalie Sarraute « milite » pour le roman moderne (et français), elle boute la lourde statue officielle qu'une époque (une société) érigea à la gloire de l'auteur de *Monsieur Teste*. Mais il me semble que quelque chose là n'est pas vu, n'est pas entendu³ : la bêtise de Valéry, la bêtise de l'auteur de *Charmes*. Valéry en poésie — N. Sarraute le rappelle — poursuit Mallarmé, mais avec un programme de retour au classicisme ! Il possède une telle maîtrise du mètre que c'est par lui (par elle) qu'il devient défaillant : il entre dans une bêtise *au carré*. Il fait des vers, il s'évapore par le haut. Et je dirai que ses poèmes sont alors à crever de rire : oui, abcès, croûte, toile de maître (cette « peau d'oignon » selon le mot du peintre maniériste, Pontormo). Mais Flaubert ne joue-t-il pas aussi sur l'absurde de la « substance » ?

Il y a des poètes profonds de la bêtise. Profonds et... nerveux. Christian Prigent martèle, chantonne et « souffle » des répétitions. Il exploite le stéréotype sexuel « tout craché » : comme image, exploit, retourné comme un gant, dépouillé comme un lapin, vidé comme un sac (de nœuds), avalé comme un lapsus. Le poète reste soufflé (de tant de bêtise profonde) ! Puis il se révolte, le corps se révolte, contre les « idées », contre les idoles. C'est une bonne grosse vérité qui est à dire : le piétinement des ratages sexuels,

le bluff de l'adaptation angélique. Donc, la démonstration du monstre. Donc, les anamorphoses auditives. Exercice physique de l'énonciation, de la scansion, pour sortir le gavage « culturel » : posture coincée dans les cordes vocales, chasse bredouillée. Le poète est un « tordu », cassant les reins au lyrisme... D'une bêtise cambrée⁴. Et sa syncope.

Jean-Pierre Verheggen pourchasse « la grosse bête ». Il lance⁵ des razias, des rafales de mots qui, par de subtils glissements de sens, expriment la force sauvage se déployant sur son seul principe, toujours poussée plus loin à l'horizon par le « cran » de virgules, et dans le désir jamais éteint d'attouchement des zones interdites. Nomades s'attaquant au trésor des rassis sédentaires (le dictionnaire). Les corps se baptisent partout, se lavent de la bienséance, dans une promesse de fidélité à l'enfance. Pour la vie ? Pour une table rase ?

La grâce fait-elle défaut au poète, il faut que son rythme soit de dégringolade, que son langage descende dans le gringue, hors des filières de l'humanisme. Mais sommes-nous capables de douter quant à la morale, capables de goûter les « plaisanteries » d'un goût *douteux* ? N'est-il pas demandé que la poésie soit un au-delà du scepticisme ? Ne sommes-nous pas devenus très prudes « en poésie » ? Si avec ces poètes (de la bêtise « profonde », nerveuse) nous butons sur la crudité, la verdure et l'absence de « droiture », Françoise Charpentier note que les éditions anciennes des *Blasons anatomiques* n'hésitaient pas pour leur part à « imprimer les mots qui bravent l'honnêteté⁶ ».

1. Voir *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant*, Gallimard, 1986, où Valéry fait aussi les frais, en quelque sorte, d'un exhaussement de Flaubert (« Flaubert le précurseur »).

2. William Carlos Williams, *L'éléphant de mer*. Traduction de Jacques Demarcq, Carte Blanche, 1981.

3. Cf. in *Poétique* n° 67 Serge Bourjea, « Littoral/littéral valéryen ».

4. Christian Prigent, *Œuf-Glotte*, Christian Bourgois éditeur, 1978.

5. Lire *Pubères, putains*, éditions TXT, 1985.

6. Cf. Louise Labé, *Œuvres poétiques*, Gallimard, 1983. Dans la préface de ce volume, qui présente aussi un choix de *Blasons du Corps féminin*, Françoise Charpentier écrit cependant : « Le pied, le ventre, le nombril, le ..., la cuisse ». (*Sic* pour les points de suspension !)

QUATRIÈME LEÇON

L'ABANDON ET LA BANDE. SE LAISSER CONDUIRE EXACTEMENT PAR LE NOMBRE

Mettre en veilleuse son intelligence, se laisser porter, ballot défait ou pointe fuselée, prononciations et courbe, par les « trous d'air » du mètre, sur la portée du nombre, c'est ce que ne peut supporter le lecteur qui ne se tient que du *ratio* et du code. Je ne parle pas de résistances : la résistance même fait partie de la lecture de poésie... d'une résistance, d'une inertie vaincues, tel le « wagon » de Baudelaire, décollé, ébranlé, entraîné dans l'enchaînement bousculé des mots dans le mètre *ex-act*, acte et hors de tout acte, précipitant les mots ponctuels dans la stance. Bande de la ceinture défaite, page 54 des *Rime* de Marcelin Pleyne...

