Jean-Jacques Thomas

Formulations: accessibilité et ostentation de la poésie extrême contemporaine.

RÉSUMÉ

Cette présentation fondée sur trois notions opératoires, « Installation », « Mouvement », «Allégorie », offre des analyses de textes de poètes français et américains (Mallarmé, Isidore Isou, Gleize, Denis Roche, Jean-Marie Charles Berstein, Bob Perelrnan, etc.) qui ont tenté la voie plastique pour offrir les moyens à de nouveaux lecteurs de revenir à la poésie extrême par diverses tentatives de poésie technospectaculaire. Puisque, chacun en convient, tout n'est pas dicible, il faut inventer un modèle symbolique hybride qui serait de l'ordre du manifeste. Monstrable. Fait de pièces rapportées empruntées à notre mémoire littéraire et à cet espace visuel qui formule notre quotidien. Inventer une culture de la signification audelà des mots, des phrases et du Livre. Ainsi la poésie extrême contemporaine n'est plus simplement un genre littéraire, l'expérimentation contemporaine ouvre l'avenir d'une lisibilité plastique. En inventant des formes nouvelles c'est une littérature allégorique au champ étendu qui peut espérer résoudre un paradoxe: comment exprimer l'inexprimable, le lieu-même du poétique.

AnSTRACT

on three operarive concepts: "Installation, "Mouvement", "Allegory", proposes severa] discursive analyses texts by French and Arnerican poet!; (Mallarmé, Isidore Isou, Denis Roche, jean-Marie Gleize, Charles Berstein, Bob Perelman, erc.). Ali have explored the possibility oF a plastique poerry and have cornposed texts of extreme poetry thar rely on echnospectacula texrual techniques tel bning me readership bacl to poetry, Because, as commonly agreed, one cannet sav today, there is the nced for poetry to reinvent Itself as a visual mode of signification thar can show the unspeakable. Through the visual space cpened by new digital technologies, poetly should invent the new lorrnulations oC our everyday lifè. Beyond words sentences and the Book With this new self defined projecr, poetT)/ lS no longer a literary genre; ir bCCOJ11cSthe new space where mankind experiences a ne>;'] mode of readability. "inis Plasngue nterature is inventing new lorms thar IIIap out the paradox ~how to express whar has always been wirhout expression the yçry core ol inquiry.

MOTS-CLÉS / KE'i'WORDS :

art plastique, poésie, extrême contemporain, allégorie, installation, technospectaculaire

Désirer la réalité, c'est bien!

Désirer être Mallarmé, c'est mieux !

Hall, Gd Amphi. Sorbonne, 1968.

Prologue

Le XIX siècle nous a imposé un nouveau paradigme de complémentarité intellectuelle: peinture et littérature. Dans cette période de fin de siècle où la nouvelle classe des industriels-inventeurs se laisse représenter avec leurs nouveaux produits, alors, dernière mode, les écrivains, classe productive de ce nouvel âge industriel, eux aussi, se font peindre avec leur commodité principale: un livre, plusieurs livres, une bibliothèque.

Pas tous! Si l'on observe bien ce portrait de Mallarmé, par Manet, on y découvre une effigie sans bibliothèque, sans livre; simplement quelques pages, quelques feuillets, distraitement contemplés par l'auteur dans la fumée brumeuse d'un « puro »,



Figure 1. Manet, Mallarmé, 1876.

Représentation proprement iconoclaste: le feuillet est considéré comme marque du désordre, d'une folie, ou d'une confusion due à l'abus de substances intoxicantes. Elle a aussi, contre elle, le poids de la tradition littéraire. Souvenons-nous qu'à la fin du *Paradiso* de Dante celui-ci choisit l'image du livre pour exprimer l'unité du monde vu dans la lumière divine. Il proclame alors: « Dans l'espace entre les couvertures, relié par l'amour divin, en un simple volume, j'ai vu rassemblée toute la diversité

dispersée dans l'univers» Ainsi pour Dante et la tradition littéraire classique occidentale, l'image symbolique du Livre configure la conception métaphysique selon laquelle Dieu impose l'unité dans la diversité tout en reconnaissant la réalité matérielle de la variété. Hors de cette unité, point de salut, et les feuilles volantes dispersées au vent n'appartiennent pas au monde divin.

Lors de cette présentation sur les questions de forme et d'informe, je me suis permis ce court prologue historique afin de contextualiser le passage progressif à l'aube du xx' siècle du livre au feuillet. Alors qu'aujourd'hui chacun semble se poser la question de la matérialité du produit « livre» il me semble important de noter que bien des formes contemporaines sont le résultat de ce changement métaphysique et matériel généralement assez peu noté. Pourtant, cette transformation radicale marque la stratégie d'écriture avant-gardiste du début du xx' siècle, puisqu'on la retrouve ensuite comme allant de soi dans les « motlibristes » du Futurisme ou la poésie sonore ou graphique de Dada, sans parler des feuillets insérés dans les compositions cubistes.

Ce propos d'introduction porte sur ce que l'on appelle généralement le « support matériel» de l'écrit. Dans cette discussion sur la forme et l'absence de conscience de la forme plus particulièrement dans la poésie extrême contemporaine, en France et aux États-Unis, ces observations sur la dichotomie élémentaire livre / feuillet, ont également l'avantage de me permettre immédiatement de situer l'espace intellectuel de ma réflexion puisque toute lecture est indissociable de son support.

Mais comme toute médaille a, non pas son revers mais, valorisation, sa partie incuse, pour moi, la disparition constatée de la préoccupation formelle dans l'écriture et dans les manifestations artistiques contemporaines signale un déplacement vers les préoccupations plastiques et doit s'accompagner d'un nécessaire réapprentissage de la lecture afin d'établir de nouveaux principes d'interprétation. Le refus de s'imposer cette rééducation condamne toute tentative d'approche des écritures contemporaines à la butée de l'illisibilité formelle, même si cette illisibilité formelle est riche de la promesse d'une intelligibilité et d'une accessibilité nouvelles.

Je m'explique.

Là où le français ne possède qu'un seul terme « forme» pour désigner plusieurs modes d'organisation, l'anglais nous offre « form » et « shape ». Alors qu'en anglais le terme « form » sert plutôt à désigner la forme-ordre, la forme-contrainte, l'aspect intellectuel directif de l'organisation ordonnée du *logos*, le terme « shape» désigne la forme-apparence, l'organisation de l'oeuvre considérée du point de vue d'une problématique esthétique

matérielle. Il ne s'agit pas simplement de savoir lire, mais de voir lire. Le regard parcourt une économie graphique surfaciale matérielle en quête de sa propre justification.

Mon propos limité aujourd'hui consiste donc à montrer que l'illisibilité apparente de l'écriture de certains poètes désignés rapidement comme « extrême contemporains » pour ne pas dire « expérimentaux» n'est telle que dans le cadre d'un formalisme dépassé et qu'une approche qui porte sur la forme-apparence apporte la promesse d'une compréhension de la nature même des avancées de l'extrême poétiques ainsi qu'une intelligibilité de la signifiance fondée sur un nouvel ordre formel simplement pas encore consensuel.

Comme je n'ai qu'un espace limité, c'est cet argument selon lequel s'il y a forme, elle n'est pas à chercher dans les formes établies mais dans des pratiques plastiques non encore répertoriées bien que reconnaissables, que je me propose de développer grâce à une illustration visuelle qui reposera aujourd'hui sur trois notions opératoires: Installation, Mouvement, Allégorie. La démonstration utilise une variété de médias et porte sur un échantillon d'exemples, pris dans le champ de la production française et anglo-saxonne, en particulier Mallarmé, Denis Roche, Jean-Marie Gleize, Rob Perelman et Charles Bernstein, puisqu'il n'est pas question ici d'occulter mon hybridité« transatlantique ».

Installation

« Installation » n'est pas encore un mot concept en français, c'est la raison pour laquelle je l'utilise comme terme opérateur pour bien souligner sa spécificité en tant qu'outil heuristique lorsque la lecture critique porte explicitement sur l'aspect forme-apparence du discours poétique.

La lecture formaliste ancienne de la fin du xx' siècle avait imposé le terme «construction» pour désigner l'organisation textuelle perçue; c'est ainsi le cas dans l'article publié en 1975 par Tzvetan Todorov «La lecture comme construction ». Dans la perspective formaliste, le terme « construction» servait plus particulièrement à définir les règles et les conventions qui faisaient d'un texte un ensemble «fini, systématisé et unifié ». «Installation» dans une approche plasticienne sert à désigner l'aspect distributionnel et disposital des composantes repérables. Le terme à l'avantage d'être d'un usage très courant en études visuelles dans le monde anglo-saxon, et dans la pratique des minimalistes américains (Stella, Judd ou Morris). De plus, en anglais, « installation » est le terme aujourd'hui communément accepté pour traduire le terme-concept « dispositif» utilisé en français pour précisément insister sur l'aspect forme-apparence de la production matérielle discursive ou artistique.

Ce que représente « installation» pour désigner une nouvelle intelligence de l'œuvre discursive n'est pas neuf. Les débats sur la forme-ordre rhétorique ou stylistique ont tellement dominé récemment le monde des belles-lettres que les questions de disposition matérielle de l'œuvre n'ont pas eu l'occasion de se manifester avec insistance. Toutefois, tout porte à croire qu'elles ont toujours été là, ne serait-ce qu'à l'état expérimental. Ainsi, sans hésiter sur les moyens prenons une œuvre fétiche: Le *Livre* de Mallarmé. Lorsque l'on pense à ce texte virtuel, l'image communautaire impose comme interprétant de la nature du texte un modèle établi du texte sacré, la *Bible*, ou, comme je l'ai indiqué, son extension littéraire, le *Livre*, somme divine selon Dante.

Toutefois, lorsque curieux de la réalité du texte, on consulte les notes mêmes de Mallarmé, « notes en vue du Livre », on se rend vite compte que loin d'anticiper un volume compact et linéaire, ses préoccupations portaient en fait sur la nature pluri-dimensionnelle de l'ensemble et sur ce qui devait constituer l'unité minimale d'organisation et pour cela, il n'y a aucun doute: il avait choisi la page, le feuillet. C'est ce que montre bien cette correspondance à Verlaine dans laquelle Mallarmé repousse l'idée d'un simple volume au profit de « maints tomes» et souligne son intérêt pour la « pagination» :

J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi? C'est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspiration de hasard fussent-elles merveilleuses ... J'irai plus loin, je dirai le Livre, persuadé qu'au fond il n'yen a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. (Mallarmé, Lettre à Verlaine, 16 novembre 1885).

Lessentiel des notes qui nous restent portent ainsi sur l'aspect disposital de ces unités, leur installation réciproque, les récurrences, le mode et la distribution graphique de réapparition, et même leur disposition dans un espace physique complexe parcouru par le lecteur dans un contexte que l'on appellerait aujourd'hui « l'espace scénique de la performance de lecture. »

FORME & NFORME

Dans cette perspective plasticienne gouvernant la question du Livre, on comprend mieux comment Mallarmé en est arrivé au *Coup de dés.* Une *installation* dictée par un interprétant de forme lié à la chute, à la cascade: l'escalier.

La publication du *Coup de dés* dans la forme pré-contrainte du livre traditionnel prive donc l'œuvre de sa dimension dispositale intrinsèque qui en était, au départ la raison d'être. Seul un transfert intermédial radical du livre à un espace d'installation est à même de restituer au texte la dimension plasticienne qui le justifie, mais ne peut exister qu'à l'insu du lecteur d'hier et d'aujourd'hui, victimes de la forme imposée du livre, commodité habituelle de l'écrit. C'est cette dimension réprimée que tente de restituer l'illustration suivante:

Pour justifier cette compréhension plasticienne du *Coup de dés* de Mallarmé, je m'aiderai du travail critique fondamental, *L'œuvre de Mallarmé*, *Un coup de dés*, de Robert Greer Cohn publié à Paris à la Librairie des Lettres en 1951.

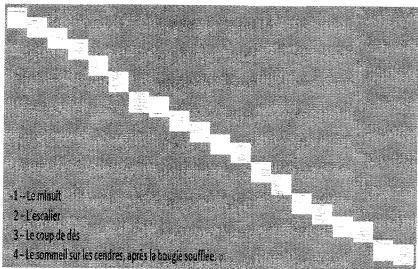


Figure 2. L'escalier du coup de dés.

