

LA POST-POÉSIE: UN TRAVAIL D'INVESTIGATION-ÉLUCIDATION*

Jean-Marie Gleize
(ENS - Lyon)

1. D'une affirmation négative

Avoir bien à l'esprit d'abord que nous parlons depuis un lieu spécifique et restreint qui est celui d'une pratique littéraire minoritaire ou mineure, économiquement et socialement et culturellement marginale : dans l'ensemble de la chose publiée le texte non littéraire occupe une place dominante, dans l'ensemble du publié d'ordre littéraire, la littérature narrative (romanesque ou autre mais d'abord romanesque) occupe une place dominante, au sein de cette littérature romanesque la production « commerciale » est elle-même quantitativement dominante, quant aux pratiques dites poétiques leur importance est dérisoire, même si symboliquement l'institution, l'appareil scolaire et universitaire, continue à les maintenir en état de survie plus ou moins artificielle.

Si maintenant nous parlons des pratiques dites expérimentales ou de recherche, qui dans leur principe ne coïncident que très peu ou pas du tout aux définitions que l'institution littéraire tend à inculquer, à imposer, nous pouvons dire qu'elle se situent en un lieu qui est un « angle mort ».

Mon propre travail se situe très exactement dans cet angle mort et c'est dire si je comprends la proposition que je lis dans le petit livre intitulé *L'insurrection qui vient* : « Fuir la visibilité. Tourner l'anonymat en position offensive ». Sauf qu'il n'est pas besoin, lorsqu'on s'affaire à la production de textes génériquement instables ou non identifiables, de « fuir la visibilité » ; l'invisibilité est donnée par définition. Reste à faire de cette invisibilité et de l'anonymat des armes de combat et de résistance.

Un autre point de situation concerne la sensibilité politique dont je me revendique. Il me suffit d'indiquer que j'ai avec quelques autres fait mien il y a quarante ans l'idéal « révolutionnaire », sur le mode de l'utopie d'un communisme égalitaire antibureaucratique, antitotalitaire, d'un égalitarisme radical qui trouvait à s'imaginer, s'imaginer, s'épinaliser, dans le récit d'une idéale révolution culturelle prolétarienne en Chine.

Je dirai simplement qu'après cette période d'exaltation romantique, d'activisme plus ou moins fantasmatique, et la prise de conscience qui lui a succédé, j'ai continué à penser que le projet d'une société qui ne soit pas fondée sur la propriété privée, sur le profit comme moteur ultime de la vie sociale, sur l'exclusion et l'oppression, sur la « profitation » (profit/exploitation comme l'ont récemment prononcé des guadeloupéens), restait une exigence, qu'il n'y avait pas lieu de renoncer à ce que Badiou appelle « l'hypothèse communiste », celle d'une société capable de s'engager dans un véritable processus d'affranchissement.

Parenthèse ici sur une réalité proche. À la faveur du soulèvement populaire en Guadeloupe, l'actualité nous a mis sous les yeux le *manifeste* publié par le poète Edouard Glissant et huit autres intellectuels ou artistes antillais, qui précisément cherche à donner un sens élargi (qu'il appelle « poétique ») aux revendications économiques, sociales, politiques, exprimées par le mouvement : « désir de faire peuple et nation », nécessité « de s'inscrire dans une contestation radicale du capitalisme contemporain qui n'est pas une perversion, mais bien la plénitude historique d'un dogme ». Je parlais à l'instant de l'« angle mort », du non lieu où nous inscrivons notre pratique, il va de soi qu'à la faveur d'événements qu'on peut qualifier d'historiques, comme ce soulèvement aux Antilles, à la faveur de l'unification, comme le dit très bien le manifeste, de revendications et de luttes qui jusqu'alors étaient disjointes, « isolées dans la cécité catégorielle », l'écrivain tout à coup peut en tout cas sentir qu'il a le droit et le devoir de prendre la parole, de participer à sa place au procès d'affranchissement collectif et d'affirmer, d'assigner poétiquement une perspective utopique, ou d'affirmer-assigner utopiquement une perspective et une fin poétiques au mouvement politique.