Les Grecs investissaient le terme « catastrophe » de sens multiples : processus/de descente/en tournant/jusqu'au bout accompli. Dans la concaténation butante et rebutante de ses lisses avancées (lisses comme un chant), un poème place le lecteur en état de catastrophe. C'est par le trait en travers dans la catastrophe que montent dans le poème d'Hölderlin figures et brume, qu'en bleu adorable fleurit le clocher et qu'à perte de vue, dans la distance incombée, tinte une cloche de paysage jusqu'aux bords de la mer Égée. L'histoire, notre histoire reste toujours à *envisager* : ici nulle icône mais la mise en branle, mais les pertes et désirs et résurgences, comptés et intuitifs.

Il y a cependant une *actualité* de la poésie. Du XIX^e siècle, de son irrationnel et des transformations apportées par l'industrie, de son éclairage « bec de gaz », le vers exact de Baudelaire, beau comme l'oxygène naissant en même temps que « décadent », dit plus à mon sens que les bœufs de Bovary. Qui, mieux qu'Hölderlin, dit notre rapport perdu aux Célestes, une charnière, et l'effondrement d'un édifice théologique-étatique ? Pleyne prend les clichés par la taille, Prigent « métrique » les stéréotypes, Michel Deguy enlace trivialité et culture.

Irruption et disruption, le chiffre poétique est peut-être difficilement français. Il marquait pourtant l'*Eros énergumène* de Denis Roche. Il déplaçait l'accent tonique sur les lignes d'Hopkins et maintenait miraculeusement les trébuchements de Dylan Thomas, cahotique barde fou sur fond de gueule.

Mais le bleu de l'eau ? Sur le retour du même et jamais dans le même, dans le courant du poème les lettres sont un gué où le pied se rafraîchit, se renouvelle. Et chaque fin de vers en son sillon de clin d'œil (l'Ange ?) au scandale (de la pensée qui ne finit pas) est une conversion. Crise et rétablissement. Sillon dans le vide et ses renversements, guidé allègrement dans ses pas de funambule. Il y a sous le poème une volonté de rapide qui emporte et déporte le « matériel » réticent, les faux-pas, les calculs avec elle.

CINQUIÈME LEÇON

ÊTRE DU VENT

Être *du* vent, comme l'on dit être du Nord ou du Midi, du scorpion ou de la Vierge. Être sous le signe du vent. L'évanescence ne cesse de chanter à nouveau sa brève chanson, le vent est marteleur d'idoles. Le vent a à voir avec la prise et la déprise, avec le « viol » ; emportée dans les cris, la litanie.

Ainsi que l'écrivait Jean-Jacques Viton dans un fragile opuscule (*Épisodes du vent*), les arbres sont une prise au vent, où il prend forme et qu'il agite : contemplation si vous voulez, mais avec des portes qui claquent — et cette *latéralité* debout, qui balaye les feuilles cornées. En peinture : Tintoret, *La création des animaux*. Le fruit des entrailles de la terre, le Rashomon japonais, la candeur d'une feuille griffée d'encre, le cinéma, les témoignages, la pulsion scopique et le trompe-l'amor, oui, tout cela c'est du vent !

Victor Hugo fut médiocre, boursoufflé, pas assez *vide*, gonflant toujours le courant de ses enjambements, aux chevilles, partie domestique, bien inférieur à Lautréamont dans la poussée. Clément Marot est un grand poète, erratique, fuyant, décalé, en bord de table et d'époque, dans la science des rimes ne construisant jamais un objet. François Villon et Louise Labé sont de grands poètes dans le vent.

Et maintenant il vous faudra sentir le vent solaire. Nos résistances agitées telle une corne de lumières. Les poèmes, lisez-les vite, très *vite* (ainsi la *Vita Nuova*), le plus vite que vous pouvez, balayés comme un champ. Ne vous attardez pas aux clôtures, aux trouvailles, au recueil ! Passez, cueillez (la danse !), sautez les obstacles de mémoire, soyez la dynamique à travers les lettres, les raisons de l'être. La poésie est toujours devant vous. Tête-en-l'air, avec l'oubli de l'oubli, où le vent refait l'inventaire des choses de ce monde... Puis il nous faudra semer le vent, derrière nous dans cette course-poursuite. D'un vers à l'autre s'inscrit le désir de passer, de buter sur « la prise », en biseau. Et de reverser.