Dès son «Introduction» Greer Cohn situe brièvement son étude du *Coup de dés* comme une réponse diamétralement opposée à la ligne critique anti-formelle adoptée par Georges Poulet dans ses considérations sur les textes de Mallarmé telles qu'on peut les trouver dans le premier tome *d'Études sur le temps humain*, publié en 1949 et qui venait de recevoir le Prix Sainte-Beuve en 1950. Pour Greer Cohn l'erreur magistrale de Poulet (« Il est bien entendu que je trouve l'étude particulière que [Poulet] consacre à Mallarmé fort en deçà de la question » (447» est de

simplement considérer le *Coup de dés* comme un recueil poétique court, mais à lire traditionnellement comme un recueil de poésie, comme une succession de poèmes sans titre, liés par une phénoménologie thématique d'auteur tournant autour de l'écrit et du hasard. En somme, pour Cohn l'aveuglement formel de Poulet l'empêche de voir, ou même de concevoir l'architecture formelle de l'ensemble et donc de s'enfermer dans une simple analyse de texte sémantico-psychologique vitaliste focalisée sur la question de l'« irréversibilité du temps ».

Comme leur débat est maintenant vieux de plus d'un demi-siècle pourquoi, aujourd'hui, revenir à tout cela? Parce que le sujet de ce colloque porte sur les questions de formes et leur importance dans l'ordre critique. C'est le terrain sur lequel Greer Cohn situe son opposition à Poulet. Également, pour revenir à notre propre contemporanéité, il n'est pas indifférent de contextualiser historiquement le débat et d'en montrer les implications héréditaires pour la critique contemporaine.

Lannée même où Greer Cohn publie son immense étude sur Le Coup de dés précédée d'articles sur le sujet en particulier dans le Yale French Studies, Georges Poulet devient Professeur et Chairman du département de Langues et littératures Romanes à la Johns Hopkins University et, de fait, se pose en rival direct d'Henri Peyre, la principale autorité critique à Yale University et le directeur de thèse de Cohn. En présentant cette disposition spatiale du coup de dés comme un déploiement ou chaque page du volume serait une marche d'un escalier, succession de stases, conduisant à une chute verticale inéluctable, je suis bien conscient que ce n'est pas une représentation finale que Cohn pourrait approuver. La disposition-énumération spatiale que je propose s'est élaborée dans la lecture conjointe du Coup de dés et d'!gitur. Cohn n'ignore rien d'!gitur et venait probalement de lire Mallarmé as Hamlet que Wallace Fowlie venait de publier en 1949, puisque, d'ailleurs sans le citer, il se moque du rapprochement: « N'oublions pas que si Hamlet était gras et lourd, Igitur ne peut se concevoir que svelte et mince, à peine adolescent (84). » On trouve donc dans l'étude de Cohn sur le Coup de dés des considérations sur !gitur et il ne néglige pas l'image de l'escalier proposée par Mallarmé pour représenter l'initiation d'Igitur, et, en même temps, celle du lecteur :

La régression circulaire (double polarité) a déjà commencé dans Le Minuit: la dualité lumière obscurité(devenue polarité) est croisée par une polarité temporelle: présent-passé [... J. Dans la deuxième section (Il quitte la chambre et seperd dans les escaliers) nous retrouvons la régression linéaire: [436J La régression circulaire reprend: [436J. [... J. Nous pouvons maintenant revenir sur l'Argument (434) que nous avons laissé de côté et expliquer chaque mot: Le Minuit est le

moment crucial de l'acte symbolisé et résumé dans le coup de dés. Les *escaliers,de l'esprit* sont la descente en spirale du mouvement de pensée [...] (456-458).

À bien relire Mallarmé, j'en viens à croire que le sens de la circularité que Cohn reconnait un peu partout dans le texte de Mallarmé l'entraîne aussi à introduire ici l'idée d'une spirale que rien ne vient informer dans le texte. De même, soyons mesquin et grammairien, pourquoi Cohn introduit-il ce pluriel « les escaliers», faute française commune, mais le terme est toujours au singulier dans *l'Igitur* de Mallarmé. Inspiré, sans doute par la fameuse phrase de Valéry sur le coup de dés: « La tentative d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé» (Valéry, *Variété*, *Œuvres* 1, Paris: Gallimard, 626) et les propos mêmes de Mallarmé sur l'univers comme « constellation», Cohn propose pour l'installation plastique du *Coup de dés* non pas un escalier comme je le fais, mais une vision arborescente:

C'est précisément parce que le *Coup de dés* repose sur un champ de gravitation fluide que chaque mot dans le Poème-constellation peut irradier des influences complexes et contradictoires dans plusieurs directions [...] (63).

Cohn restaure ainsi l'image canonique du rapport livre-arbre:

Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard est une explication orphique» de l'univers, une histoire transposée, poétique du Tout dans son apparition et sa chute, Mallarmé voulant exprimer le plus avec la plus grande économie des moyens, est attentif à ce qu'aucun élément de son livre ne lui échappe. Ainsi que la structure du tronc, à travers les ramifications les plus infimes de l'arbre, devient feuilles, de même, la syntaxe d'Un coup de Dés se déploie dans les mots, les lettres pour s'épanouir en images bourgeonnantes, feuillage poétique (31).

Bertrand Marchal, commentant le *Coup de dés* dans son dossier de 1998 de l'édition complète des œuvres de Mallarmé dans la Pléiade nous met en garde contre toute tentation de considérer le poème comme une entreprise de poésie spatiale, et condamne toute approche de ce type comme une régression », De ce point de vue, pour moi, l'analyse de Cohn a le mérite de ne pas vouloir maintenir le privilège de l'interprétation logomachique du poème de Mallarmé et d'envisager, sans anathème, le sens implicite d'espace contenu dans le texte du *Coup de dés:* Le Poème, dans son ensemble est donc une partition [... J. Étant multidimensionnel, le poème est sculptural; il incarne aussi une polarité publique-privé de drame-livre (80). » Il faut également reconnaitre à Cohn le mérite d'admettre qu'en

reconnaissant cette dimension spatiale, « sculpturale », du *Coup de dés*, il sait qu'il ne se place pas dans la bouche du Maître:

Encore une fois, une des raisons de l'importance que Mallarmé attachait à la Page-unité doit s'expliquer par l'effort de pensée qui lui fit atteindre le niveau du paradoxe à la deuxième puissance. Un effort supplémentaire le conduisit à considérer le Poème comme un volume dans l'espace. Et cependant cette vertigineuse région du paradoxe est à peine suggérée. Tout compte fait, Mallarmé était satisfait déjà d'avoir dépassé d'un degré le restant de l'humanité (41).

C'est pourquoi, *a minima*, on peut se satisfaire du jugement que Jean-Nicolas Illouz dans son ouvrage *Le Symbolisme* (Paris, Le livre de Poche, 2007, 20I) porte récemment sur le caractère innovant de la contribution de Mallarmé et montre combien et comment celui-ci se distingue du Symbolisme :

Au-delà de l'euphonie, la Musique dont parle Mallarmé vaut pour ses capacités de *construction*; « rythme entre des rapports» elle est l'architecture sensible du poème; à l'opposé des valeurs d'expressivité qu'elle recouvre dans la plupart des poétiques symbolistes, elle est, plus abstraitement, une « structure » , qui dispose le texte en espace de relations et d'échos (201).

Finalement, mérite supplémentaire de l'analyse formelle de Cohn, celui-ci aboutit à la perception juste, due sans doute à la qualité de l'analyse rapprochée, qu'il y a dans le *Coup de dés* un caractère kinétique, voire cinématographique, sous-jacenr qui démontre le caractère indispensable de la pensée du mouvement pour comprendre la cohérence globale de l'ensemble graphique:

Le Poème comme unité [... J représente une version réduite de ce schéma. La structure quadripolaire de l'ensemble est son aspect statique [... J. Son aspect cinétique, qui domine en raison de l'excédent impliqué par l'existence même du Poème, s'exprime par la pente moyenne du texte d'un bout à l'autre du poème [... J. (81)

et finalement, pour apporter une contribution supplémentaire à ma lecture « installation» du *Coup de dés*, ce commentaire de Cohn sur ce que l'on pourrait appeler les effets spéciaux de la syntaxe de Mallarmé:

Le lecteur [du *Coup de désJ* cède d'abord à l'éblouissement visuel, mais s'il se reporte à l'original, il s'aperçoit vite que cet éclat n'a été obtenu qu'au prix de multiples oublis, par un clignotement plus rapide que celui d'un appareil de cinéma [... J. (461)

FORME & NEORME

Peu importe que le mouvement implicite vienne de la trace du geste de l'écriture ou de la nécessaire avancée du « drame-livre », pour moi, le *Coup de dés* est une installation, un devenir de mouvement qui n'a pas pu fuir la prison de l'écrit imprimé.

Dans son introduction à la première publication *d'Igitur*, Mallarmé disait sa confiance dans le lecteur de l'avenir pour « trouver la mise-en scène» du drame de l'écrit: « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même. » (Mallarmé, *Œuvres*, Marchal éd., 475).

En ce bel aujourd'hui, ce lecteur exauce le voeu mallarméen : [http://www.youtube.com/watch?v=AiLg8xFG2Ps].

Mouvement

Le mouvement oublié

Ce qui m'amène à ma deuxième considération de la forme dans la poésie extrême contemporaine: la problématique du mouvement. Lorsque je visite Beaubourg ou l'aile Annenberg du Museum of Art de Philadelphie, c'est toujours pour moi l'occasion d'une grande tristesse de voir la pauvre « Roue de Bicyclette» de Duchamp, solitaire et immobile au milieu d'autres readymades tout aussi abandonnés. C'est à croire que les conservateurs n'ont jamais lu les écrits de Duchamp sur ses readymades. Autrement ils sauraient que cet artefact est fait pour le mouvement et que c'est cette trace de vitalité captive qui en fait l'intérêt. Duchamp n'écrit-il pas en effet: « En 1913 j'ai eu la bonne idée d'attacher une roue de bicyclette à un tabouret de cuisine et de la regarder tourner ». Là encore, malgré l'immobilité imposée par une lecture simplement « scripturale », il faut restituer à l'objet le mouvement pour lequel il a été créé et cesser de le traiter comme une vague présence cubiste pré-mobile pour salon avantgardiste d'hier: [http://www.youtube.com/watch?v=126e]1FGm]0].

Dans ce monde de la fin du XIX^e siècle qui se met à illustrer le triomphe du livre comme nouvelle commodité marquant le début de l'entrée des hommes de lettres dans le monde de la production économique, le livre s'impose comme emblème de capitalisation et d'organisation d'un ensemble éclectique et dépareillé. Thésaurisation de la production intellectuelle, il ne peut se concevoir que dans l'empilement et multiplication de ses parts qui donnent cohérence et consistance à l'ensemble.

Du feuillet au mouvement

À l'opposé, le cliché photographique, qui se rattache au feuillet, surtout dans ses origines technologiques, la plaque chimique, impose

la pensée de la surface isolée, simple, et unique pour devenir, ensuite dans son évolution technique, feuille simple. Ne l'oublions pas, le mot « cliché» qui sert souvent de substitut au mot « photo» vient de l'onomatopée clic-clac (encore présente dans la formule publicitaire « Clic-clac, merci Kodak! » Et cette onomatopée originellement servait à décrire, non pas le bruit de l'obturateur, mais le bruit fait par la presse à imprimer au moment de la réalisation d'une page. Étymologie n'est pas raison, mais les mots maintiennent de manière sous-jacente des schémas de pensée, et, si l'on y regarde de près, le champ sémantique associé à «photo» englobe une multitude de termes usités dans les deux champs, imprimerie et photographie: «épreuve », «type », « retouche », « tirage », « presse », « planche-contact », etc.

Même si la fin du xix' siècle peut être donc être caractérisée par l'alliance entre la littérature et la peinture, là encore, face à cette vulgate culturelle émergente, il y a singularité et innovation de la part de Mallarmé. *Nous* savons qu'il a personnellement possédé plusieurs appareils de photographie et qu'il s'agissait, pour lui, d'une activité assez régulière. En fait les photographies de Mallarmé constituent une sorte de *cottage industry* et nous disposons de lui ou sur lui d'un ensemble photographique documentaire considérable et inégalé pour l'époque: photos le présentant à divers âges de sa vie, et dans ses multiples activités à Paris et à Valvins.

Il y a en particulier la fameuse photographie de Mallarmé par Nadar [Gaspard-Félix Tournachon] de 1896.

