UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE FILOLOGICHE E LINGUISTICHE

UNIVERSITÉ PARIS OUEST-NANTERRE-LA DÉFENSE
ÉCOLE DOCTORALE 138 LETTRES, LANGUES, SPECTACLES

THÈSE EN CO-TUTELLE
POUR OBTENIR LE GRADE DE
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST-NANTERRE-LA DÉFENSE
DOTTORE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
DISCIPLINE : LITTÉRATURE FRANÇAISE

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT PAR
MARIANNA MARINO
LE 30 AVRIL 2010

TITRE :

LA POÉSIE COMME PAYSAGE DE L'ÊTRE
ÉCRIRE ET PENSER LA POÉSIE DANS L'ŒUVRE DE JACQUES GARELLI

DIRECTEURS DE THÈSE : M. JEAN-MICHEL MAULPOIX – MME MARIA TERESA RUSSO

JURY :

M. MICHEL JARRETY, UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE
MME ANNA MARIA LASERRA, UNIVERSITÀ DI SALERNO
M. WILLIAM MARX, UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST-NANTERRE-LA DÉFENSE
M. JEAN-MICHEL MAULPOIX, UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST-NANTERRE-LA DÉFENSE
MME MARIA TERESA RUSSO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
M. FABIO SCOTTO, UNIVERSITÀ DI BERGAMO

MARIANNA MARINO

LA POÉSIE COMME PAYSAGE DE L'ÊTRE

ÉCRIRE ET PENSER LA POÉSIE DANS L'ŒUVRE DE JACQUES GARELLI

Table des sigles

AQL – Artaud et la Question du lieu

AS – Archives du Silence

ED – L'Entrée en démesure

EE - De l'entité à l'événement. La phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporains

EM – Édition Encre Marine des recueils : *Brèche*, *Les Dépossessions*, *Lieux Précaires*

FCA – Fragments d'un corps en archipel

GP – La Gravitation poétique

ILME – Introduction au logos du monde esthétique

MS – La Mort et le songe

PP – Penser le poème

RD – Le Recel et la dispersion

RM – Rythmes et mondes

TS – Le Temps des signes

UE – L'Ubiquité d'être

Introduction

« Faire être un monde, telle est l'unique passion du poète »[1] : cette affirmation à première vue assez tranchante s'accorde bien au titre que nous avons choisi pour notre thèse consacrée à un poète et philosophe dont l'œuvre est jusqu'à présent peu connue. Si nous avons décidé de parler de 'paysage de l'être' à propos de Jacques Garelli, ce n'est pas pour évoquer des scènes métaphysiques dans le style de Giorgio De Chirico. Nous voudrions souligner, bien au contraire, comment cette poésie, sous son phrasé parfois rude et ses images éblouissantes, révèle la consistance même d'un monde :

> Les poèmes, comme toute œuvre d'art, sont bien autre chose qu'une collection d'essences abstraites. Ils offrent à l'inspection intellectuelle et sensible la résistance, l'ouverture, l'opacité d'êtres irréfutables, quand bien même énigmatiques. Par l'acte de lecture, qui implique l'opération d'un être vivant, les mots, tels que le poète les a lui-même ajointés dans la durée du poème, ouvrent un *lieu*[2], déploient un horizon qu'il s'agit d'inspecter. C'est dans l'extension de ce mouvement, dans le déploiement complexe de ce parcours que le poème constitue un monde irréductible à l'épure d'une forme, au contenu d'un message à décoder, à un réseau de signes, dont il suffirait de dégager abstraitement la structure, à une chaîne d'« informations » à « interpréter ».[3]

Le « lieu » dont il est question dans le passage cité justifie l'expression que nous avons utilisée : les mots déploient un espace déterminé par un horizon invitant au regard et au parcours, c'est-à-dire à l'exploration et à l'interrogation, qui se révèlent

[1] *AQL*, p. 66.
[2] C'est nous qui soulignons.
[3] *TS*, p. 10.

à travers la lecture, par sa durée irrégulière, irréductible à un schème dont la valeur soit seulement sémiotique. Mais ce qu'il faut retenir dans ce passage, en vue du développement qui va suivre, c'est la qualité à la fois intellectuelle et sensible de l'approche du poème se concrétisant, chez l'auteur, par la relation entre l'écriture philosophique et l'écriture poétique. Dans les dernières phrases de la citation, la poésie semble se réduire à une entité ineffable et, par conséquent, indescriptible : en réalité, cela veut souligner la valeur du perceptif par rapport au conceptuel, car si nous arrivons à parler de la poésie, c'est bien à travers l'expérience qu'elle nous offre. Il nous faut bien préciser que le poème ne traduit pas une expérience : il est expérience, il est événement. Le poème ne décrit pas, ne rapporte pas : il est.

Garelli semble alors vouloir proposer non pas une autre définition de la poésie (qui d'ailleurs n'est pas une véritable *définition*) qui chercherait à capter son essence, mais plutôt une autre voie d'accès, ce qui est également confirmé par l'importance de la dimension sensible (notamment de la dimension spatiale) dans sa réflexion. La poésie ne représente ni une modalité, ni un code particulier du langage, puisqu'elle constitue un véritable phénomène qui s'impose au lecteur d'une manière concrète et presque physique.