SIXIÈME LEÇON

À PROPOS DE KIERKEGAARD

(*Le paradoxe et la dialectique. L'absurde et coup de bâton du maître zen. Contre le « bon marché ». Georges Bataille et la linéarité.*)

Kierkegaard écrit que la possibilité du scandale « nous discrimine chacun et nous isole, comme *un passage à franchir* pour devenir chrétien ». Mais l'orthodoxie, elle, manque ce passage car elle fourre partout « l'incomparablement beau » à la place du paradoxe. Le merveilleux, la profondeur, etc., sont des catégories *directes* ; or, si le Christ tombe sous la connaissance directe il n'est plus le « signe », et le christianisme devient du paganisme. Ce signe de répulsion et de résistance à passer (la possibilité même du scandale) est, dit Kierkegaard, dialectiquement le décisif¹. Le Christ est le paradoxe, et la synthèse porte le sceau de la *possibilité du scandale* en tant que dialectique.

Passage et dialectique, Kierkegaard les met à tout moment en relation avec le commencement absolu : il s'agit de ne pas gâcher le passage en l'embourbant dans le passé. Une conversion. Il faut ici lire en poète ce que dit Kierkegaard : « Commencer a toujours un double *impetus*, par rapport au passé et vers le nouveau. » Il faut l'entendre à chaque fin de vers, à chaque reversion. Mais il faut aussi le lire en « religieux », et en philosophe (en dialecticien), et jusque sous le profil, emblématique pour Georges Bataille, du dieu Janus. Le double impétus, le regard oblique, « l'angélique » et l'athéologie étaient inacceptables pour le cartésianisme : contre toute attente, Sartre.

Le Christ est l'obstacle et l'obscène, Kierkegaard n'en démordra pas et n'acceptera pas — à la différence d'ecclésiastiques rondouillards — l'installation commode dans une interprétation à *bon marché*. En marge des pages du Journal viennent des notes en souffrance : Notes sur l'absurde. Puis se répète la nécessité pour faire face à l'absurde de cultiver en soi la reduplication, puisque la foi ne peut être expliquée dans la simplicité de l'immédiat. Seul « l'isolé », celui qui reste seul avec l'absurde, car il est en mesure de penser dialectiquement peut se tenir à cette *tension*. Il peut supporter cette double vue que le contenu de la foi, « vu de l'autre côté », est le négatif, l'absurde — ce qui est au-dessus des forces du croyant immédiat, qui espère réussir à convaincre l'autre *directement*.

La dialectique procède dans la durée, avec son élasticité propre. Elle cède et procède : « avoir conscience que pour la raison c'est l'absurde, en parler tout tranquillement à un tiers en avouant que c'est l'absurde, et sous cette pression constante que l'autre doit le tenir pour l'absurde, et tout de même y croire ». Mais aussi, moment d'illumination et de souveraineté, voire d'extase, la dialectique est comme un coup de bâton du maître zen : négation de la négation, là où Kierkegaard éprouve que l'attachement au

moi est encore l'obstacle, passage à franchir — ce qui, plus que d'Hegel, nous rapproche alors de Nietzsche. On l'aura compris, ce n'est pas seulement par le style — ruptures, suspens, éveils, avivements et dissolutions, le « coupable » —, ce n'est pas seulement par le style que Georges Bataille fait écho à Soeren Kierkegaard. Il est question de la « Haine de la poésie », il est question du trébuchement. Il est question encore de l'hétérogénéité, pour dire que celui qui s'est engagé dans un rapport à Dieu boite, ou que, du moins, il a « l'hétérogénéité de la souffrance en cette vie » (et Kierkegaard observe que l'engagement « jusqu'à un certain point » est impossible, Dieu étant la négation même de tout ce qui est *jusqu'à un certain point*).

L'excès. En tout point annulé surmonté dérivé du poème commence un commencement, la conversion. L'entaille — la plaie —, le heurt, le soudain face à face qu'ont en vue Bataille et Kierkegaard ne sont pas un « coup de théâtre », il s'agit d'un scandale permanent... A chaque fin de vers le terme s'annule, et les termes d'une comparaison-concaténation se renversent et renvoient à la ligne. Le panthéisme ouvrait là une pluralité de directions, déployait une rose des vents de la poésie, favorisait des échanges d'identité rayonnante. Le christianisme est lié — par le monothéisme ? — à la linéarité (la vectorisation unique, la progression dialectique) ; il pousse à passer de l'un à l'autre des grains du rosaire, dans un enchaînement calculé des stations de la récitation — et jusqu'à se creuser sur son intérieur expansé.