Dans le texte que j'ai écrit pour un Colloque sur Mai 1968, et publié sous le titre « Un ciel enfermé dans l'eau » dans le livre *Sorties* (ed. Questions théoriques, Paris, 2009) je caractérisais le moment que

nous vivions (que nous vivons) comme celui où la droite la plus cynique et la plus violente, la plus grossièrement arrogante, et démocratiquement élue, exerce un pouvoir socialement dévastateur (on peut ajouter un pouvoir terroriste, d'intimidation et d'arrestations arbitraires, s'appliquant à l'extension de l'appareil répressif, à la criminalisation des pratiques syndicales etc.) et suggérais que face à cela « on » éprouve (j'aurais dû le dire en première personne) un sentiment d'impuissance légèrement désespéré, et que s'il est une (ou des) façon(s) de répondre politiquement (par l'unification des luttes jusque là séparées comme nous le suggère le mouvement en Guadeloupe) à cette situation aporétique et anxio-gène, je réponds (aussi) pour ma part, « poétiquement » si l'on veut, par une certaine pratique de l'écriture, entendue d'une certaine façon, non pas comme la transcription et la communication, la publication, de quelque chose que j'aurais « à dire » ou à redire, mais comme au contraire une manière d'exploration de ce qui ne se dit pas, ne saurait se dire, et une tentative pour restituer une espèce de temps-espace à la fois très présent et très inconnu, très évident et très illisible, indéchiffrable.

C'est ce que je tente par exemple dans un livre qui s'intitule *Léman* en restituant une situation de dialogue, sur le campus de l'Université de Wuhan, où nous tournons autour du mot « communiste » dont nous voudrions retrouver le sens, un sens possible.

Ou encore ce que je tente en 1999 avec mes camarades des éditions Al Dante, avec Natacha Michel et d'autres proches de Badiou auprès des sans-papiers africains dans un foyer à Paris (il en résultera un livre collectif intitulé « Ouvriers vivants »).

C'est aussi ce que je tente lorsque je m'applique formellement à tenir compte de la « revenance » de Gilles Tautin, militant de la Gauche prolétarienne, mort noyé poussé dans la Seine par les Gardes Mobiles à Flins en juin 1968.

C'est enfin ce que je tente dans le livre intitulé *Tarnac* que je suis en train d'achever aujourd'hui et qui interroge ce village entre rivière et forêt, où avaient décidé de vivre « autrement » une communauté de jeunes libertaires aujourd'hui inculpés sans preuves de sabotage et d'actes terroristes.

Dans aucun de ces cas il ne s'agit d'un propos politiquement constitué et consistant, politiquement audible, il s'agit du traitement du circonstanciel, de son battement in-sensé (dont le sens est hors

d'atteinte), de l'insistance, voire l'obsession, de certains de ces événements, de ces revenants, de ces visages, de ces mots, etc. Et d'une relance permanente du travail de formulation et reformulation de ces données. Le « poétique » ici ne désigne aucun contenu résumable, ne désigne pas non plus l'horizon utopique ou le système de valeurs qui sous-tend, soutient ou oriente les luttes politiques en cours ou le projet politique en général, mais ce qui, du réel, suscite l'écriture, insiste dans l'écriture, résiste à l'écriture ; interrogé et travaillé comme tel, comme ce à quoi, ici-maintenant, à tel moment de notre histoire individuelle et collective, on se heurte.