Cette image est la version originale possédée dans les archives de Mallarmé, mais on peut voir qu'il en existe plusieurs versions dont celle retrouvée chez Méry Laurent. Une version en reproduction qui possède l'estampille « Nadar» et sur laquelle Mallarmé a rajouté quelques mots à l'intention de

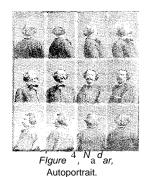


Figure 3. Nadar, Mallarmé.

Méry sur la page originellement blanche. Une autre version de ce cliché montre que l'éclairage de fond est différent de celui du fond sur le cliché originel et sur le cliché retrouvé chez Méry Laurent...

Il est facile de penser que, comme il en avait l'habitude Nadar a fait une planche-contact, un original multiple, comme il l'a fait ici pour son propre autoportrait.

La planche-contact est le système routinier de reproduction mécanique. Quand il existe une image, il en existe une autre, et une autre. Dans le cas de l'autoportrait de Nadar, il s'est installé sur un fauteuil tournant



introduit dans le mobilier sous Louis-Philippe, ce qui lui permet de se présenter sous différents angles. L:accumulation d'images successives a permis dès 1877 l'invention du praxinoscope de Charles-Emile Reynaud, et l'année suivante, en 1878, l'anglais Eadweard Muybridge, a utilisé une technique assimilée, avec 12 appareils photos placés en succession pour créer un document photographique scientifique démontrant que durant son galop le cheval ne touchait pas terre. La combinaison de la succession photogra-

phique telle qu'on la trouve sur une planche-contact et d'un praxinoscope permet de créer l'illusion du mouvement comme le montre un document américain de 1887 qui reprend une série similaire à celle trouvée sur la planche-contact de Muybridge.

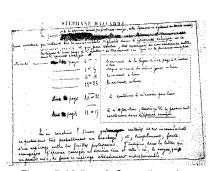
Puisque nous possédons la planche-contact de l'autoportrait de Nadar déjà conçue comme une planche-contact d'images en succession d'un mouvement circulaire offrant différents angles de prise de vue, avec les moyens d'animation numérique contemporains c'est un jeu d'enfant de créer ce qu'aurait pu donner une projection de la photo de Nadar au praxinoscope. Bien sûr, pour nous, aujourd'hui, c'est un film, « a movie », littéralement une succession séquencée d'images, «moving pictures », pour donner l'illusion du mouvement: [http://www.youtube.com/watch?v=IIjXDCokN2A] .

Constatation banale, mais historique: le passage du tableau pictural, image unique, à la photographie qui permet une entrée immédiate dans la culture de la reproduction mécanographique, facilite la multiplication des clichés et, l'exemple rapide proposé sur des documents d'époque, montre combien cette multiplication des images, si elle implique une succession permet l'introduction de l'illusion de mouvement et donc la création d'une image mouvante.

Par extension, dans la problématique du feuillet comme une unité minimale d'une poésie plastique donnant accès au mouvement telle qu'elle s'est imposée progressivement à Mallarmé il y a la prise de conscience du travail de réflexion nécessaire sur les problèmes, maintenant nouveaux de succession et de conjointure. Comment créer la continuité de manière à ce que les feuillets s'articulent. En d'autres termes, Mallarmé s'inquiète de la question apparemment toute cinématographique du montage. Une question qu'il semble être le seul à se poser dans cette culture du livre imprimé qui, du point de vue du matériau, ne se pose que la question du brochage des feuillets. Ceci n'est pas une hypothèse critique spéculative

de ma part, cette dimension de l'innovation plastique de Mallarmé s'est explicitement imposée à moi, en étudiant le manuscrit de la correction des épreuves d'un *Coup de dés* tel que publié dans la revue *Cosmopolis* en mai 1897. À la découverte de la première version imprimée du *Coup de dés*, Mallarmé constate le ratage du lien entre les feuillets et insiste sur la nécessité du « raccord» spatial entre les lignes d'une page à l'autre, comme on peut le lire sur ce document d'archives:

[... J je retourne corrigée cette épreuve-ci également corrigée, pour montrer que certains des signalés dans inconvénients l'épreuve cOrrigee [publiée dans la revue Cosmopoliss ne se retrouvent pas ici et que, contre, manques concordance entre lignes d'une page à l'autre se trouvent ici [J 6-7 le raccord a lieu [J 20-21 il continue à n'avoir pas lieu [... J. Qu'en conclure? Sinon [texte barré] certains ces inconvénients produisent très probablement au brochage; et, simplement, faute d'un repérage entre les feuilles juxtaposées.



Dis japanis c'aledier

Figure 5. Mallarmé, Corrections du Coup de dés dans Cosmopolis.

C'est à ce passage historique de la peinture à la photographie, de la compacité organique du livre à la flexibilité combinatoire du feuillet que j'assigne la responsabilité d'une réflexion productive et soutenue sur la plastique poétique puisque désormais va se poser la question de la nature du matériau, de la combinaison successive des composantes et du mouvement de l'ensemble ainsi constitué.

Denis Roche: le cadre ou la photo fixe

Dans notre extrême contemporain, la poésie n'est devenue « inadmissible » pour Denis Roche qu'au moment où il s'est libéré du modèle de la peinture (« ut pictura poesis» « ancb'io son pittore l n] pour s'avancer dans le monde du cliché Polaroïd ou 35 mm. L« Avant-propos » de son premier recueil de poèmes Forestière amazonide (1962) est tout entier gouverné par une analogie picturale. En 1962, en toute conformité avec la tradition analogique entre peinture et écriture, Denis Roche écrit donc ceci :

La poésie doit tout mettre en œuvre pour arriver à ses fins, aussi bien l'expérience intérieure du poète que la réalité environnante, aussi banale soit-elle. Elle rejoint en cela la peinture contemporaine. Cette technique a pour conséquence essentielle de prohiber toute correction, tout retour sur soi-même, un poème entrepris se comportant comme un tableau abstrait, un certain espace émotionnel à remplir, au-delà duquel seul le lecteur ou le spectateur continue la quête, l'écriture ayant une limite là où précisément l'imagination glisse encore sur son erre. (Denis Roche, « Avant-propos» Forestière amazonide [1962], in La poésie est inadmissible, Paris, Seuil, 1995).

En 1967 au moment même où Roche publie dans *Les Lettres Françaises*, où il était pigiste, son premier cliché photographique, « Giuseppe Ungaretti dans sa chambre de l'hôtel Pont-Royal », il publie trois poèmes dans le n° 31 de *Tel Quel* de l'automne 67 intitulés « La poésie est inadmissible ». Dans sa « Préface» à la collection photographique de Roche intitulée *Ellipse et Laps*, Hubert Damisch fixe la rencontre entre Roche et la photographie bien plus tardivement, en 1976, au moment de sa rédaction de *Louve basse*, mais cela semble bien peu vraisemblable puisqu'en 1975, à New York, Denis Roche travaillait déjà dans l'atelier de Denise Green, à la préparation assez professionnelle de ses clichés en photogrammes.

La lecture de « Lavant propOS» de *Forestière Amazonide*, toutefois, laisse immédiatement présager que Roche ne pourra pas se satisfaire bien longtemps de l'homologie avec la peinture, qu'il retient encore ICI, car, pour lui, toute poésie est mouvement rapide et rythme conçu comme multiplicité en série:

Le rythme a d'abord été celui de mon écriture: il fallait un poème rapidement composé, et, de plus, allier à la densité des images une densité superposable des vers eux-mêmes. [...] D'autre part, j'écris toujours par séries, séries de même inspiration et de même rythme. Car le rythme trouve sa principale justification dans la chronologie, et c'est pour moi un souci constant de ne jamais faire un poème isolé. De là sans doute aussi le fait que j'ai rarement écrit des poèmes de plus d'une quinzaine de vers, craignant d'en « étaler» la densité au détriment de la valeur émotionnelle des mots. Denis Roche, « Avant-propos », Forestière amazonide (1%2), in La poésie est inadmissible, Paris, Seuil, 1995.

Seule la photographie lui permettra, avec sa capacité à multiplier l'unique, de développer cette rythmique poétique qui lui est propre. Ce même texte, encore, toutefois, signale ce qui est, pour Roche, la limite d'une esthétique poétique qui doit énormément de sa plastique à la photographie, mais reste pourtant prisonnière d'une contrainte imposée par la

peinture: ce que je définis comme le cadre. Dans ce texte les deux termes spécifiques, « tableau» et « cloisonnement », laissent présager le fétiche du contour qui va marquer le bord de la photo et du poème chez Roche:

Un tableau récapitulatif de la culture des plantes médicinales en France, suivant la nature du terrain, et suivant les mois de l'année, a été le point de départ de ma recherche. Ainsi se sont réalisés des états d'opposition permanente entre des séries d'images ou des phrases de construction asymétrique. Il restait alors à animer les « collages » ainsi obtenus par un rythme nouveau, adapté à de nouvelles exigences, et capable de soutenir efficacement cette technique de cloisonnements. (Denis Roche, «Avant-propos» Forestière amazonide (1962), in La poésie est inadmissible, Paris, Seuil, 1995).

La scansion visuelle de Roche conserve fonctionnellement le « cadre» hérité du tableau peint et le transpose dans sa photographie et sa poésie puisque dans sa pratique contemporaine les deux sont inséparables. Dans l'une et l'autre, pour lui, il y a toujours, à ras bord, « cadrage» :

C'est une exposition consacrée au cadrage [...]. C'est une façon de matérialiser le hors-champ, de dire que le cadrage implique qu'il y ait quelque chose autour de la photographie et, pour moi, l'autour de la photographie, c'est la littérature [...]. ridée était de proposer au spectateur une correspondance entre le cadrage photographique, extérieur, physique, et le cadrage mental, celui de l'écriture. (Denis Roche, « La question que je pose », Lyon, Galerie Le Réverbère, 2001, [s.pl).

Puisque le « cadre» est le concept plastique qui caractérise la technique de Roche et donne à ses productions photographiques leurs propriétés en tant que forme, je prends deux séries distinctes à titre d'exemple de cette esthétique du « cadrage» : les « circonstances » et la « photolalie ».

Les « circonstances» constituent le récit hors champ de la prise photographique, son cadrage spatio-temporel et technique. Roche écrit:

Je crois que l'art photographique consiste à mettre au jour, au bon moment, la montée des circonstances qui président à la prise de vue en même temps que les facteurs qui organiseront cette rencontre si mémorable du Temps et du Beau. Enfin, je crois que raconter les circonstances qui précèdent l'acte photographique lui-même est précisément le seul commentaire esthétique réel qu'on puisse apporter à l'image qui suivra.

La présentation de la photo numéro 6 dans *Ellipse et Laps* de 1991 nous donne un exemple de cet énoncé des circonstances:

J'ai enclenché le retardateur et je suis retourné m'asseoir. C'est à ce moment-là que je me suis aperçu, en regardant]' appareil, qu'il penchait vers la droite et que la photo serait bancale. Ça a fait bip-bip-bip en clignotant et la photo s'est trouvée prise. Ensuite je suis allé redresser l'appareil avec une pochette d'allumettes que j'ai glissée dessous et j'ai fait une longue série en variant seulement nos attitudes. Mais tandis que j'opérais, je ne pouvais m'empêcher de penser que j'avais d'une certaine manière « réparé» une erreur en redressant l'appareil et que cet excès de correction se traduirait dans les photos d'une manière ou d'une autre qui, j'en étais sûr, me déplairait. En prenant les autres photos, je pensais à la première et je savais que c'était celle-là que je retiendrais plus tard. (Denis Roche, *Ellipse et Laps*. Paris, Maeght Éditeur,1991,81).

On remarque dans cette énumération des *circonstances* entourant la prise de vue combien Roche place d'importance dans son travail photographique sur la mise en place des éléments destines à déterminer l'apparence finale du cliché. Il ne laisse rien au hasard, les éléments compris dans le champ, l'angle, les éléments qui bordent le cliché font l'objet d'une minutieuse préparation et d'un choix qui; dans le hors champ des circonstances sera l'objet du récit. On retrouve là la préoccupation de la mise en tableau, d'apprêter le visible pour organiser cette prise de temps, comme le ferait une « nature morte» ou plus exactement, comme l'aurait dit Perec, un « stilllife 1 style leaf ». Grâce à la circonstance, la photo capture le temps et le fixe, mais le temps ne se donne pas, il est n'est pas seulement arrêté, il est apprêté par Roche photographe. Il est mis en pose, *posturé*.