Il n'est pas vrai que le scandale soit une notion *essentiellement* chrétienne, mais le christianisme l'a entraînée dans la *linéarité*, et avec le corps (crucifié). N'est-ce pas à une volonté de tenir ensemble paganisme (grec) et christianisme, surabondance d'orientations et linéarité tendue (chemin unique), qu'Hölderlin doit son tremblement, son vacillement, ses pertes de sens ? N'est-ce pas à sa volonté de dépasser le sacrifice qu'Empédocle — lui qui avait cherché un troisième terme, encore un principe de destruction qui re-fendît le *nexos* et fit basculer, déséquilibrait le couple qu'il formait avec l'*éros* — devait de souhaiter disparaître sans laisser de traces, comme évanoui, soufflé, aspiré par les dieux ?

1. On voit par là que l'expression « parfum de scandale » n'a aucun sens, sauf à prendre bien plus au sérieux la parabole de la servante lavant les pieds du Sauveur-pèlerin.

SEPTIÈME LEÇON

LA MISE EN SCÈNE

Titien appelait encore *poésie* ses peintures ; la mise en scène visait à aménager une chambre d'échos¹, d'oppositions, d'envers/endroit androgynes. Le Caravage de *La Mort de la Vierge* est scandaleux (jusqu'à provoquer sa lapidation ?) pour ce qu'elle meurt, et crée un déséquilibre ; Goya des *Peintures noires* car il est sourd aux flonflons de la fête ; Manet de l'*Olympia* parce qu'elle est hautainement défaite, que s'y croisent le regard neutre et le regard oblique et qu'elle est « mal » peinte... Offenses à l'idéal, outrés ouvrages, soulèvements d'un lourd pan de rideau. Quelque chose qui « à l'arrachée » s'expose.

Freud pose au pied du *Moïse* la question de la biographie, du livre et de la fondation. A travers l'histoire du parricide (*Les frères Karamazov*) le scandale est quasi permanent, on y arrache la barbe du pauvre vieux menteur, et c'est nommément sous ce titre, « Un scandale », que prend place un chapitre du Livre II (« Une réunion déplacée ») du roman.

Mais le scandale poétique n'a pas de *scène* au pied de la lettre. Ou serait-ce qu'il opère un « out-acting », qu'il « fait une scène », capricolant, capricieux ? Une mise en espace ? Pas de mise du tout ? Trop de blanc, une perte...

Non représentable, aussi, le fait qu'après le scandale on marche sur le vide, on cède à ce qui excède. « Être rien » reste quelque chose à penser, sauf en un bref instant où s'éprouve déjà l'au-delà pour l'intelligence de l'extravagance et de ce monde mortel. Le blanc entre les lignes a cette translucidité d'espaces plus vastes que la feuille de papier, mais pour la transe et la lucidité il y faut les mots, noirs, griffés, enchaînés et qui jalonnent telles des bornes, qui tendent des arcs outrepassés. Le vide également, bien que vaste, nous est compté.

1. « J'ai voulu dans cette autre poésie varier, et vous montrer la partie opposée, afin que la chambre où elles doivent demeurer ensemble soit plus gracieuse à la vue. » Titien s'adresse au roi. En 1970, Pierre Guyotat, s'élevant contre la censure qui frappait *Éden, éden, éden*, s'adressera au ministre de l'Intérieur. Mais rencontre-t-on aujourd'hui la censure ? Sont-ce les éditeurs qui s'en chargent ?

HUITIÈME LEÇON

FOULE ET REFOULEMENT (*Sortir les choses, sortir les vieux*)

Le rythme saute les pensées primesautières, les personnages primitifs. Mais les vieux ? Les vieux avec leur docte assurance et rassis ! Les avez-vous vus, avez-vous imaginé leurs sexes rabougris ? Quand ils représentent la conciliation, la sagesse, les bonnes manières, le langage sans écarts, l'autorité onctueuse... pouah ! Fondés de pouvoir, confits en dévotion, les vieux ne peuvent plus rien connaître à la poésie car ils n'ont plus de « putasserie » qui les assaille si ce n'est celle de la mort, leur jeune fille. Alors ils en appellent à la règle, au contenu benoît, ou marmonnent des grondements vulgaires de bon apôtre. Oh, si vous les réveillez (?), ils se rajustent sur leurs grands chevaux, mais ils n'ont plus de démons bien montés qui les démentent. Ils piquent. Hue ! La poésie leur passe au-dessus de la tête.

Pourtant, c'est plus bas que la poésie travaille, qu'elle vendange, soupèse les grappes d'anges, agite les feuilles. Beaucoup plus bas. Le pied métrique, le pas de danse, unique et joyeusement soulève une foule de désirs, jusqu'au refolement, le *Je* qu'on heurte et boute, les statuettes que l'on déterre, dans le sillon et le jeu de la charrue chariée qui reverse.

Donc, ne vouez pas de culte aux vieilles péteuses en chambre froide, au « parfum » ! Vendangez à l'automne en plein air ! Débondez. Il faut sortir les vieux, les éconduire, les faire boire, les faire mourir de rire. Ne les laissez pas arrêtés, parlez-leur de profusion (d'images, de sentiments)..., d'*enthousiasmeries* !