On pourrait aussi décrire cette situation en rappelant la différence entre aujourd'hui et hier. Hier, je veux dire dans mes années de formation, les années 70, nous étions dans une période où se rejouait, de façon décalée, la séquence des groupes avant-gardistes des années 20-30. Les néo-avant-gardes des années 70, autour des collectifs et des revues, *Tel Quel*, *Change*, et leurs satellites, *TXT*, *Manteia*, etc. revivaient et nous faisaient revivre le scénario de l'articulation nécessaire de l'activité créatrice/artistique et de l'action politique. Les créateurs étaient en même temps, par définition, des sujets politiques, militants ou en tout cas impliqués, présents et actifs dans les querelles idéologiques et dans les luttes de terrain. Ils se donnaient pour mission de théoriser la coïncidence entre subversion formelle et désir de révolution politique : changer la langue, trans-former la littérature, changer la vie, agir sur les représentations, changer le monde, la société. Un équilibre en même temps un peu difficile à tenir dans le réel : beaucoup se sont trouvés dans cette période retenir leur capacité créative parce que le politique exerçait une pression sur le poétique. Pour prendre un exemple assez frappant : la revue *TXT*, fondée en 1969 par Christian Prigent sur la base d'une volonté de contribution à la révolution du langage poétique, a cessé de paraître pendant deux ans, en 1973 et 1974 pour cause de prise au sérieux du mot-d'ordre marxiste-léniniste : « il n'est d'avant-garde *que* politique ». D'où le silence...

En regard de cet hier, aujourd'hui, et l'on prend cet aujourd'hui en séquence longue, du tournant des années 80 à la première décennie du XXI^e siècle. Il y a dans cette séquence un tout premier temps de retour réactif, pour ne pas dire réactionnaire, à un « poétiquement correct » (lyrisme, recours aux formes validées, etc.) qui s'est accompagné d'un discours très anti-théorique (la double décennie

précédente étant tenue pour théorique-terroriste, théoricisme stérilisant + terreur destructrice des vraies valeurs esthétiques et artistiques). A cette réaction ont réagi un certain nombre d'écrivains qui pensaient que, s'il s'agissait en effet de passer à une nouvelle étape, il n'était pas question non plus de faire comme si rien n'avait eu lieu, et comme si les questions posées par les courants avant-gardistes étaient épuisées et résolues. On a donc connu effervescence, création, dans les années 90, d'un certain nombre de revues, regroupements autour de réseaux éditoriaux marginaux et parallèles (création des revues Java, Nioques, Revue de Littérature générale).

Remise en avant du fait que la littérature est affaire de procédures, d'opérations logiques et pratiques, de dispositifs, de tout un travail dont la description s'inscrivait dans le prolongement des acquis modernistes de la période antérieure. Parmi les différences, une, très importante : la prise de distance ironique, le refus du sérieux, de tout ce qui subsistait de pose romantique dans la posture avant-gardiste, - ou son stéréotype, y compris l'identification de la politique à la « légende héroïsée de la politique ».

Donc, dans un premier temps, émergence de toute une série de jeunes écrivains qui se méfient de la politique en général, qui se « dégagent » aussi nettement que possible des illusions « révolutionnaires » de leurs aînés. Ce à quoi on assiste ensuite (et jusqu'à aujourd'hui) c'est à une repolitisation des pratiques sous des formes extrêmement diverses. La 4^e de couverture d'un petit livre de Christophe Hanna publié en 2003 sous le titre significatif *Poésie action directe*, commence comme ceci : « Quels sont les moyens d'action positive auxquels, non risiblement, la poésie actuelle peut prétendre ? Ou encore, comment dans la série des langages socialement efficaces, une certaine technique de la parole, quelque chose qui soit déclaré poésie (ou reconnaissable comme tel) peut-il dignement occuper une place ? ». Où l'on voit revenir la notion d'*action* (action poétique, action positive ou « directe », langage socialement efficace), l'*exigence* en tout cas d'une certaine efficacité *directe* (échappant au ridicule de la profération poétique-prophétique à la Victor Hugo, à la André Breton, ou même à la Philippe Sollers de l'époque maoïste).