Le dictionnaire donne du mot «Écholalie» la définition suivante: Psychiatrie: Répétition automatique des paroles (ou chutes de phrases) de l'interlocuteur, observées dans certains états démentiels ou confusionnels ». Il n'est pas besoin de visiter une clinique psychiatrique spécialisée pour faire l'expérience de l'écholalie; un long voyage en voiture avec un enfant sur le siège arrière nous donne une bonne idée de ce que c'est. C'est sur ce terme que Roche a construit son néologisme « photolalies ». On comprend donc qu'il s'agit de photos répétées, avec quelques variations et, à la limite, une planche-contact peut se placer dans cette catégorie. La série de photolalies peut inclure deux ou plusieurs photos et peut impliquer un délai temporaire très court ou très long entre les prises.

Le premier exemple choisi implique trois photos de la compagne de Roche prise dans le même paysage dans le village de *Pont-de-Monvert* en Lozère, en 1971, 1984 et 1995. Ces photos n'ont jamais été publiées ensemble sur la même page comme vous les voyez ici, c'est mon arrangement de façon à montrer la « répétition» avec variantes.



Figure 6. Denis Roche, Pont-de-Monvert, 1971, 1984, 1995.

Chaque photo a sa propre dimension, dans son propre cadre, mais la photolalie, arrangée, préparée, par Roche lui permet de capturer la dimension du temps, son passage et son rapport à la mort. Il s'agit du mur d'un cimetière. La distance qui existe entre les différents cadres établit le bord de chaque instance narrative. La clôture, le fini, sont absolument indispensables à la constitution de ce que Roche appelle son « style» établi par le rythme de la succession. Comme le constate Hubert Damisch dans sa préface à *Ellipse et Laps*, c'est la préservation du cadre qui, en construisant le balbutiement des images, leur bavardage, chacune dans son propre espace, instaure dans la photographie de Roche une dimension individuelle qui ne prend sa valeur que dans la répétition succession des unités discrète, chacune ayant sa « profondeur». Comme dans le cas de sa poésie calibrée, le photo-cadrage est indispensable à la constitution du continuum de la narration. Cette inscription en continu est indépendante de la durée de latence entre les photolalies,

Jean-Marie Gleize: post-poésie et photo mobile

La pratique kinétique de la post-poésie de Gleize apparait précisément au moment où l'inscription du sens dans un cadre apprêté tel que le pratique Roche est remplacée par l'institution d'un plan flou qui dans son isolement ne veut rien dire, mais s'inscrit dans la multiplication successive de ses avatars pour créer la signifiance.

Le terme post-poésie est une invention de Jean-Marie Gleize et son expérimentation se place dans la mouvance de l'extrême contemporain. Parmi ses références théoriques, Gleize cite Francis Ponge à qui il a emprunté le titre de sa revue *Nioques* et Denis Roche qui fut son éditeur au Seuil et avec qui il a partagé un intérêt pour l'image Polaroïd. Dans les années récentes Gleize a beaucoup réfléchi à la problématique de l'image et son activité photographique s'est accrue. Comme je l'interrogeais sur ce surcroît de production Polaroïd, constatant que maintenant il est possible d'acheter des clichés de Denis Roche sur Artnet, il a suggéré que cela pouvait effectivement constituer une activité d'avenir pour lui.

II Y a neuf ans de différence entre Roche et Gleize, presque une génération et Gleize appartient à la première vague des babyboomers qui s'est retrouvée dans le mouvement estudiantin de mai 68. Ses références théoriques ne sont pas celles de Roche dont il est probablement pourtant le meilleur exégète. Gleize également appartient à une génération pour laquelle la culture de l'image constitue une présence bien plus affirmée et bien plus importante. Dans un article récent, en anglais, publié dans le numéro spécial de la Yale French Studies édité sous la direction de Jan Baetens et Ari Blatt, j'ai indiqué les différences que je voyais entre la pratique photographique de Roche et celle de Gleize pour ce qui concerne la mise en place photographique, la représentation de surface et le traitement de l'illusion de savoir tels qu'ils se laissent lire dans le cliché. Je n'y reviens pas ici, mais, comme il convient pour cette présentation sur la constitution de la forme comme installation et mouvement, je voudrais maintenant nettement tracer l'univers de différence qui existe entre Roche et Gleize en ce qui concerne la plasticité kinétique de la poésie.

Le « réelisme littéral» de la postpoésie de Gleize repose sur un silence herméneutique auto-imposé qui respecte le droit au discours propre des choses. Gleize accepte sa propre incapacité heuristique et, par principe, refuse de s'engager dans une sémiophilie interprétative. Il inaugure ainsi une écriture litréraliste qui fait de l'aporie herméneutique son principe constitutif Lorsque Gleize écrit un arbre, il ne parle pas du stère de bois, ni du feu qui chante dans la cheminée de l'heureux foyer. La post-poésie de Gleize parle de l'arbre, des fougères, de l'eau dans une prose plate très prose qui ne dissimule pas sa cécité sémantique. Ses aperçus flous sont des notules intimes infimes sans investissement métaphysique ou conceptuel sur le moment saisi. Dans la prise, photographique ou poétique de Gleize, il n'y a pas arrêt sur l'image, le cadre n'existe pas. D'où absence de formulation herméneutique favorisant la lisibilité sémantique du monde. Il y a également pour Gleize une volonté de verrouillage du chemin d'accès à ses écrits par utilisation de formes néo-rhétoriques répertoriées et familières à l'art poétique. De ce fait les productions de Gleize glissent de plus en plus vers un mode d'écriture qui esquive la question du formalisme tel qu'il a été débattu depuis les temps structuralistes et tel qu'il reste encore à l'ordre du jour dans le sillage des travaux de certains poètes contemporains de l'Oulipo à Deguy dont l'algorithme poétique est contrôlé par des contraintes formelles explicables, qu'elles soient explicites ou non.

Parce que ces deux interdictions, qui contribuent à l'impression d'illisibilité du texte de Gleize, sont en fait constitutives de la post-poésie, je ne m'attarderai pas ici, où les signes me sont comptés, ni sur la question de l'inscription du sens, ni sur la question de l'absence dans le texte gleizien de manifestations patentes du formalisme traditionnel. J'accepte de reconnaître que l'aspect anti-formel de l'écriture de Gleize prive ses écrits d'une porte d'accès qui avantagerait sa lisibilité; que l'on pense, par exemple, à la facilité qu'il y a à discuter l'œuvre extrêmement complexe de Jacques Roubaud, par exemple, en l'abordant simplement du point de vue de la poétique du sonnet, ou du point de vue des contraintes métriques.

La disparition de la préoccupation formelle, dans l'écriture et les manifestations photographiques de Gleize, signale un déplacement primordial vers les préoccupations plastiques et doit donc, j'insiste, s'accompagner d'un nécessaire réapprentissage de la lecture afin d'établir de nouveaux principes d'une intelligibilité et d'une accessibilité nouvelles.

Pour ma démonstration de cette affirmation, je vais utiliser exclusivement le dernier texte de Jean-Marie Gleize *Film à Venir, Conversions*, paru aux éditions du Seuil au mois d'octobre dernier.

Dès son premier ouvrage critique Poésie et figuration, publié en 1983, Gleize a manifesté son intérêt pour la vitesse et le mouvement. Analyses de poètes météores ou bolides, pas de place ici pour Mallarmé et son sens de la durée, son travail en sur place. Pour notre enchantement et édification, citons quelques titres de chapitres de cet ouvrage de jeunesse: « Le sens est arrêté puis remis en marche », « La mise en mouvement », « L'accéléracion du mouvement », « Lespace tourne », « La poésie mise en orbite », « La peinture éclate et la couleur vient », etc. Il n'est donc pas étonnant en ce début d'un nouveau siècle de lire sur la 4e de couverture de Film à venir ceci: (Gleize poursuit depuis Léman [..] une enquête [...] sur l'énigme de la filiation, de la transmission, de la « conversion », et du renversement des images ». Là encore si nous étions dans le champ anglais « film» se traduirait par « movie », « moving picture », c'est-à-dire « image en mouvement. » Et effectivement la narration est interrompue par le travail sur le traitement des images proposées tel que le prennent en compte les didascalies apparaissant en italiques dans le corps du texte et qui décrivent la réalisation d'une narration filmique discontinue possible, comme dans cet exemple: « Le paysage est filmé au ras de l'eau. Les parois défilent. C'est un couloir de rochers et de fougères. Le spectateur perçoit la vitesse et la violence de l'eau, malgré le ralenti ». Le livre lui-même toutefois ne constitue pas le film; il n'en est pas le scénario. Le livre devient film; la transformation se produit et, de livre, le texte devient texte de film. Dans le titre Film à venir, la séquence « à venir» s'efface dans le mouvement de transformation de chaque image qui « défile» puisqu'au cours du texte le film devient et nous sommes simplement pris dans le mouvement d'un film construit, au ralenti, comme un roman-photo. Ainsi la dernière phrase du livre proclame « je deviens» ; on peut la lire simplement comme

une confession testimoniale autofictionnelle, ou, ce que je préfère, comme un commentaire prenant en compte le fonctionnement discursif: le livre devient film. Car dans le cas de Gleize le devenir est bien perçu comme une transformation de l'objet matériel, une conversion, un processus de changement et ce contrairement à ce qui se passe chez Denis Roche pour qui il convient de s'arrêter sur chaque image: chez lui le « cadrage» fait butoir. Chez Gleize, chaque image est illusoire, floue, elle n'est qu'un « plan» appartenant à un ensemble et ce « plan» ne trouve de révélateur que dans le mouvement d'ensemble qui dans la succession, 30 plans par seconde, trouve sa réalisation momentanée dans le mouvement accumulatif et successif des images. Il n'y a pas de « plan fixe ». Là est la grande différence plastique avec Denis Roche. Parce que celui-ci ne peut concevoir l'image que dans son « cadrage », il arrange, il met en scène chaque image qui devient une tranche immobilisée, fossilisée du temps. C'est cet apprêt de la prise du Temps qui mobilise son attention poétique. Pour moi, c'est dans cette mesure que l'on peut reconnaître chez Roche la trace d'une poésie pure qui le rattache à Char et à Du Bouchet. Sur cette question, il est facile de l'opposer diamétralement à Gleize qui, lui, dans la succession de Ponge refuse le fixe, refuse la mise en scène:

ridée que le réel est obscur et que l'on avance dans une réalité incompréhensible (et tout à fait intraitable ») est prise en charge par cette prose qui conserve et rend compte de cette part d'obscurité du réel. C'est là un précepte pongien auquel j'adhère: ne surtout pas arranger les choses » (Jean-Marie Gleize, *Vacarme*, 30, hiver 2005).

Comme Ponge, Gleize se situe dans l'«autrement », «encore », «de nouveau », « sur un autre plan », etc. Tout ici se passe dans la métamorphose continue: de l'«homme au crabe» ou de la « crevette à l'armoire », ceci sans épiphanie intermédiaire identifiable.

Là encore pour faire vite, tentative d'illustration du mouvement élémentaire gleizien de transformation du livre au film par installation digitale critique (un « cinés sai » comme il y a des « cinépoèrnes » de Man Ray à Pierre Alferi). Du noir sur blanc de la page feuillet au blanc sur noir de l'écran. Battements de cœur indus puisqu'ils accompagnent l'anamorphose de Gleize de *Circonstances* à *Film à venir*. Puis du « plan» qui, dans l'accumulation successive des feuillets animés, se fait film. Enfin, dernier épisode, dissolution des feuillets dans une illusion cinématique de somme [http://www.youtube.com/watch?v=8IrXrO~Fx Y].

Avec la réalisation d'un film parallèle au livre par Éric Pellet qui nous a été présenté hier soir, et la production de l'ensemble de poésie plastique

Sucre Noir, il semble que la continuation du travail de Gleize sera de plus en plus orientée vers la forme-apparence avec un travail sur le texte comme matériau, son installation et sa mise en mouvement.

Prophète Isou: l'avenir de la forme n'est ni dans la photo ni le cinéma, mais l'hypergraphie

Il y a près de 50 ans, Ioan-Isidor Goldstein, plus connu sous le nom d'Isidore Isou, l'inventeur du Lettrisme, comme Frenhofer, le héros du *Chefd'oeuvre inconnu* de Balzac, répondait déjà à la question que personne alors ne se posait vraiment: comment inventer une nouvelle forme pour la poésie. Sa familiarité avec les lettres et ce que l'on appellerait aujourd'hui le signifiant verbal dans son double aspect phonique et graphique, le conduit à donner, sans équivoque une réponse qui place la préoccupation plastique au cœur de l'avenir de la poésie:

Aujourd'hui, la poésie, fatiguée de ses vieux schémas, invente de nouvelles formes. Le lettrisme en créant un nouveau matériau plastique qui ne peut pas se couler dans le vieux moule poétique, par tentatives et erreurs, va devoir s'inventer un nouvel espace. [...] Comme le plasticien qui a à sa disposition une grande variété de matériaux, comme le compositeur de musique qui peut mobiliser tant d'instruments et de voix, la poésie va mobiliser un nouveau mélange matériel pour établir sa nouvelle composition. Après les mots, les lettres vont conduire à de nouvelles formes. (Joan-Isidor Goldstein [Isidore Isou], Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique, Paris, Gallimard, 1947, 192).