NEUVIÈME LEÇON

LA VIE, L'APHORISME, L'ANTICIPATION

Pour la beauté du geste, nous pourrions partir avec Empédocle dont, mythique même, le nom résonne tel un coup d'épée dans l'eau bleue des mers chaudes ou le martellement ralenti du pas d'un boiteux (d'un aveugle ?).

Le vieux poète grec est scandaleux dans la mesure où nous butons, non sur une difficulté de lecture, non sur le corps disparu des poèmes et les fragments qu'il en reste, mais sur cette histoire qui résiste à la course de l'imaginaire : une sandale de bronze. Rimbaud (les premières lettres de son nom, *rim*, en anglais signifient « bord »), terrible marcheur, à la fin eut la jambe coupée.

La vie des poètes est parfois un roman *d'anticipation*, qui anticipe le choc.

DIXIÈME LEÇON

LA MARGE ET LE TRAIT

« Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches » écrivait Paul Éluard, « de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume ». En fait, ici, c'est du *trait* qu'il faudrait parler (du trait « issu du Souffle » comme disent les traités de peinture de la Chine ancienne¹).

Le poème vient *après* : il est décision, *recours* à l'écriture, après tout, après une longue période de méditation. Cible, il vibre encore de la flèche décochée « en marge ». Résonance du coup.

L'éthique s'investit là : au degré de violence du recours, de l'assaut, et à ce qui demeure sensible (vibrant) de la décision, de l'incision. Et le lyrisme : Ezra Pound relevait le fait que le Je (le *I*) dans les idéogrammes chinois correspond à la manière d'empoigner une lance. Le trait, c'est-à-dire aussi le vide premier.

Le poème tranche. Il saisit (un saisissement du réel, par le délire). Manière de rompre le silence (de « rompre des lances »), de couper le souffle. Manière de prendre le vide — et de perdre le souffle. Adossé au vide, par lui « justifié ». Ce qui caractérise tel poète ? Sa manière de *prendre les choses*, d'attaquer la poésie, son angle de pénétration. Rimbaud a le génie de ses traits : « On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans »/« Lorsque je descendais des fleuves impassibles », ... Ça y est, pourrait-on dire, c'est parti !

J'écris un poème : je me secoue. Sec ! Séquence. Moteur ! Sans autre conséquence que cette empoignade poignante. Section d'un brouillard, de brouillons à couper au couteau. Plus que toutes les autres formes artistiques, le poème a partie liée avec « le plaisir des commencements » (R. Barthes). Le commencement seul, mais ramassé, concentré, condensé, *Dichtung*, vers l'autre (le poète est un *Dichter*)... Et ce caractère d'*intervention* (même si, tel l'archer zen, je me détourne de la cible).

Les œuvres de prose, de peinture, de cinéma, elles sont rares (*La Recherche* de Proust, le *Finnegan's* de Joyce,...) qui gardent au long de leur déroulement ou dans leur composition le contact avec le « décochement » et qui portent le trait. D'un geste heurté. La poésie a toujours ce mouvement de reprise (du sujet), de réattaque — violente d'implications, non d'explication (à moins que ce ne soit comme pour dire : « on va s'expliquer ! »)... Élan, fougue, humeur qui ont porté l'auteur jusqu'au seuil du poème et donc, dès les premiers mots (mais ils vont jusqu'au bout du poème), son besoin de défier la mort du langage, sa mort lente, qui en nous menaçait de durer.

Application de ses « lectrices » aux champs de la vision, le poème est toujours un unique trait, initial, inaugural, longuement médité (dans sa marge, dans la logique marginalité du poète) pour une rencontre fulgurante, sans repentirs (seules des *retouches* au scandale). Trait « inconséquent », poussé à travers les obstacles de la pensée. C'est pourquoi chaque poème, en son trait, est un traité poétique — et devrait être une leçon, une version, du scandale. De la manière dont il *l'appelle*. Le poème ne donne pas « à voir », il donne à éprouver la modalité d'un recours, son énergie première, et son exténuation : le premier trait, *l'esquisse* d'un mouvement jamais repenté, d'un engagement jamais rempli. Il n'effectue pas non plus l'aménagement d'un espace (il déménage !), et s'il est une pratique du rebond c'est sans le va-et-vient un peu chiche à mon sens, dans un espace clos, trop équilibré par des jeux de reflets, de la manière *ping-pong*².