Je ne relèverai ici qu'un détail concernant cette réintroduction de la visée pragmatique-politique (substituée cette fois catégoriquement à tout résidu d'intention esthétique), c'est la question du traitement du

langage. Les avant-gardistes des années 60-80 avaient, eux, substitué à la notion, sartrienne ou communiste, d'engagement, la notion de « langagement », subversion de l'ordre des représentations par la langue, par le travail sur la langue ou les langues (la contamination du haut par le bas, le familier, le vulgaire, le dialectal), subversion *par* la langue, subversion *de* la langue, transgression des codes, du code, dissidence par dissonance, discordance, néologisme, cacophonie, dérégulation morphologique et syntaxique, excentricité verbale, grandes irrégularités, en un mot « mécriture ». Toute écriture véritable, en tant que mécriture ou torsion poétique de la langue, étant comprise comme illisible ou monstrueuse. C'était là un des traits spécifiques de cette modernité poétique, de Khlebnikov à Antonin Artaud, au babil de Novarina, aux scansions pulsionnelles de Guyotat ou à ce que Verheggen appelle la *violangue*. A l'inverse, les post-poètes dont je viens de désigner l'émergence dans les années 80, loin de chercher à cultiver l'illisibilité transgressive, travaillent sur les formes et les formats des médias, les plus directement accessibles à tous, les plus lisibles possible. Ils travaillent dans la langue de l'ennemi pour mieux s'insinuer dans ses réseaux de communication, pervertir ou détourner ses messages, ses systèmes de figuration etc. D'où la métaphore du virus – supposé invisible et indétectable, d'autant plus dangereux et efficient qu'il n'est pas repérable.

On voit qu'il y a là, pour une *poésie critique*, deux choix stratégiques opposés, deux modèles. Le choix du « contre-usage », production d'un mode de symbolisation singulier (pur idiolecte) tendant à l'illisibilité (d'où la rupture de communication avec le public ou lectorat virtuel), et le choix du modèle « méta-usage », qui se sert des formes mêmes des langages dominants pour en faire la matière première d'une écriture poétique critique qui, au contraire des positions du « contre-usage » va revendiquer, comme lieu d'intervention et d'action, l'espace public –panneaux publicitaires, écrans vidéos, posters, etc.

Si je reviens maintenant à mon travail personnel je ne peux sans doute le situer simplement sur l'un ou l'autre de ces axes.

Ma proximité au premier modèle pourrait s'entendre lorsque j'écris, dans les pages de *Tarnac* : « J'ai décidé de choisir mon dialecte », et que j'insiste en disant que je poursuis mon chemin « jusqu'à parvenir une écriture déviée dialectale ». Ceci fait écho à l'une des pages initiales du *Principe de nudité intégrale* (éd. du Seuil, 1995) où je posais de

façon abrupte les trois constats suivants : « Je n'écris pas français. Je ne sais pas le français. Je ne suis pas français ». Ce qui est sûr c'est que la violence de la formulation tenait à la conviction que le français de ces pages, de ces dispositifs exploratoires et documentaires, n'est pas le français que j'ai appris, mais une langue « déviée », une sorte de dialecte inventé qui certes (et c'est là une considérable différence avec le modèle du contre-usage) *ressemble* à la langue apprise, parce que la forme de déviation qui caractérise ce dialecte n'est pas la torsion ni aucune forme de transgression particulière, mais la *simplification*, la neutralisation, la littéralisation. Un modèle à cet égard pourrait être la prose d'un livre de Leslie Kaplan, publié en 1987 aux éditions POL, et qui s'intitulait *L'exercès-l'usine*. Une prose excessivement (je transpose le mot du titre) simple, plate, minimale, apte à dire de façon très violente la violence du travail aliéné.