Après 1947, son expérimentation plastique élémentaire à partir du graphisme formel de l'alphabet latin, et sa production d'objets qui sont tout à la fois, gesamtkunstwerk, composition textuelles, sonores et graphiques, le conduisent vers ce qu'il désigne comme *l'hypergraphisme* abandonnant tout graphisme social conventionnel. Cette innovation le mène tout naturellement vers l'expérimentation rendue possible par les nouvelles technologies à sa disposition, et le 20 avril 1951, il présente au festival de Cannes un long métrage controversé intitulé *Traité de bave et d'éternité*. Sorte de leçon de cinéma en acte.

Isou a disparu de la conscience critique collective pour plus de 50 ans jusqu'à la publication, en 2003 par l'éditeur Al Dante, de sa somme théorique *La novatique ou la créatique*, un ouvrage roboratif de 1139 pages, ainsi que la publication, en mars dernier, du facétieux et ludique texte d'Emmanuel Rabu *Tryphon Tournesol et Isidore Isou*, dans la collection Fiction & Cie du Seuil, celle-là même qui a publié *Film à venir* de Gleize et qui a été fondée par Denis Roche, qui, pourtant, dans un

article, maintenant ancien, proprement Tel Quelien, nous a dit, à la fin des années 60 que le Lettrisme avait échoué. Et certes, aux yeux de l'histoire littéraire, le Lettrisme a échoué. Alors que tout aurait dû les rapprocher, Isou a tenu des propos incompréhensibles sur l'entreprise sémiologique de Barthes. Il n'en demeure pas moins que bien des principes cinématographiques énoncés par Isou dans *Traité de bave et dëternité* font maintenant partie de la vulgate du cinéma avant-gardiste, qu'il s'agisse du principe du « discrepant » que nous attachons à la cinématographie de Godard, en particulier dans *Le gai savoir, La chinoise* ou *Week-end*, ou des principes du « détournement» de « l'écran noir absolu », de « l'éclat de lumière », du « grattage de pellicule» que nous associons à la filmographie situationniste de Guy Debord ; toutes ces techniques se trouvent exploitées dans le « traité» cinématographique d'Isou de 1951.

Il y a un demi-siècle maintenant, Isou a poussé la poésie vers les arts plastiques, ce qui l'a mené vers la photo et le cinéma; il a appelé cette exploration de l'expression la « technoesthétique » et, finalement à l'extrême pointe de l'expérimentation plastique il a rejeté photo et cinéma comme incapables de se révéler les voies royales de l'avancée plasticienne de la poésie. Dans un plagiat par anticipation, il a annoncé à ses contemporains que la photographie et le cinéma étaient inadmissibles; « la photo est à détruire» et le cinéma n'existe pas, sauf dans sa propre corruption.

Il faut donc accepter que la recherche d'Isou pour de nouvelles formes susceptibles d'accommoder une poésie plasticienne qu'il nous annonce prophétiquement en 1947, cette recherche n'a pas trouvé d'aboutissement dans l'emprunt technique à la photographie et au cinéma. Là où Apollinaire « las de ce monde ancien» nous disait dans son discours de 1917 sur l' « esprit nouveau» que « désormais les poètes vont machiner l'avenir » comme on a machiné le monde, Isou répond que photographie et cinéma, du moins tels qu'il les connaît alors, sont eux aussi prisonniers de vieux moules et tout autant à la recherches de nouvelles formules que la poésie.

Ses conclusions me restent en mémoire quand je contemple, pour ne pas les citer les dernières tentatives du poético-digital, tel que le pratique, par exemple, sur mon continent, le poète électronique Alan Sondheim, le fondateur de Cybermind et Wryting et un visiteur habituel du centre d'études cybernétiques et cinématographiques de Paris-S.

Dans la recherche de nouvelles formes poétiques qui tiennent compte du *visual turn* et de l'emphase maintenant nécessaire sur l'économie plasticienne, il est possible de considérer que la simple transmédialisation vers la photo et le cinéma est une solution illusoire, un palliatif qui a déjà été tenté mais qui par le simple recours à des modes techniques de production

d'objet poétiques exogènes simplement consiste à importer dans le champ des études poétiques des interrogations d'un ordre différent mais qui en elles-mêmes ne constituent nullement une argumentation en faveur d'une poétique plasticienne contemporaine. Les propositions d'innovation plasticienne se posent en d'autres termes et ce sont les questions posées à la poésie qui doivent se formuler de façons différentes, mais dans l'ordre de la poésie.

Sans que la poésie devienne de la photographie ou du cinéma, il est possible d'absorber certaines propriétés esthétiques caractéristiques qui sont propres à ces médias et à leurs techniques de façon à changer la nature de la poésie et à lui donner *les* formes d'une communication plus communautaire, ou du moins plus accessible à un grand nombre en naturalisant son ostentation visuelle dans la conception d'une nouvelle énonciation parce qu'elle présente la réalité selon des modalités dont les arts et les techniques plastiques nous ont fait les contemporains. Ainsi, le grain, l'aspect surfacial, la massivité de la photo ou le caractère mobile ou séquentiel du cinéma, cut-ups, enchâssements, incrustations, etc. peuvent être transposés dans des pratiques discursives de façon à intégrer de nouvelles formes-apparence, de nouvelle matérialisations dans le discours poétique.

Ce qui m'amène à ma dernière partie, l'Allégorie. Je reconnais dans un passage de *Film à venir* de Gleize un exemple de cette pratique discursive plastique qui « fait comme si » le texte ignorait sa dépendance naturelle matérielle à l'égard de l'alphabet pour se métamorphoser en graphe, « hypergraphe» ou simple photo, instituant des masses distinctes dans un amalgame flou, puis les animant pour créer ainsi la séquence significative qui parvient à sa lisibilité sans le recours à une compréhension du verbal métamorphosé maintenant en espace matériel malléable, kinétique, dégagé de ses formes alphabétiques originelles pour s'inscrire dans une signification visuelle du mouvement, de la couleur et des forces physiques interprétables par chacun. Vidons, sans regret, le langage alphabétique ampoulé de la page II de *Film à venir* dans l'hypergraphe de la simple flaque noire de l'encre renversée afin de donner à ce *passage* une accessibilité plastique: [http://www.youtube.com/watch?v=In_dOEAlsN4&feature=channeLpage].

Allégorie

« Sonnet allégorique de lui-même ...)

Mallarmé, 1868.

Si l'on travaille en France dans le champ des études littéraires françaises marquées par la tradition rhétorique et néo-rhétorique, l'utilisation du terme « allégorie» est assez simple et il suffit de lire son *Gradus* préféré

& INFORME

pour retrouver plus ou moins ceci : « Allégorie: image littéraire dont le phore est appliqué au thème, non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison figurative, mais élément par élément, ou du moins avec personnification. » Si l'on travaille aux États-Unis dans le champ des études littéraires, stylistiques, ou poétique, la vie est relativement simple. Trois ouvrages font autorité dans le domaine de l'allégorie. Celui d'Angus Fletcher, celui de Maureen Quilligan et celui de Paul De Man. On utilise le terme *allegory* pour désigner un mode d'écriture ou un genre littéraire marqué par le fait que le propos explicite du texte n'est pas le sujet du livre. *rallegory* est donc par excellence le fait que l'on peut reconnaître la nature figurative exclusive d'un ouvrage et que dans certains cas il est légitime d'aborder un texte en posant par principe, comme le proclamait par exemple Riffaterre que le texte « parle de ça, mais dit ça. » Le « parler» et le « dire » couvrant des sujets amplement différents.

ridée selon laquelle certains textes seraient intégralement construits selon un mode figuratif et d'autres seraient littéraux est difficile à réconcilier avec la théorie continentale qui tient que toute écriture appartient de fait au champ symbolique et qu'à l'intérieur de ce cadre -le langage ment - **il** peut y avoir des variations de degré, mais pas de nature. Dans le contexte culturel de l'allégorie anlo-saxonne on peut imaginer la difficulté d'expliquer la « syllepse » ••

Pour Paul de Man, il y a là non pas un débat pour savoir qui a raison, mais simplement la reconnaissance d'un certain relativisme culturel dû à deux traditions philosophiques concurrentes. Pour simplifier, il y aurait d'un côté le nominalisme continental opposé directement au réalisme anglo-saxon. Puisque son travail critique s'établit contre la vague linguistico-métaphysique de la critique dite « continentale », il va de soi que pour lui, l'avantage est du côté de la tradition anglo-saxonne. Ainsi dans un essai publié en 1996, intitulé « The Epistemology of Metaphor » de Man écrit ceci :

On considère généralement que la philosophie empirique anglaise, fondée en grande partie sur le bon sens, doit une grande partie de sa supériorité sur la métaphysique continentale marqué par ses excès, à sa capacité, comme le prouve son propre style simple et son manque d'emphase, de ne pas succomber, comme cela pourrait advenir, au pouvoir corrupteur de la rhétorique. » (Paul de Man « The Epistemology of Metaphor» (Aesthetic Ideology, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1996).

r utilisation du concept critique anglo-saxon d'allegory est donc particulièrement compliqué quand on est de formation littéraire française et que l'on fait cours à des étudiants qui connaissent leur Fletcher et leur De Man sur le bout des doigts. Le concept demande donc une délicatesse d'utilisation lorsque l'on se pose la question de la figuration dans le domaine de l'écriture poétique plastique surtout lorsqu'elle revendique encore avec force et passion son objectivisme ou son lirtéralisme, c'est-à-dire semble nous interdire de le lire du point de vue de *l'allegory* comme un texte figuratif construit selon des principes plastiques.

Parce que je crois que la poésie est, aujourd'hui encore peut-être plus qu'il y a vingt-cinq ans, «un chantier sur lequel il faut continuer d'agir» (Gleize, Poésie et figuration, p. 308), je veux « questionner plus avant» cette bi-polarisation contradictoire et pour ce faire j'utilise, par souci de hâte stratégique, le concept opératoire anglo-saxon d'allégorie, parce ce concept critique qui impose sans conteste l'appartenance du texte au monde de la figuration, me permet ici d'éviter, à propos de tout texte poétique ces questions de véridiction du vécu rapporté, d'autofiction, de discours aléthique, etc. et m'autorise à faire des hypothèses sur la signifiance du texte tout en maintenant le questionnement au plan fonctionnel des conditions de production de la signifiance dans un univers où le support matériel peut se percevoir comme texte, photo ou film. En fait peu importe la nature exacte du medium, la stratégie de réalisation de la signifiance oblige le poète à mobiliser toutes les ressources plastiques à sa disposition, car, dans ce type de poésie contemporaine, la responsabilité du poète est de privilégier l'accessibilité du lecteur / spectateur à la signifiance de l'objet poétique. Nous ne sommes plus dans une problématique de représentation du vrai, mais de présentation et d'ostentation du propos poétique. Le discours produit est placé dans une économie politique de la consommation au même titre que tout autre commodité culturelle. Tout l'apparat poétique formel qui a caractérisé la poésie et l'a placée dans un état d'exception culturelle, perçu comme confidentialité bienvenue, est maintenant rejeté en faveur d'une ouverture médiatique qui mobilise le recours à toutes sortes de procédés qui participent à la vulgate médiatique de l'ostentation communicative qui fait notre quotidien.

Il faut montrer, bien montrer.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'entreprise poétique présente de deux poètes américains connus pour leur leadership dans le mouvement du L=A=N=G=U=A=G=E School poetry des années 80 et 90, Bob Perelman et Charles Bernstein.

Aujourd'hui où certains poètes de l'extrême contemporain français, Gleize, Daive, citent volontiers le poète américain Louis Zukofsky, le fondateur de la poésie objective, comme une référence théorique acceptée et révérée, il est bon de rappeler que Bernstein et Perelman sont généralement crédités comme les deux poètes responsables, à la fin du xx' siècle,

de la redécouverte de Zukovsky et de son actuel rayonnement intellectuel. Bob Perelman a publié en 1994 aux presses de l'université de Californie *Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukovsky,* et Charles Bernstein en 2001 est l'éditeur scientifique du texte théorique le plus important de Zukovsky, *Prepositions* +, *The Collected Critical Essays*.