La phénoménologie qui modèle le travail philosophique de l'auteur influence aussi sa démarche à l'égard de la poésie. Son œuvre critique comprend, en effet, plusieurs textes qui portent sur l'écriture poétique : le but n'est pas de bâtir une théorie, mais plutôt d'offrir une méditation profonde sur la façon d'aborder et de vivre les textes (qu'ils soient écrits ou lus par le sujet). Garelli énonce, en somme, une véritable phénoménologie de l'expérience poétique :

> Toute l'œuvre critique de Jacques Garelli essaie ainsi de dégager comment le poème parvient jusqu'à nous, quelle est sa zone d'impact dans notre conscience, de quelle manière son image nous parle, ce qui revient à mettre en œuvre une phénoménologie poétique, dont les principales étapes viennent nourrir la création elle-même.[4]

[4] V. Montémont, *L'Obscur et l'éclat. Rénovation de la création poétique dans l'œuvre de Jacques Garelli, Lorand Gaspar et Jacques Roubaud*, thèse de doctorat : langue et littérature françaises : Nancy 2 : 2002, p. 841.

Véronique Montémont indique bien, dans le passage que nous venons de citer, la nature sensible conférée par Garelli au rapport individuel avec la poésie, laquelle est, donc, un fait expérientiel avant même d'être un fait linguistique. Le poème devient ainsi une sorte d'objet corporel qui, en rencontrant une conscience, produit un impact affectant tout d'abord la sensorialité du sujet lisant.

Cette phénoménologie de l'expérience poétique a constitué le point de départ de notre recherche, qui va se développer selon un parcours dont les différentes étapes resteront étroitement liées entre elles, avec des effets de réitérations et sans doute quelques redondances nécessaires.

Nous avons pu constater, au cours de nos recherches, le peu d'ouvrages monographiques consacrés à l'auteur, à la seule exception de *Penser le poème*, recueil d'essais[5] qui a accompagné la réédition de *Brèche*, *Les Dépossessions* et *Lieux précaires* chez Encre Marine en 2000.

Deux thèses de doctorat ont déjà pris en examen l'œuvre de Garelli sous deux perspectives assez différentes entre elles : si la thèse de Fernande Massiani (Nice, 1983) se concentre sur l'évolution interne de l'œuvre garellienne, celle de Véronique Montémont (Nancy, 2002) institue un parallèle assez ample avec deux autres poètes (Lorand Gaspar et Jacques Roubaud), visant à cerner certaines caractéristiques novatrices de la poésie française de la deuxième moitié du XXe siècle.

Pour notre part, nous avons choisi de l'aborder sous une perspective qui nous a paru peu mise en valeur jusqu'à présent et tout à fait apte à ouvrir de nouveaux parcours critiques : mettre en résonance la parole de Garelli avec les

[5] Dont les auteurs sont Kostas Axelos, Jeffrey Andrew Barash, Renaud Barbaras, Jocelyn Benoist, Mary Ann Caws, Françoise Dastur, Éliane Escoubas, Pierre Lartigue, Thierry Leterre, Yvan Mécif, Serge Meitinger, Alvaro Escobar Molina, Lois Oppenheim, Guy Petitdemange, Frédéric Worms.

paroles extrêmement différentes qui ont retenti pendant les mêmes décennies en France, sans toutefois amoindrir la position centrale qu'il assume dans notre réflexion.

Quant au corpus sur lequel nous nous sommes appuyée, il faut tout d'abord préciser que notre analyse de l'œuvre de Jacques Garelli ne concerne que les textes de poésie et ceux dans lesquels la réflexion littéraire a plus de place par rapport à celle philosophique. Vu l'entrelacement de ces deux dimensions, cela s'est concrétisé par une sélection interne aux volumes critiques. Ce principe nous a sans doute obligée à 'négliger' le véritable noyau d'œuvres telles que *Rythmes et mondes* et *Introduction au logos du monde esthétique*, puisque la dimension plus spécifiquement philosophique (que nous ne traitons que partiellement et seulement dans ses incidences sur l'écriture poétique) y est prépondérante.

En ce qui concerne les bases critiques sur lesquelles nous avons fondé notre propre réflexion, il faut dire que dans la plupart des cas elles sont fournies par Garelli lui-même. Pourtant, afin d'éviter tout effet de circularité stérile, nous avons essayé de prolonger et élargir ses idées à travers le renvoi constant à d'autres penseurs (philosophes ou non) de la poésie : Maurice Merleau-Ponty, référence directe de Garelli, mais aussi à des voix apparemment plus lointaines, comme Jonathan Culler, qui a été très important pour notre travail. Le lien que Culler établit entre la parole poétique et la notion de performativité exposée par John Langshaw Austin ouvre par ailleurs à la linguistique. Cette discipline ne peut pas, en effet, être séparée radicalement d'une interprétation philosophique et ontologique du verbe poétique. Les deux approches peuvent au contraire trouver plusieurs points de contact, comme Garelli lui-même cherche à le démontrer dans sa lecture des *Écrits de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure (ouvrage qui nuance radicalement les idées un peu trop tranchées recueillies dans le *Cours*, comme nous allons l'approfondir dans la quatrième partie de notre travail).