Ma proximité avec le second modèle pourrait se lire dans la façon dont beaucoup de ces pages, qu'il s'agisse des événements de Flins, de la mort de Gilles Tautin, ou de l'évocation d'une communauté « invisible » en lisière de forêt sur un plateau reculé du centre de la France, tout cela se construit à partir d'éléments captés, prélevés, cadrés, réagencés selon une logique de montage, de recontextualisation, et de superposition de pistes. Ainsi par exemple le texte-Flins intègre une composante mallarméenne (les notes de Mallarmé sur la mort de son fils Anatole), ou la suite *Tarnac* une composante rossellinienne (la façon dont Rossellini, dans ses *Fioretti*, montre la vie quotidienne et matérielle de la communauté qui se regroupe autour de François d'Assise). Mais la différence est que le « témoignage », la tentative pour élucider mot à mot un complexe de circonstances dont le sens est inaccessible, s'il prétend mettre en jeu un ensemble de matériaux objectivement donnés (qu'il se contente souvent de recopier, de mettre à plat, de coller à la surface de la page, de poser et juxtaposer et composer), ce témoignage reste en première personne, il est le fait d'un sujet affecté par ces circonstances, interpellé comme sujet par ce qu'elles semblent impliquer. Il y a bien là un *écrire* (au sens quasi durassien), une activité singulière, l'expression d'une relation subjective à l'événement qui ne tend peut-être à rien d'autre, dans un premier temps, qu'à sa propre expression (en termes de « survie », nécessité vitale de l'expression contre l'asphyxie imposée, sans aucune garantie d'être entendu par quiconque). Nulle trace de « visée socialement efficace » ici.

Je suppose qu'il y a dans cet acte d'écrire pour moi une dimension de sécession, que je pourrais désigner comme une *affirmation négative*. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai intitulé un de mes livres *NON* (ed. Al Dante, 1999).

Les rédacteurs de *L'insurrection qui vient* posent que les émeutes de 2005 peuvent se comprendre comme la négation de *la* politique (aucune revendication, aucun message explicite), et que cette négation de la politique est purement politique.

Je dirai que d'une certaine façon la sécession par l'écriture et les formes d'écriture que je viens d'évoquer, peuvent s'entendre en écho de cette négation là. Une certaine négation de la politique par la poésie est politique.

Surtout si l'on veut bien admettre par ailleurs une certaine pratique de l'écriture de poésie comme négation endurente de « la » poésie (aucun message achevé, refus de la revendication, maintien à hauteur d'énigme, réalisme radical). En ce sens *Tarnac* pour moi, si Tarnac réalise de façon emblématique le retrait tactique et la pensée de cette négation politique de *la* politique, serait un lieu, un signe, un nom exemplairement poétique-politique. Je voudrais pouvoir l'écrire en un seul mot.

2. Obscurément

Je ne voudrais pas aborder cette question de l'illisible par le biais des enjeux théoriques, ou historiques, ou sociologiques, etc. De fait c'est à la fois une question (puisque c'est une question qui nous est posée, sans aucun doute en permanence posée), et peut-être pas une question : je veux dire qu'il va de soi, pour moi, que tout texte littéraire (qu'il présente d'apparentes difficultés ou qu'il joue la simplicité et l'apparente immédiateté du sens) est illisible : propose qu'on accepte de passer (si on le peut, et tout ici est affaire d'éducation du lecteur, d'apprentissage de la lecture) d'un régime de lisibilité, celui des énoncés de propagande, par exemple le discours des informations télévisées, à un autre, impliquant lenteur, capacité de concevoir que lecture est toujours nécessairement re-lecture, acceptation de l'ambiguïté, de la résistance à l'interprétation, d'un traitement plus ou moins irrégulier de la langue, etc. Il me semble donc, je le répète, aller de soi que tout texte est illisible, et en ce sens la question à la fois se pose (nous revient parfois violemment) et ne se pose pas : *c'est un fait* que nous

devons nous-mêmes accepter, que surtout nous devons sans cesse justifier : l'illisibilité n'est qu'une forme particulière de la lisibilité, c'est le mode de lisibilité spécifique aux objets écrits qui se donnent pour littéraires, pour être reçus comme tels...