En plus tous deux, Bernstein et Perelman, maintenant professeurs au Centre d'Études poétiques de l'université de Pennsylvannie à Philadelphie partagent un discours commun que l'on pourrait définir comme l'économie politique des formes poétiques, un aspect important de la discussion sur la poésie et la question des formes poétiques aux Etats-Unis.

Paul de Man, dans l'essai le plus théorique de son ouvrage Allegories of Reading, intitulé « Semiology and Rhetoric » s'en prend directement à la vague linguistique, grammaticale qui, sous le nom de structuralisme, semble dominer les études littéraires et la poétique continentale dans les années 70 - 80. Évidemment, par rapport à la stratégie autonomiste des universités américaines, c'est une manière pour Yale de résister et d'affirmer sa différence par rapport à la grande déferlante qui, à cette époque là, dans la succession du New Criticism de Chicago, est en train de gagner les universités du Mid-West, Wisconsin, Michigan, Nebraska et, sur la côte est, Columbia avec Riffaterre et Harvard avec Jakobson. Pour de Man, dans une bi-polarité oppositionnelle assez simpliste, grammaire, linguistique ainsi que la poétique linguisticienne, sont les sous-produits de la métaphysique continentale et par conséquent les ennemis de la figuration discursive rhétorique qu'il baptise donc « Ïitérature allégorique ». Pour lui la dichotomie radicale entre ces deux sphères qu'il veut étanches se conçoit comme suit:

> Dans les textes littéraires, il existe, indéniablement, grammaticales, dans et au-delà de la phrase; leur description et catégorisation sont certes indispensables. Il n'en demeure pas moins qu'il faut s'interroger sur la nécessité et le bien fondé d'inclure les figures de rhétorique dans une telle taxinomie. Cette question de l'inclusion est au coeur des débats actuels de poétique contemporaine, peu importe l'approche choisie. Établir les critères d'une distinction claire entre l'épistémologie du logico-grammatical et celle de la rhétorique est un projet extrêmement compliqué. Je considère que la relation entre la grammaire et la logique, le passage de la grammaire vers la logique propositionnelle, ne constitue pas un problème théorique: aucune proposition logique ne peut exister sans l'existence d'un substrat grammatical cohérent, ou sans la présence d'un écart répertorié dans le cas des propositions extrêmement complexes. Par contre, sans entrer dans le détail de l'analyse, il faut reconnaître qu'aucune spéculation philosophique ou théorique n'a pu mettre en évidence une continuité

entre grammaire et rhétorique. » (Paul de Man, *Allegories of Reading; FiguralLanguage*, New Haven, Yale University Press, 1979,8-9).

Empruntant ainsi son argument d'autorité - grammaire et logique propositionnelle ne font qu'un - à l'axiomatique logique de Wittgenstein pour contrer la vague critique continentale, de Man, dans son système binaire, désigne l'ennemi de l'écriture allégorique, telle qu'il l'entend, comme le texte grammatical.

Eallégorie figurative de Pere/man

Il se trouve que dans la poésie de Bob Perelman, l'ennemi c'est aussi la poésie grammaticale. Pour lui, le travail contemporain sur la forme poétique se fait contre la grammaire et le sens (entendu non pas comme la sémantique mais bien plutôt comme la logique argumentative explicite). Ainsi, dans le poème intitulé, « Chaim Soutine» tiré du recueil 'lhe Future of Memory (1998) voici ce que Perelman écrit, par analogie à son propre travail, lorsqu'il décrit la « décomposition de la composition» qu'il reconnaît dans le travail formel du peintre (la traduction, qui est mienne, se donne pour littérale puisque ce qui me retient c'est le contenu de la proposition) :

and they do the decomposing composition? The desire for heroic writing splits

into appetite (glug glug!) and horror at the achieved sentence (keep waving!),

while the eye (your mind or mine?) sticks the words like pigs,

with syntax underneath to catch the flowsof meaning. The taste

of lost things is a tyrannical pleasure and is always in infinite supply.

[Le désir pour d'héroïques partitions écrites / Devenant appétit (slurp slurp !) et horreur / devant la phrase achevée (palmes l), / alors que l'œil (votre esprit ou le mien ?) / Arrange les mots en rangées de porcs, / disposées par la syntaxe sous-jacente / qui recueille les flots de sens.)

Chacun comprend ce que veut dire obliquement « la syntaxe sousjacente qui recueille les flots de sens dispensés par les rangées de porcs ». Une fois désengagée de l'obligation de grammaire, de syntaxe, la poésie allégorique de Perelman peut donc se chercher des formes figuratives dispensées de l'obligation de sens puisque le sens est compris comme une responsabilité ancillaire abandonnée à la grammaire, à la syntaxe et à la langue, FORME & INFORME

domaines du déchet non-noble. Pour Perelman il n'est pas question non plus de s'en remettre à la photographie ou au cinéma tels quels puisque ces formes médiatiques de substitution, elles aussi, sont soumises à leur propre grammaire et tombent donc dans le domaine du sens à évacuer. Il n'est pas question ici, pour Perelman - ou Bernstein - de se débarrasser d'une tyrannie grammaticale verbale pour se faire l'esclave d'une tyrannie d'un autre type. Mais rien n'empêche, dans la recherche des formes - formes matérielles shape» - de détourner certains aspects plastiques d'un autre média pour, comme je le suggérais plus haut à propos de *l'installation*, pour les naturaliser dans le domaine de l'écrit où ils vont prendre place dans la combinatoire esthétique pour créer, dans l'œil ou dans l'esprit du lecteur/spectateur un espace de signifiance innovant, unique et singulier. Pour la brièveté du propos et pour démontrer, sur textes, la spécificité de la technique, j'en prendrai deux exemples dans la ligne de mes considérations passées sur la photo et le film.

Dans le même recueil, *Jhe Future of Memory*, un poème s'intitule « The Wounded Boundary », ce que, critique, je traduis par « Douloureuse schize» en résistant à peine à la prosthèse « douloureuse exquise »...

Dans une composition textuelle similaire à ce qu'on appellerait le « dédoublement» dans la photographie de Denis Roche, Perelman construit deux univers, parallèles ou opposés, utilisant la capacité de massification



Figure 7. Denis Roche, « 8 mai 1996 », Les Preuves du temps, Fotohof Gallery 2001, 161

de la page. Lavantage, si l'on peut dire, du texte de Perelman, c'est que le détournement parodique du système poétique classique de la strophe, permet à Perelman d'introduire une dimension narrative affirmée dramatique et donc une signification plus orientée que ce que permet la photo. Ainsi, dans le poème on va de la strophe héraique et noble du huitain -la très précieuse Spenserian stanza en anglais - à l'humble tercet de la villanelle rustique. Dans le poème, la chute en langue familière de la dernière strophe, dont l'importance soulignée par un artifice plastique propre à l'écrit, les italiques, nous laisse à penser que la schize

douloureuse n'est pas si importante que cela: "You woke me for thar ? • [Et tu m'as réveillé pour ça ?]. La photo, tout en simultanéité, ne permet pas ce développement narratif linéaire que pourrait instituer le cinéma.

Sans entrer ici dans l'analyse thématique détaillée de The Future of Memory puisqu'il s'agit ici de réfléchir exclusivement sur les questions de forme et d'informe, il suffit simplement de noter que la notion de « mémoire » et son rapport à l'appréhension de la réalité tient une place centrale dans les poèmes qui composent l'ouvrage. Il ne faut donc pas s'étonner que l'un des textes les plus longs soit une corrosion d'un film politique américain classique de John Frankheimer sorti en 1962 intitulé The Mancburian Candidate. On connait l'histoire: pendant la guerre de Corée une patrouille américaine de II hommes est kidnappée par l'armée chinoise; les hommes sont conduits dans une base secrète de Manchourie où ils subissent un lavage de cerveau quotidien qui altère leur mémoire et crée des conditions de conditionnement hypnotique. Neuf hommes survivent et sont reconduits vers les lignes américaines par les Chinois qui ont effacé tout souvenir de leur captivité et, sous hypnose, ont construit à la place le souvenir collectif de faits d'armes extraordinaires. Comme prévu lorsque les neuf hommes sont réunis avec le reste du corps expéditionnaire américain, ils

THE WOUNDED BOUNDARY

```
1 suck
     breascs
              of
     identity
              for
              long
          as
              rnyself
     There,
             where
              was
        not.and
        now
              .here.
masquerades
              desire
    present
       filled full.
             reajly
         bit funny
              way
      things:
          It
              sucks
        but
              billy
              empty
              need
              know
         the
              pleasure
              mirror-
              black
              lighn;
              Though
              beek
```

Figure 8. Bob Pere/man, The Future of Memory, New York, Roof Books, 1998, 84-85

vont raconter les faits d'armes héroïques du sergent Raymond Shaw. Sur la proposition de son capitaine, Bennett Marco, Frank Sinatra, le sergent va recevoir un « purple heart » la distinction militaire la plus élevée de l'armée américaine. Le sergent Shaw n'est pas n'importe qui, c'est le beaufils d'un sénateur conservateur qui est candidat à la vice-présidence des États-Unis et le fait d'avoir un beau-fils héros militaire ne peut qu'aider son élection. En fait le sénateur est un imbécile et c'est un pion des services secrets chinois et soviétiques qui espèrent qu'avec son élection et la mort du président ils prendront secrétement le pouvoir aux États-Unis. C'est le sergent-héros qui est chargé, le moment venu d'assassiner le président pour

faire accéder son beau-père à la Présidence. Hélas, le capitaine qui, heureu-sement pour la sécurité des États-Unis, était un peu endormi pendant les séances de lavage de cerveau - il baille beaucoup - ce capitaine retrouve la mémoire du véritable événement et arrive à convaincre le sergent-héros que sa mémoire est fautive et, à la fin, le plan démoniaque des services du Komintern est déjoué et les États-Unis sont sauvés.

La combinaison d'histoire, de politique, de mémoire sert de canevas de base à la flânerie poétique de Perelman dans «The Manchurian Candidate: A Remake ». De plus, un aspect intellectuel du film est que le capitaine Benett Marco est un intellectuel. Pendant tout le film il lit, il est entouré de livres, et on peut penser que c'est cette familiarité avec le livre qui fait qu'il est le seul à se rendre compte qu'il ya supercherie, qu'il est le seul à comprendre la sophistication intellectuelle de l'ennemi Chinois, lui aussi grand lecteur et grand manipulateur de livres. Cette vieille culture chinoise a donné au monde le conte du papillon de Tchouang-Tseu, le philosophe qui ne se souvient plus s'il est le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu, ou si c'est bien lui Tchouang-Tseu qui rêve qu'il est le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu.

Si, dans les temps précieux de Proust le thé et les petites madeleines de 5 heures permettaient de déclencher le flot de la mémoire, aujourd'hui, par une belle après-midi tendre et oisive, pourquoi ne pas mettre dans le lecteur de DYD un vieux classique familier et laisser vagabonder l'imagination mémorielle. Si je faisais cette présentation en anglais pour un public américain, j'aurais sûrement choisi un texte et un film en français pour montrer la similitude des directions de recherche; ainsi, probablement *VIvre sa vie, une novellisation en vers du film de Godard*, par Jan Baetens (Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2005), mais comme nous sommes en France, toujours soucieux d'établir des passerelles transatlantiques, je prends pour exemple, donc ce film de Frankenheimer et son remake poétique par Perelman.

Les plans du film *The Manchurian Candidate* deviennent pour Perelman les lieux-dits du souvenir et servent d'articulation plastique à la constitution d'une mémoire parallèle qui est tout en récupération-distorsion du film par adaptation esthétique.

Pour illustrer le propos, cette fois encore, j'ai choisi deux plans du film et du poème.

Dans le plan II du film selon le découpage effectué par Perelman, le spectateur est confronté à la reconstitution d'une scène de séduction adolescente; dans le film c'est un souvenir dans le souvenir, une scène en flash-back: le sergent Shaw se souvient de cet après-midi d'été où il a rencontré l'amour de sa vie; entendez, il se souvient du temps où il ne

vivait pas dans l'illusion et où les choses et les gens étaient vrais. Dans le texte poétique, Perelman écrit à propos de la situation de son propre temps du souvenir:

Il th shot in her bra, outside. Surnrner. Sorne are ethers. Not her. Friendly. Filrny.