La dynamique (le flux dynamique) est l'émotion du poème. Et le trait tendu, direct, sincère, anime et prend « en brochette » les fioritures enguirlandées (les significations, les calculs de langage) ; c'est pourquoi bien souvent le poète jette d'abord des mots, des images, points de passage obligés du trait, ses acteurs baroques. Les « acteurs », ils se sont longuement chauffés en coulisse et portent encore sur la scène quelque chose du mouvement fondamental avec lequel ils sont entrés en scène, avec lequel ils ont été projetés sur la scène. La scène, en fait, les freine, elle est l'épuisement de leur énergie d'entrée, seulement la résonance, la vibration de leur trait : une façon de *se lancer* (et son entropie). C'est de l'arc bandé la débandade ou, dirions-nous plutôt ici, le *délaçement*, le flottement — seule l'énergie tracée formant un nœud de vides, l'énergie qui encore les tient ensemble (qui tend tout un ensemble défait). Les acteurs du poème quittent la scène en débandade (plus d'ordre guerrier du rationnel, de la communication, du discours), bousculés, affolés, brassant l'air, y traçant des idéogrammes « échevelés », en délire et rétifs³.

Le poème en son entier (la catastrophe) n'est peut-être que la conduction de l'énergie de départ (l'angle d'attaque, la décision) : pierre en ricochets sur la surface et qui, à la fin, plonge — ou non. Il est le scandale *pour* le plaisir des commencements, de l'alinéa, des paragraphes. Nous butons sur la borne, la limite qui nous précipite en avant : dans la vie, en marge, au cœur de l'actualité...

Poème écrit *d'un trait*. C'est sa ressource contre l'académisme, la boursoflure, la dilution. Dans le vif, pour entrer dans le vif du sujet (et retrouver la verdeur de ses origines, de son art).

1. Heureux peintres, ceux qui pouvaient parler même du trait « insipide » — et de sa force, de sa saveur !
2. Voici qu'aujourd'hui les artistes plasticiens eux-mêmes se prennent à ces jeux de reflets — au champ clos plus qu'à l'œuvre ouverte, d'intervention, plus qu'à la peinture — et que cette forme de réalisations fait leur succès aux États-Unis où ils sont reconnus comme typiquement *français*.

3. Comme la musique dramatique (Haydn, *Les sept dernières paroles du Christ*), celle des cordes, nous en donne parfois la sensation, agitée, véhémement dans l'urgence, et d'une implacable motion latérale à travers la confusion ambiante.

DIXIÈME LEÇON (BIS)

DIFFÉRENTES MANIÈRES (TRAITS) D'ATTAQUE

- Allez, allez ! Au trot !
- Doucement les basses,...
- Tout doux, cahin-caha dans les cahots :
- Hop ! Là,
- Après tout,
- Après moi : le déluge... (manière souveraine)
- Oui, encore une fois,
- Te voici devenu... (souvent la manière des promeneurs, des Hispano-Américains — à la suite d'Apollinaire ?)
- Tiens, par exemple !
- Tiens, par hasard,...
- Il y a quelque chose là-bas (souvent la manière des modernes)
- Il y a ici (souvent la manière d'Artaud)
- Maintenant, je vais chanter (souvent la manière des Grecs)
- Ceci, dans le paysage (souvent la manière de Pound)
- Ah, vous m'en direz tant (souvent la manière de Marot)
- Allez, viens,

ONZIÈME LEÇON

LA PORNOGRAPHIE

Ce qui ouvre le paradis : les litanies (ainsi John Donne, dans *Une Litanie*, dédiée à la Vierge : *That she-Cherubin/Which unlock'd Paradise*). Dénouement, déverrouillage... Le proposé du porno — la « présentation » crue du sexe, la chair exposée, offerte ou abandonnée en des poses *presque* classiques —, l'offrande marchande ou mystique du sexe doivent par l'écriture trouver leur mouvement épique. Le corps désincorporé, dépossédé, mesuré, déchevillé de l'âme, marchandise portée par le vers jusqu'au mystère d'une transe et d'une figuration héroïques (Mallarmé, le précieux cul-de-lampe mythologique).

La pornographie vient de ce que manque la grâce¹. Elle va vers l'impossibilité d'achever la *possession* du poème, de traverser sans encombre, sans scandale, la transfiguration.

Imaginons simplement que l'on dise ce qu'on voit sur les photos, ces photos muettes et sans légende qui sont aujourd'hui le vrai vice impuni². Imaginons que les poèmes le disent (que par le rythme s'exprime leur contenu « latent »), en seraient-ils disqualifiés ? et pourquoi ?

Peut-on écrire la lumière, jusqu'à l'aveuglement (amoureux) de la parole ? Jusqu'à des aveux, des pensées *arrêtées* sur le spectacle et son excès ? En pleine lumière, l'emmêlement d'Amour et Haine peut-on l'écrire, tel que tenta de le faire le vieil Empédocle ? Que la poésie devienne, avec fougue et verve, par son infinie possibilité de reprise (en langue, en pensée, en critique), dans le désordre qu'elle devienne l'obscène du porno banal et de la photographie lucide, voilà une ambition !... Le choc des mots où se pèsent nos photos, superposées.