Je n'ignore pas que par ailleurs l'« illisibilité » apparaît comme un des traits d'une certaine modernité littéraire et en particulier poétique, et que en tant que telle (accentuation volontaire des marques de perturbation du code, survalorisation avant-gardiste d'une certaine « monstruosité » idiolectale, ou sociolectale, de groupes constitués – il y a des sociolectes poétiques groupusculaires, des marques formelles de reconnaissance communautaires, des rhétoriques micro-tribales...) cette illisibilité là peut être en bien des cas revendiquée, idéologisée comme subversive, dogmatisée, etc. Cette revendication était d'ailleurs généralement le fait des avant-gardes des années 70. Il me semble qu'aujourd'hui (et de cela quelqu'un comme Nathalie Quintane porte témoignage) beaucoup parmi la jeune génération d'écrivains ayant commencé à publier dans les années 90, revendiquent au contraire la *lisibilité* maximum, en travaillant par reprise de formats médiatiques par exemple, de procédures de présentation immédiatement reconnaissables parce qu'ils sont ceux que nous pratiquons tous les jours, et dont ils cherchent, par citation, détournement, etc. à conserver les vertus d'efficacité, les vertus pratiques. Je crois même comprendre qu'ils considèrent la posture de l'exhibition des irrégularités, la gesticulation stylistique hyperidiolectale comme un signe de romantisme tardif, pour ne pas dire attardé.

Il me faut alors reprendre les choses de façon plus personnelle dans la mesure où je ne revendique ni l'illisibilité offensive, ni la stratégie pragmatique de la lisibilité d'« action directe ». Essayer de dire comment je croise, dans mon travail d'investigation (puisque je considère l'activité d'écriture comme un travail d'investigation-élucidation), disons *l'obscurité*, l'obscurité ambiante, laquelle a bien entendu à voir avec la question de la lisibilité ou de ce qui lui fait obstacle, et la rend problématique. La part de l'illisible en l'occurrence n'a rien à voir pour moi avec une pétition de principe, elle concerne la nature du projet, lequel projet d'ailleurs peut être entendu tout au contraire comme une tentative, évidemment interminable et vouée à un échec relatif, pour démêler ce qui est noué, résoudre ce qui se présente comme énigmatique, rendre lisible ce qui, du réel ou dans le

réel, est dépourvu de lisibilité, etc. Et pour prendre en charge, bien entendu, le *reste* indéchiffrable, insoluble, irréductible.

Ceci, je pense, s'entend tout à fait si l'on écoute des titres comme *A noir*, ou *Les chiens noirs de la prose*. Le noir est au commencement, et il perdure. Il est le milieu où se « déroule » si je puis dire, le trajet d'enquête, d'investigation, d'écriture. Je relis les phrases initiales d'un autre livre, *Le Principe de nudité intégrale* : « De toute façon au début, il y a le noir. Le noir au commencement. Le noir du commencement. Donc, pas de récit (ou grande phrase, ou phrase de phrases). Il n'y a que : le présent aveuglé, aveuglant ». Et l'écriture comme « travail aveugle » à travers ce présent, ces présents. D'autres titres, comme « Quelque chose contraint quelqu'un », ou « Quelque chose continue », disent aussi l'assujettissement de l'écriture à la toute présence d'un *indéfini*, à sa pression continue, permanente, sur celui qui écrit.

Il y a donc, si l'on veut, l'écriture comme « travail au noir ».

.....

Il me semble, si j'essaie de me porter aussi loin que possible du côté de ce qui *détermine* pour moi ce sentiment d'être confronté à l'obscurité (ou à l'indéterminé, à l'in-défini, à l'in-signifiant, au menaçant), jusqu'en des faits très banals de la vie courante, - comme l'incapacité à lire une carte, le phénomène de désorientation, l'appréhension très malencontreuse de l'espace, et en même temps mon attirance ambivalente pour les espaces égarants comme les parkings ou les forêts), si je tente donc de me représenter où commence pour moi ce noir du commencement, je dirai que c'est simplement cette guerre (la deuxième guerre mondiale) *dont je suis né* d'une certaine façon puisque mon père, prisonnier pendant les cinq années de guerre, revient et engendre deux enfants. Il s'agit donc d'une histoire de filiation et de retour (ou de non retour) puisque celui-là qui a en quelque sorte disparu durant cinq ans ne revient que pour se taire, pour ne jamais rien dire de ce qui lui est arrivé, donc d'une certaine façon ne revient pas, ou ne revient que pour s'installer dans un profond silence, pour mourir - au *ralenti*, longtemps après. La « filiation », je veux dire *l'inoculation*, sans doute de cette masse de temps compacte et obscure, et de cette longue séquence compacte de présent aphasique. Tout se passe comme si, c'est du moins la représentation fictionnelle ou légendaire que je me propose, c'était ce silence et *cette* obscurité qui