[11_e plan. En soutien-gorge, extérieur. Eté / Certains ne sont pas euxmêmes. / Pas elle. / Amicale. / Cinématographique.]

Dans l'espace plastique du discours, le résiduel, c'est le mot « filmy», cinématographique». Ce qui est dans le film n'a pas besoin d'être défini comme « filmy »; c'est dans le souvenir reconstitué par le discours mémoriel du poème que la présence estivale féminine dont Perelman se souvient peut être décrite comme ayant pu appartenir au monde du cinéma. Allégoriquement, elle pourrait être celle qu'il voit dans le plan Il du film et qui lui rappelle l'événement.



Figure 9. The Manchurian Candidate.

J'ai choisi la seconde scène pour sa complexité. C'est le plan 17. C'est une scène d'endoctrinement des soldats américains en Manchourie. Là où ils imaginent participer à un club de jardinage de seniors dans le New Jersey, il s'agit en fait d'une séance à laquelle participent tous les cadres du Komintern, chinois, soviétiques, coréens, mandchous, impliqués dans l'opération de lavage de cerveau de la patrouille américaine. John Frankheimer s'amuse à jouer sur la réalité pour le spectateur en voilant / dévoilant l'illusion. Les participants américains sont soumis à un jeu très sérieux de vérité dont l'enjeu est la vie ou la mort de chacun d'entre eux puisqu'il s'agit de savoir s'ils seront capables de mener la mission d'assas-

FORME & INFORME

sinat qui est ultimement la leur. Une des questions posée au sergent Shaw dans le film est {(Lequel de vos camarades aimez-vous le plus?». Pour tester ses émotions, celui qu'il va choisir sera celui qu'il devra tuer. Dans la version détournée-corrodée du poème la question {(de vie ou de mort» porte sur le type de poésie préférée:

PANDA - International justice! I think we might as well change the subject, don'r you?

KOALA - Fine. Which do you hate more, symbolic poetry, or poetry that's all language?

PANDA - Easy: poetry that's symbolic.

KOALA - But what about poetry that's alllanguage?

PANDA - Poetry that's alllanguage makes me cry when 1 am asleep and can't hear the tears hitting the pillow. 1 mean the page.

[KOALA - Qu'est-ce que vous détestez le plus, la poésie symbolique figurative ou la poésie qui n'est que logos?

PANDA - Facile, la poésie symbolique figurative.

KOALA - Une opinion toutefois sur la poésie du logos?

PANDA - La poésie du logos me fait pleurer quand je dors et je ne peux pas entendre les larmes qui tombent sur l'oreiller ... je veux dire la page.]

Il faut d'abord noter que dans l'univers discursif du poème caractérisé par le démarquage par emprunt, le lecteur peut être gêné du fait que, dans le film originel, deux soldats vont perdre la vie à ce petit jeu, alors que le poème {(trivialise : le jeu de la vie et de la mort en posant une question qui peut ne pas paraître très centrale sur la préférence entre deux types de poésie. Le lecteur familier avec les écrits de Perelman peut y voir la dérision habituelle de l'auteur qui utilise à plein la capacité de toute transposition à devenir le pastiche du matériel de départ. Plus important, pour moi, est de retenir l'opposition que pose Perelman entre {(symbolic poetry» [la poésie symbolique figurative] et poetry that's all language» [la poésie du logos]. Il s'agit là de ces termes qui ont cours dans de multiples blogs et listes de diffusion qui aux États-Unis sont utilisés pour entretenir une rumeur poétique assez bruissante et active, mais on peut reconnaître un conflit ouvert entre les symbolistes et les réalistes, même si dans ces deux groupes il existe des sous-courants plus contrastés. Dans le cas présent, Zukofsky, que Perelman a servi à mieux faire connaître, dans les années avant guerre, avait fondé le mouvement de poésie {(objectiviste » marqué par son interventionisme social, politique et économique sur les événements de la vie quotidienne. Cette dimension « engagée» est parfaitement présente dans la poésie de Perelman, et comme Frankheimer est connu

comme un metteur en scène de l'école réaliste, il n'est pas étonnant que le modèle formel de restitution de la mémoire et d'interrogation sur l'illusion des lieux de mémoire soit le film *1he Manchurian Candidate* qui, au départ, possède des caractéristiques idéologiques et formelles qui facilitent la migration de l'original à sa version détournée. Comme dirait Guy Debord dans *La Société du Spectacle* (209) le détournement valide l'argument plagié.

Le caractère nécessairement engagé de cette poésie « réaliste et langagière» a conduit Perelman, en 1996, à réfléchir sur ce que pourraient être les conditions formelles d'une poésie qui serait non seulement proche du réel, mais également plus accessible à un public qui vit la vie quotidienne banale mais pour qui la poésie est exclue du quotidien. En 1996 Perelman publie donc *The Marginalization ofpoetry. Language, Writing, and Literary History.* à Princeton University Press. Dans sa recherche pour de nouvelles formes qui retourneraient la poésie à une activité de masse, Perelman introduit en particulier cette « invention formelle» de Ron Silliman la « New sentence », la nouvelle phrase, ni prose ni vers, parataxique, écrite dans une langue courante fortement antigrammaticale:

Il me faut maintenant parler de « la nouvelle phrase », un terme qui est à la fois descriptif d'une manière d'écrire et, parfois aussi, un signe de militantisme politico-litréraire.

La théorie qui soutient ce terme se propose de politiser la littérature, mais le terme lui-même se présente comme le pur produit d'une stratégie de marketing: [... J. Cette double nature, toutefois, n'implique pas nécessairement le fait que le produit est défectif. La nouvelle phrase est à la fois le symptôme d'un nouvel âge et un artifice formel fortement déterminé par des considérations ayant trait à l'histoire littéraire. Le néologisme signale une tentative pour rapprocher la littérature de la vie quotidienne qui est certainement dominée par la loi du marché; ainsi, en proclamant que le vers et la ligne de prose ont la même valeur, l'introduction de la nouvelle phrase constitue un acte fondateur d'un type d'écriture qui n'a jamais existé « ni en prose ni en poésie », (Bob Perelman, *The Marginalization of poetry. Language, Writing, and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1996,61).

On le voit, cet aspect de la recherche pour de nouvelles formes est très similaire, toute proportion gardée, à une ligne équivalente dans le milieu de l'extrême poésie française. *Altitude Zéro*, de Gleize, par exemple. J'y vois cependant une différence fondamentale dans l'énoncé des raisons qui président à la définition d'une forme de formulation poétique qui serait l'anti-forme de ce qui a été historiquement la poésie pour le socius culturel

français. Le travail expérimental sur la forme, en France, reste et demeure un travail dans la tradition esthétique, dans la ligne de l'histoire littéraire. Certes, il ya chez Gleize, de Circonstances à Film à Venir, l'expression de considérations qu'on peut qualifier de « politiques », mai 68, les occupations d'usine, les martyrs étudiants et immigrés, etc., mais Gleize n'écrit pas de poème directement pour condamner la politique de Sarkozy vis-à-vis du CNRS, la politique de Hortefeux vis-à-vis des immigrés, la politique de Dati vis-à-vis de la justice, la participation de la France à la guerre du Tchad, d'Mghanistan, etc. Cette dimension de l'Interventionisme politique au quotidien est une dimension de la poétique expérimentale réaliste aux États-Unis. Elle sert de justification (ou d'alibi) à la mise en place d'une forme qui faciliterait l'accessibilité du discours poétique à un grand nombre et permettrait ainsi la constitution d'un discours communautaire politiquement marqué à gauche. La justification de la recherche de nouvelles formes n'a pas d'autre origine dans le discours de l'extrême poétique aux États-Unis que l'établissement de cette écriture agit-prop commune; il n'y a pas d'argument en faveur d'un travail esthétique. La poétique contemporaine des États-Unis est hantée par le « 1 like Ike , qui est avant tout un slogan de la vie politique à la petite semaine, puisqu'il s'agit d'un slogan électoraliste, de même que le plus récent « Yes, we AmeriCan!»

Bernstein et la poésie de l'allégorie politique

C'est cette relation idéologique sur la nécessité fonctionnelle entre la mise en forme et l'accessibilité du public qui aujourd'hui marque la réflexion poétique la plus suivie et la poésie la plus en vue, celle qui se discute de New York à San Francisco, en particulier celle de celui qui est considéré comme le chef de file de la poésie *Objectiviste* contemporaine, Charles Bernstein.

Charles Bernstein est né à New York City en 1950. Dans les années 70 il devient professeur à SUNY Buffalo et avec Robert Creeley, Susan Howe, etc. il fonde le Poetics Center. Il est aussi le fondateur avec Bruce Andrews de la revue L=A=N=G=U=A=G=E. et, par extension, du groupe de poésie L=A=N=G=U=A=G=E. School: Dans les années 90 comme David Gray Chair of Poetics, il établit le centre de poésie vivante sur le web U(université)BU(Buffalo) (http://www.ubu.com) l'Electronic Poetry Center et la liste de diffusion Poetics List Editorial Board. Depuis 2003 il est Donald T Regan Professor of English à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie où il a établi le site d'archives electroniques sonores et visuelles Pennsound [http://writing. upenn.edu/pennsound].

Si dans *The Future of Memory*, Perelman nous offre une figuration langagière de réalité politique, idéologique, économique et sociale, la figuration du réel encore plus évidente pour la poésie contemporaine de Bernstein. Dans son dernier recueil publié par les presses universitaires de Chicago en 2006, *Girly Man*, on trouve des « nouvelles phrases» du type « War is us» (154), « La guerre. C'est nous », « La terreur ca vient pas seulement de là-bas, nous avons aussi nos produits du terroir, ils s'appellent Ku-Klux-Klan, Timothy McVeigh, Lieutenant Calley, ou Dr Folamour. » (30) « Les mensonges du Président tuent nos GIs - Quelle constance dans son échelle de valeurs! » (174) « Les mariages gay et lesbiens sont annulés! - Qui a besoin de l'intervention de l'état pour sanctifier nos amours? » (173), etc. Comme le montre cette photo « officielle» - c'est celle qui orne son site web personnel, Bernstein cultive le style « urbain », avec un graphisme lettriste derrière lui de type tag et un côté clichéique qui participe de la mystique « la ville, la nuit» :



Figure 10. Charles Bernstein

Dans cette discussion sur le travail d'élaboration de la forme, pour moi, aujourd'hui, limité à la forme poétique, deux textes de Bernstein retiennent mon attention. Écrits à 23 ans de distance, *Islets/Irritations* qui représente la période forte de la L=A=N=G=U=A=G=E School et *Girly Man* qui est le dernier volume publié par Bernstein. Ce n'est pas ici, une fois encore, le lieu de faire une analyse fondée sur la lecture rapprochée des

deux textes, mais de nombreuses caractéristiques poétiques les séparent. Pour aller à l'essentiel, disons que les deux couvertures en sont l'illustration. Celle de *Islets/Irritation* est une abstraction, un travail formel sur le parallélisme et le contraste, défini en plus comme un collage, le principe de composition renvoie à une esthétique historiquement familière héritée des avants-gardes anciennes Dada / Surréalisme. Comme le demandait l'esthétique Projectioniste de l'époque, la forme externe est l'extension de son intériorité. La couverture et le titre sont révélateurs de ce que l'on trouve quand on ouvre le livre: les textes trouvés ici sont insulaires, les phrases décontextualisées sont obscures, opaques, ciselantes et incisives.

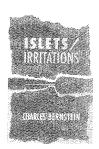
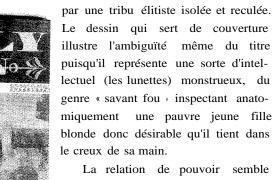


Figure 11.
Charles
Bernstein.

Elles frustrent et irritent. *Islets/Irritations* est une formesens finie, enfermée, résistante et tout entière tournée vers l'expression d'un langage de la réalité enveloppé sur lui-même et construit dans une économie autarcique de l'expression.

Dans IsletslIrritations, le lecteur rame.