... J'ai dit, et ce n'est pas si sûr, « doivent », « mouvement épique ». Ce n'est pas si sûr car certains écrivains considèrent d'abord la masse, la foule dont chaque corps ensuite n'est que l'un des éléments (de la masse ou de la chaîne) : c'est la méthode de Guyotat, et de Céline. D'autres considèrent chaque être dans la beauté de son indestructible *solitude*, c'est la méthode-Genêt, et pour une écriture à proprement parler *érotique*.

De toute façon, l'épopée est d'un autre temps. Le poème ? Une saynète, c'est net ! Le poème est le plus efficace des clips-vidéo.

1. Jean Genet : « Si mes livres sont pornographiques, je ne les renie pas pour autant. Je dis que la grâce m'a manqué. »

2. En dépit des hypocrites tentatives puritaines (« Hypocrite lecteur, mon frère »).

DOUZIÈME LEÇON

L'ORBITE ET L'HOMME QUI HABITE

C'est une leçon technique. Le *vers*, donc, est calé-décalé tout en indiquant une direction. Mais vers où ? Où va-t-il nous mener ? Un simple caillou qui affleure se rencontre en chemin. Un grain dans l'engrenage. Rever-sant, « renversant la vapeur ». Le spectacle, l'obstacle¹. Vers... un mur, un murmure, une sorte de pierre sèche pour une prière, une borne millière qui se perd dans le blanc, dans le vent de lumières et de sable.

Comme un chemin. Mais qui sort de quoi, qui est porté par quoi dans l'air, sur quelle ambition, sur quelle souffrance, propulsion et retard, pour être à ce point inacceptable ? Quelque chose certainement de très simple, et qui *échappe* curieusement à la critique (le vers est « irritant »). Ainsi à propos des *Anniversaries*² de Donne les critiques ont-ils dépensé des trésors d'astuce aussi doctes qu'inutiles pour trouver à ces vers un sujet secret et qui soit de l'ordre du *private joke*. Mais non, le poème est d'une grande franchise, il nous faut seulement reconnaître le besoin poétique en nous, et notre appétit pour l'excès. Écrit à l'occasion, en la « circonstance » de la mort d'une adolescente, le poème convoie tout ce que dans le rythme et la rime, dans la descente ligne à ligne, Donne a pu trouver de superlatif qui porterait son imagination jusqu'à ses limites : il écrivait un traité de *l'exorbitance*, un traité sur l'outrance, sur l'ouvrage de l'outrage. La mort, l'adolescence et l'anniversaire en formaient l'émissaire et l'adversaire : le prétexte. Ben Jonson reconnaissait que ce poème était « profane et plein de blasphèmes » et que s'il avait été écrit sur la Vierge Marie c'eut été quelque chose (*it had been something*)! De la même manière, le strip-tease qui s'opère dans un autre poème, une élégie, *A sa maîtresse allant au lit*, cette nudité joyeusement orageuse appelée sous la richesse des atours, est une abstraction.

De Friedrich Hölderlin il est une merveilleuse phrase souvent citée : « Riche en mérites, c'est poétiquement cependant que l'homme habite cette terre. » L'évidence : comment, si ce n'est poétiquement, pourrions-nous habiter cette terre ? Et l'on bute sur le *cependant* (« aber »). Et l'aphorisme se disloque, perd sa symétrie de retourner à ce qui, avant le vacillement, demeure comme une conclusion, comme un acquiescement surgi, et suspendu³. Le déséquilibre — à moins de passer à une autre logique. Hölderlin, que voulait-il dire ? Que voulait-il dire *par là*, par la rupture de continuité logique même ?

Le plus grand scandale est peut-être cette défaillance de l'étendue, dissolution des limites, absorption du chemin, retrait : là où l'on ne peut plus suivre, cette sortie des traces. Hölderlin est comme un accroc dans l'espace ; il chassait la vérité sur le terrain le plus glissant, celui de l'image

qui se perd dans la distance sans retour ; il la chassait au-delà du mythe (Actéon), là-même où tout sol (national, humain), toute base rationnelle se déroberent sous les pieds : une chute sans rime, une haute métaphore.

Et du Christ par exemple il est dit⁴ que des anges reçurent mission d'enlever les cailloux de sa route. Nous pourrions donc penser que le Christ allait « sans scrupules ». Sur *l'absence de scrupules* les musiciens auront beaucoup à dire. On pourra imaginer qu'il y va de « l'angélisme » mais le musicien (Boulez) nous dira qu'il y a un plaisir particulier (pervers ?) à sentir les pulsations *déconnectées de la pulsion*.