engendraient l'écriture et en quelque sorte lui imposaient de se situer en relation avec cette négativité initiale, et d'interroger de façon systématique, par reprises, redistribution des données, production de schémas provisoires etc., un certain nombre de situations, de configurations qui demandent à être élucidées.

J'ai récemment recopié une phrase de Deleuze (on m'accordera que je le cite très peu), parce qu'elle avait pour sujet l'« enfant » (comme beaucoup de phrases de Rimbaud) et que précisément elle évoquait ces fameuses cartes dont j'ai dit qu'en fait je ne savais pas les lire quand il s'agit de m'orienter dans la réalité, mais que je dresse volontiers, et de façon compulsive, partout où je suis pour essayer d'y voir plus clair (en vain dans la plupart des cas). On peut trouver une de ces cartes insérée dans un livre aux pages 158 et 159 de *Néon*, griffonnée en 1974 à Carthage, ville ou non-ville particulièrement horizontale et informe. La phrase de Deleuze est la suivante : « L'enfant ne cesse de dire ce qu'il fait ou tente de faire : explorer des milieux, par trajets dynamiques, et en dresser la carte. Les *cartes de trajets* sont essentielles à l'activité psychique ». En tout cas, selon moi, à l'activité d'écrire, que ces cartes de trajets soient dessinées (comme c'est le cas pour la carte de Carthage) ou soient simplement suggérées par la démarche du livre, et le dispositif qui en résulte : l'opération, si je puis dire, consiste à faire communiquer entre eux des lieux et des temps qui ne sont pas contigus ni successifs. De trouver (ou susciter) des *points de passage* entre des espaces qui ne se touchent pas (par exemple un couloir avec un angle droit dans un appartement parisien et la forme de la vallée du Rhône qui fait un coude à angle droit à Martigny dans le Valais). Il est bien évident que la superposition ici, une fois « trouvée », nommée, est ensuite travaillée, c'est-à-dire interrogée de manière à « rendre » du sens, à se développer dans le sens d'une proposition de sens, d'une proposition de lecture. En ce sens l'écriture (ici les gestes de montage) vise en effet *plus* de lisibilité, *plus* d'intelligibilité, mais, bien évidemment, encourt le risque de produire au contraire de l'illisibilité en « compliquant » les choses. Au fond, il se peut que le résultat paradoxal des opérations tendant au devenir lisible aboutissent en fait à intensifier la difficulté de lecture.

Pour rendre un peu plus concrètes ces notions d'obscurité initiale, de ralenti, etc. je reviendrai un instant sur la prose intitulée *Léman*, qui précisément se concentre sur une double circonstance :

Tout d'abord celle d'une maladie, paralysie progressive, qui envahit un corps, sur un temps long (invisiblement). Cette paralysie progressive, sclérose, est mise en relation avec l'immobilité (apparente) du lac. Ce lac étant à la fois décrit comme surface, simple surface, qui n'est signe de rien, signe pour rien, signe de lui-même, muet, mat et plat. Et comme surface d'absorption ou milieu de « dissolution », surface noire, miroir qui abrite une profondeur menaçante ; il est comparé à un trou, au trou de l'évier où tout est appelé à disparaître. Et encore comme milieu où, invisiblement comme la maladie dans le corps, coule le Rhône » (Léman est « traversé » ou transpercé par le Rhône). C'est le premier aspect de ce que l'un des titres de chapitre dans ce livre, nomme « cruauté de l'espace ». Le postulat était, est toujours, qu'écrire est une façon d'affronter cet invisible là, qui est la cruauté du réel (d'où cette formule un peu étrange, « illisible », ininterprétable, « ce ralenti c'est la guerre »).