Le titre *Girly Man* renvoie à la grande connaissance du discours qui est « out there », qui nous entoure et auquel nous participons, du moins nous, les membres du *socius* défini comme le quotidien des États-Unis. Bernstein est l'un de nous. Plus de « splendid isolation » dans un îlot où se parle un langage autochtone pratiqué



La relation de pouvoir semble révéler quelque satisfaction perverse et donner au sens de « Girly» dans le titre la valeur culturelle que le mot possède et que le graphisme renforce puisqu'il prend place dans un paradigme parfaitement clichéique des bandes dessinées (« comic books ») ou les « pulp fiction » comme on les trouve dans les exemples que



Figure 12. Charles Bernstein, Girly Man

vous avez sous les yeux; la graphie la plus directement détournée par l'illustration de la couverture est bien évidemment le modèle emprunté à King Kong et la couverture semble être un photo-montage tiré d'une des multiples illustrations du film sauf que le visage de King Kong a été remplacé par celui d'un intellectuel « nerd » ce qui change le cliché de "Beauty and the Beast » en « Beauty and the brain » [« la belle et la bête» devient « la belle et la tête »], certainement tout autant un cliché du cinéma populaire, ou de la chronique « people» comme par exemple les amours monstrueuses de Marilyn Monroe et Arthur Miller. En fait, une enquête plus poussée montre que l'illustration de la couverture est un fragment (toujours la culture du reste) d'une peinture mixed media de Susan Bee intitulé ... ça ne s'invente pas ... « Les fleurs du mal » en français dans le texte. La corruption intellectuelle de cet artefact continue à brouiller les pistes puisqu'il pourrait appartenir à ce type de collage populaire basé sur la représentation du désir lascif, ce que l'on appelait dans les années 50 le « Girly Magazine », ce qui, avec la révolution sexuelle, est devenu dans une époque plus récente Penthouse, Play Boy, etc. aussi bien que les jeux vidéos si populaires aujourd'hui, destinés à un public M, « Mature ». Tout laisse à penser que « Girly Man» est un recueil qui fonctionne selon les lois du marché et joue sur la capacité d'attraction d'un érotisme light. La couverture joue donc sur le détournement de formes commerciales établies pour attirer un vaste lectorat, ce que ne dément pas l'identité de l'éditeur, Princeton University Press, un éditeur, certes, universitaire mais qui fait directement concurrence à ce que l'on appelle aux États-Unis les « trade publishers», c'est-à-dire les maisons d'éditions commerciales de Madison Avenue. On est loin de la maison d'édition confidentielle de « Roof Books» d'Islets/Irritations, une officine perdue dans le faubourg New Yorkais de Brooklyn. La couverture et le titre, dans leur aspect formel, conspirent tous deux, semble-t-il, à créer une séduction bon marché qui capture une clientèle familière avec la décoration mercantile, l'art populaire, l'art de la rue fait de sexe racoleur, de couleurs criardes, de slogans faciles, etc. On pourrait donc se croire revenu dans une problématique esthétique valorisant le mineur, ce que nous connaissons, nous dans notre histoire littéraire, comme la profession de foi de Rimbaud dans l' { Alchimie du verbe» lorsqu'il écrit:

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. (Rimbaud, ({Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, Paris, Robert Laffont, 1980, 97).

Erreur fondamentale.

Lhistoire littéraire étasunienne n'est pas la tradition esthétique française, même si le titre originel de l'illustration de la couverture de Girly Man est « Les Fleurs du mal ». Tout ce détournement formel de pacotille populaire fait partie d'une stratégie ostentatoire d'accessibilité. C'est un miroir aux alouettes destiné à attirer le chaland. Bernstein ici manifeste tout autant de brutalité commerciale que Boucicaut avec son Bon Marché ou Octave Mouret avec son Au Bonheur des Dames. Girly Man est un discours politique. Le terme est au cœur d'un combat épique entre la gauche libérale du parti démocratique et la frange réactionnaire du parti Républicain.

Girly man, volume de poésie ou pamphlet de basse politique politicienne?

Le terme, « Girly Man, » n'a rien à voir avec une quelconque satisfaction érotique perverse, mais il a tout à voir avec le politiquement correct de l'insulte sexualisée. Le « Girly man, » c'est le politicien qui n'en a pas, qui est moins qu'un homme, une femmelette, une hommelette, à la limite, un homo. Un « Girly man, » c'est un politicien qui n'a pas assez de courage pour aller se friter avec les ennemis de la démocratie. Un « Girly man, » c'est un politicien pleurnichard qui n'ose pas se colleter avec les immigrants qui viennent jusque dans nos bras voler not' boulot et nos compagnes. Voilà ce dont Bernstein veut parler « made in USA », Le terme a été inventé par Arnold Schwarzenegger, alors simplement Mr Muscle, lors de l'élection présidentielle de 1988 pour soutenir la candidature du candidat Républicain, George Herbert Bush, contre le Démocrate Dukakis et souligner la faiblesse de ce dernier, son indécision, son intellectualisme chétif d'homme de la côte Nord Est.

Girly Man de Bernstein est une réponse poétique de gauche au culturisme macho de droite.

Dans cette lutte politique toute forme de récupération poétique est utilisable. On retrouve donc dans *Girly Man* cette esthétique du reste, de la chute au service de la cause, un peu comme ce qui fait l'intérêt des photo-montages Dada anti-nazisrne de John Heartfield, ou la récupération de disjonction situationniste de Guy Debord dans sa lutte contre la société bourgeoise.

Pour rester dans la ligne des mécanismes étudiés précédemment dans cette présentation, parmi les poèmes de *Girly Man* on trouve des formes dérivées déjà considérées, empruntées au spatialisme Dada, à la photo, au cinéma comme cette démarcation du film d'horreur avec Freddy Krueger dans *Nighmare on Elm Street*, ou un travail sur les plans cinématographiques « frames », etc.

Mais s'il y a bien emprunt explicite à une mécanographie formelle et aux technologies contemporaines parfaitement maîtrisées, il y a aussi de sa part un refus absolu de voir l'avenir de la forme poétique dans un transfert à la technologie: le poète ne doit pas se faire photographe, cinéaste ou vidéaste. C'est ce qu'il explique dans une de ses vidéo-interviews récentes. Bernstein refuse d'en passer à une techno-esthétique poétique, le travail doit rester verbal et cette résistance a toujours gouverné sa réflexion sur la forme et ce depuis son ouvrage publié en 1990 *The Politics of Poetic Form* dans lequel il a formulé les conditions du changement de sa propre appréhension de la question de la forme poétique et a commencé à réfléchir sur la forme dans son rapport à l'obscurcissement linguistique progressif et donc à sa marginalisation par rapport à un public potentiel :

La poésie n'est pas une forme de culture de masse; tout type de poésie, qu'il s'agisse de celle écrite par ceux qui veulent s'adresser à un large public à celle produite pour un petit cercle confidentiel, ne représente qu'un secteur faible de l'activité culturelle comparé aux succès cinématographiques de l'été, au public des *reality shows* ou de la musique pop. Les questions d'accessibilité, de populisme, d'élitisme constituent d'importantes questions à propos desquelles de nombreux poètes prennent des positions fortement engagées.

Également, contrairement à l'extrémisme gauchiste de Ron Silliman, l'inventeur de la « New sentence », Bernstein dans son travail sur la forme de ce qu'il appelle le « Wreading», le « lire-écrire» ne croit pas que la révolution dans l'ordre de la grammaire, de la syntaxe etc., conduira à un changement de société; de ce point de vue, sur les questions de forme, il se situe en retrait par rapport aux positions d'un Lettrisme débridé ou d'un Situationnisme convaincu que le changement ne peut venir que d'une disjonction des codes.

La solution allégorique contemporaine de *Bernstein*, controversée par un extrême contemporain plus a-grammatical, est de ne plus poursuivre la recherche en direction d'une langue plus elliptique, d'un discours énigmatique et d'en rester à une prose plate, neutre, de surface, rétinienne pourrait-on dire qui ne met pas en danger les conditions optimales de communication et donc favorise l'accessibilité et l'ostentation transparente du réel. Un exemple de ce type de texte dans *Girly Man* pourrait être le poème « Thank you for saying Thank you » - [Merci d'avoir dit merci], un poème *qui* met en scène une situation d'échange dialogique, une simple interaction de vous à moi.

[Ceci est un poème / complètement accessible. / Il n'y a rien / dans ce poème /qui soit / d'aucune / manière difficile / à comprendre. /

Tous les mots / sont simples et / directs. / Il n'y a pas de nouveaux / concepts, pas / de théorie, pas / d'idées destinées à / vous perdre. / [...]

Seule une écriture blanche, réduite au degré zéro de ses effets, construite dans le clichéique de notre société post-visuelle, serait ainsi capable de véhiculer ce qui compte: la vérité de l'ordre politique. I.:illusion allégorique restitue le poète dans son ordre ancien d'agent verbal de ce qui est toi, de ce qui nous fait nous. Et la définition de la forme poétique est simplement l'ordre optimal de notre discours collectif

À tout prendre, on peut se demander toutefois si cet optimisme qui impose à la poésie non pas de représenter, mais de *présenter*, non pas de reproduire mais de *transmettre* et de faire croire à la possibilité d'une présence à soi du monde, à une symbolique unidimentionnelle du *tel quel* n'est pas l'ultime illusion d'une rhétorique dont on ne peut pas sortir et qui maintient le pouvoir de contrôle du Maître caché de la parole.

Dans le poème qui clôt *Girly Man*, Bernstein s'en prend au discours orienté de l'ennemi politique; il en désigne l'arme absolue: « rhetorical crap» -la «camelote rhétorique». Face à elle le «Girly man» doit continuer son impassible manège d'homme considéré sans courage, sqn allégorique danse d'hommelette. Conseil d'un père à son fils, puisque le poème est dédié à Félix, le fils aqolescent de Bernstein. Propos mâle, propos crâne. Face au danger du discours débauché, résistons à la provoc, restons assurés dans notre singularité, c'est elle qui nous fait appartenir au reste de l'humanité, comme - tiens tiens revoilà Dante - comme la page dans son livre.

Bernstein, pourtant, se réserve le droit de changer les feuillets, de se maintenir dans l'état d'exception, de modifier la forme, de contrôler ce qui, en situation, détermine l'ordre optimal de la prose plate, ce qui, pragmatiquement, constitue le degré zéro de ce discours. Le retour du refrain dit: 50 be a girly man / and sing this gurly song / 5issies and proud / 1hat we would never lie our way to u/ar », Dans ma traduction, .j'ai proposé, pour traduction de «sissies» le mot «sœurette» qui est la formation étymologique originelle «sister » du mot anglais. Mais dans le parler courant de l'anglais des États-Unis, le mot peut s'entendre dans son sens commun qui serait la pire insulte pour dénoncer le caractère homosexuel de quelqu'un. Un mot à ne pas placer dans tous les discours, un mot à ne pas dire devant tout public. Dans trois versions sonores de la lecture de ce poème que j'ai écoutées, Bernstein, en maître de la parole, se réserve le droit de changer le feuillet et d'offrir à la place de ce refrain hors du politiquement correct, une modulation édulcorée du refrain précédent.

Ce faisant, les règles d'ostentation transparente, d'accessibilité impassible qui devaient garantir l'adéquation de laforme politique à l'unité de la signification « la communication de cœur à cœur» se trouve désavouée. Se retrouve dans cette manipulation rhétorique toute la question qui nous avait réunis ici même, il y a huit ans, l'expérience de l'interprétation polysémique du texte. Pas plus que la syntaxe elliptique ou obscure, les contraintes de la forme poétique accessible ne peuvent garantir l'unicité discursive. Par le jeu des variantes l'espace formel reste ouvert à la polyva-ence interprétative.

En ces temps difficiles que traverse la littérature marquée par la dématérialisation de l'écrit, l'hybridité transgénérique et transmédiatique, ce que l'histoire-mémoire a connu comme poésie, se cherche les moyens de son accessibilité communautaire dans un mode d'ostentation singulier dont la forme ne serait pas reconnaissable simplement dans le détournement, la récupération de la perte, le technoesthétique.

Puisque, comme nous le montre l'anecdote sur Bernstein - le poète du dire tel quel, ne peut pas tout dire, toujours. Puisque tout n'est pas dicible, il faut inventer un modèle symbolique hybride qui serait de l'ordre du manifeste. *Monstrable*. Fait de pièces rapportées empruntées à notre mémoire littéraire et à cet espace visuel qui formule notre quotidien. Inventer une culture de la signification au-delà des mots, des phrases et du Livre. À l'avers du silence, la poésie n'est plus simplement un genre, l'expérimentation contemporaine lui ouvre l'avenir. Lui inventer des formes nouvelles c'est permettre à une littérature allégorique au champ étendu de résoudre un paradoxe: comment exprimer l'inexprimable. En utilisant ce terme, je le redis, j'entends l'inexprimable abject aussi bien que l'inexprimable sublime. Pour le reste, la grammaire suffira.

Melodia E. Jones Distinguished Professor at the
University of SUNY-Buffalo (USA)"