C'est sans scrupules que le musicien s'éloigne du corps, qu'il en décolle la phrase musicale (Est-ce pour cette raison que Céline voyait en la musique sa rivale ?). Le *Sacre du Printemps* fit scandale mondain mais en général avec le corps le musicien temporise ; il s'occupe de temps « lisse » ou « strié », mais les marquages bruts de la pulsion il est rare qu'il les fasse entendre (Webern, dans des pièces courtes, des « bagatelles », sortes de calligraphies). Le plaisir de la musique tient peut-être à cette *différence* des pulsations organiques, qui se désinscrivent, se démarquent ; tel un ornement, le flux musical flotte au-dessus des accrocs pulsionnels. Plus crue, moins savante, moins sublime et plus impure, la poésie — parce qu'elle a affaire au rythme et au *sens* — inscrit et désinscrit le corps avec la pensée. Avec les stries-danses de la pulsion.

Le scandale : l'événement (logique, moral, linguistique). Là, et lui aussi toujours différé (*eventually*). La poésie pousse l'homme là où il habite. Elle le pousse dans ses *retranchements*. Les scrupules pèsent, et les obstacles entrent dans la décision de l'issue.

1. Le travail poétique de Claude Royet-Journoud, par exemple, est placé sous ce signe.

2. Soit : Commémorations, célébrations.

3. Sur Hölderlin, bien sûr, cf. Philippe Lacoue-Labarthe (et, notamment, « La césure du spéculatif »).

4. Matthieu, IV, 6.

TREIZIÈME LEÇON

GRATTER

L'aspérité — la « ligne âpre » — refait l'épreuve sur la marche de désespérer d'*avoir le temps*. D'où, encore, la nécessité de la vitesse (de pensée, de lecture). Mais cet entêtement — écrire aujourd'hui de la poésie —, cette obstination sur l'obstacle peuvent-ils constituer autre chose qu'un scandale intime, et donc aucunement un scandale, seulement le spectacle d'une maladie ?

Écrire de la poésie aujourd'hui pourrait bien être *en soi* un scandale. C'est une manière de s'empêcher d'écrire — d'écrire dans des formes dont l'usage social soit assuré (roman, essai). S'en empêcher pour la raison (la déraison) qu'il y aurait « trop » à écrire. Donc, une forme restreinte (le poète n'est pas un « écrivain »), un grattage, une manière de travailler le creusement, le décapage de l'empêchement volontaire ou de l'incapacité d'écrire « vraiment ». Une manière d'assouplir l'angoisse, de ployer déployer et reployer le corps de ce creux : des exercices, *exercices spirituels*, ignifiés dans le temps de leur signification, et d'un grattage obscène éclairant et ombrant l'architecture communautaire. Désir gratuit, avec seulement quelques rares moments de bonheur graphique.

L'ordre est-il intimé de désobéir à la loi ? Dieu a mis d'autres choses, d'autres choses au cœur de l'homme, d'où les drames, les déchirements, alors que les êtres ne devaient se rencontrer que pour le travail et le sexe ?

Oui, le travail (le « chagrin »), une fuite en avant, qui accroche. Qui, au bord du précipice, ne peut se rétablir que dans la marche. Chercher le mouvement lié qui correspond à l'image d'un berger poussant devant lui son troupeau de bribes, de moutons. Oubli de l'oubli de tout ce qui n'est pas poésie. Caravane primitive, polyphonique, défaite et réunifiée, cahotante, outrepassée, de moutonnements blancs emportés sur le noir sentier. Le poète ? Un berger poussant un troupeau devant soi.

Oui, voici la scène qui vient, la peinture, le *tondo*. Chaque animal va son chemin de travers, à son rythme, selon son humeur — et lui, des deux mains et de la voix, il pousse cette troupe moutonnée à aller ensemble dans son cours, à *travers*, entraînant bêlements et cris et silences et cahots sporadiques. Tache blanche mouvante, promise à la destruction, mais comme nous.

QUATORZIÈME LEÇON

POUR NE PAS CONCLURE

Les poètes débattent (dans le poème). Et se débattant, ils heurtent les conventions, se cognent (contre) les choses. A propos de *The Ecstasie* de Donne, John Carey notait : « Ces célèbres strophes n'ont pas seulement pour sujet une union fructueuse et libératrice. Elles traduisent aussi l'effort pour surmonter, incontournable, l'obstacle à venir. » Dans son *Journal*, Kierkegaard parlait du « premier pas », celui qui mène au bout qu'annonçait le pressentiment anxieux : le premier pas justifie l'anathème, « Malheur à celui par qui le scandale arrive¹. »

1. Ou *son*, selon la leçon du traducteur in Gallimard, collection « Les Essais ».