L'autre circonstance « lémanique » liée à la question de l'illisible est la façon dont, dans ce texte, est envisagée la question de l'adresse, plusieurs tentatives de dialogue avec deux ou trois personnes ou figures, et le constat d'une situation bloquée, en tout cas très difficile, comme si les mots se refusaient à servir d'instrument de communication. Le texte travaille cette question de défaut du langage, de perte du sens, etc. (« il me parle et je ne l'entends pas », « je lui parle et il ne m'entend pas »). De sorte qu'en effet je peux imaginer que pour un lecteur de ce livre, quelque chose à la fois lui est dit (personnellement adressé) et ne parvient pas jusqu'à lui (va se confondre avec le reste à la surface et dans le trou du lac). Cela concerne non seulement une certaine illisibilité des choses, mais aussi une certaine illisibilité de la langue elle-même, de l'usage qu'on en fait, et le brouillage lié aux situations de l'échange, - qui n'est que très partiellement un « échange ».

J'en reviens pour finir à ce qui s'indique de façon insistante - ou balbutiante, c'est comme un bégaiement, une répétition approximative, sous le signe du noir. C'est *Néon* qui commence par cette question : « La réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? ». Je voudrais simplement suggérer que cette question pourrait titrer l'ensemble des cinq livres du cycle publiés à ce jour. Comme s'il ne s'agissait au fond que de déployer la question à propos de chacune des « circonstances » qui composent ou décomposent cette réalité : signes noirs, comme tels in-sensés, transportés et transformés en signes noirs, typographiques, sur les pages du manuscrit, de l'écran, du livre. Pour ce qui me

concerne je vois un rapport entre cette affaire de signes noirs, à la surface des choses comme à la surface des pages et dans le va et vient des uns aux autres, et celle des chiens noirs, des chiens noirs de la prose, c'est-à-dire le nécessaire abandon de la formalité « poétique » pour un projet de prose, de « prose en proses », de proses adaptables aux accidents du terrain, aux accidents du sol, de dispositifs prosaïques polymorphes susceptibles de correspondre aux accidents de surface, à la photographie des surfaces, à ce que nomme par exemple le *Film à venir* : « L'eau des cuves à la mine. Le noir de l'eau noir du lac, de l'eau noire rouillée et de l'huile au pont de Meulan à Flins », là où se déroule la scène de la noyade d'un jeune militant révolutionnaire poussé dans la Seine lors d'une charge des CRS en Juin 1968. En fait je n'ai jamais pensé, je n'ai jamais réussi à croire, que la formalité poétique comme telle, dans ce qui *subsiste* de sa spécificité générique (le poème sans doute comme objet relativement autonome, la mise en œuvre d'un rythme ou la transposition rythmique du battement des choses ou du corps, le travail de figuration généralisée, la transposition en figures des choses appelées à com-paraitre dans le poème), pouvait convenir à ce projet d'*investigation littéraire* en deçà de toute trans-figuration esthétique ou poétique. D'où qu'à mes yeux l'affrontement ou l'engagement « réaliste », impliquant immersion dans l'obscurité et opérations pour la réduire, engage simultanément l'obsession d'une « conversion » générique visant à une sortie effective hors de la poésie. Mais cette conversion est elle-même une postulation, un effort continu, qui sans doute lui-même est susceptible d'engendrer des effets de perturbation quant à la lisibilité, ne serait-ce qu'en raison de l'incertitude du lecteur ou du critique : il ne sait pas ce qu'il est en train de lire, son horizon d'attente est sérieusement mis à mal. En transformant un peu la question dont je disais à l'instant qu'elle surplombait l'ensemble des livres (« La réalité est-elle cet ensemble de signes noirs ? ») je pourrais conclure en disant : « La post-poésie est-elle cet ensemble de signes troubles ? ». Sans doute.

* Este ensaio, em forma de díptico, foi escrito especialmente para esta edição da Revista *Matraga*.

Data de recebimento: 10 de de julho 2010