L'une des difficultés concernant l'articulation de notre thèse a été le besoin de rendre le chiasme caractérisant l'œuvre garellienne dans la progression de notre analyse. Nous avons donc décidé de conjuguer les références et les lectures des textes réflexifs, aussi bien que poétiques, en préférant confier l'organisation de notre travail au parcours pour ainsi dire 'thématique' (mais qui ne veut pas en être un) tracé par les questions qui nous sont apparues comme étant fondamentales (c'est-à-dire la contextualisation de l'œuvre, les liens avec la philosophie, l'image poétique, la lecture, la dimension spatiale du poème).

Nous avons cependant inséré en annexe une étude analytique consacrée à un texte tiré d'*Archives du silence*, intitulé *Les Donneurs de noms*.

Les points indiqués plus haut (qualité pensante de la poésie ; image ; lecture ; espace) fournissent alors les phases successives de notre lecture de l'œuvre garellienne : il faut maintenant, expliciter notre manière de procéder.

La thèse se compose de cinq parties : « L'horizon du paysage », « Penser la poésie », « La forme des mots », « La poésie comme expérience » et « La poésie comme "question du lieu" ».

Dans la première partie de notre travail, nous avons voulu reconstruire le contexte dans lequel l'œuvre de Garelli émerge et se développe (l''horizon' sur lequel elle se détache). La période concernée s'étend des années 60 jusqu'à aujourd'hui[6], car le dernier recueil de poèmes de l'auteur (*Fragments d'un corps en archipel*) a été publié en 2008. Le moment de son début littéraire est de la plus

[6] Avec quelques brèves incursions dans les décennies précédentes.

grande importance : la publication presque contemporaine, en 1966, de *Brèche* et de *La Gravitation poétique* fait ressortir l'entrelacement que l'auteur établit entre poésie et philosophie, les deux pôles générateurs de son écriture. Le croisement de ces deux domaines est le principe producteur de la plus grande partie de ses réflexions, là où la poésie peut rencontrer la philosophie, l'astrophysique, le tableau, le marbre, etc. Cela ne se veut pas une forme de pensée totale ou totalisante, mais une pensée qui se laisse traverser par des formes d'expériences variées, qui mettent en relief le chiasme constituant de son œuvre.

En ce qui concerne notre petit panorama de la poésie française, nous avons suivi les suggestions de Jean-Michel Maulpoix qui relève, pour chaque décennie à partir des années 50, une action spécifique de la parole poétique en question. *Habiter*, *Figurer*, *Décanter*, *Articuler*, *Aggraver* : tous ces verbes désignent les qualités que la poésie française contemporaine a successivement acquises de 1950 à 2000. La description d'un tel contexte nous a permis de mettre en évidence à la fois la position assez originale et isolée de Garelli et les correspondances (elles aussi, toujours réélaborées de façon personnelle et irréductible) avec quelques-unes des pratiques poétiques présentées (surtout en ce qui concerne les premières décennies prises en considération).

Le second chapitre de cette première partie (« Qu'est-ce que la poésie ? ») est une réflexion sur l'une des problématiques qui ont côtoyé ces pratiques, à savoir, la (re)définition de la poésie. Sans aucune ambition de notre part de prétendre répondre à un tel questionnement, il s'agit tout simplement de la mise en résonance (résonance qui finalement a été le mot-clé dirigeant notre piste de recherche) du travail de l'auteur avec son horizon historique et littéraire. Nous nous sommes en tout cas limitée à deux auteurs principaux : Jean Cohen – *Structure du langage poétique* paraît la même année que *La Gravitation poétique*, essai inaugural de Garelli – et Jonathan Culler, dont le choix a été motivé par son attention à la problématique du performatif, que nous avons considéré, malgré quelques réserves de la part de Garelli lui-même, comme l'aspect emblématique de

sa parole poétique, et peut-être même de la parole poétique en général. Il s'agissait, à travers ces deux références, de déplacer la 'différence' de la poésie d'un plan exclusivement stylistique (comme le fait Cohen par sa théorie de l'écart) à un plan 'opératoire', où c'est l'effet de la parole, sa pragmatique, à définir un texte en tant que poème (comme le montre très bien le rôle du performatif et de l'apostrophe chez Culler).

Dans ce chapitre plus théorique nous avons d'ailleurs relié le performatif aux réflexions d'Émile Benveniste sur les pronoms personnels et de Käte Hamburger à propos de la *réalité* de l'énonciation poétique.

Nous avons ensuite centré la deuxième partie sur les racines philosophiques de l'œuvre garellienne, que nous avons synthétisées dans l'influence de trois figures : Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Gilbert Simondon. L'importance du premier dérive du poids ontologique qu'il confie à la parole de poésie (un aspect qui caractérise spécialement la seconde phase de sa pensée et qui se condense dans les études et les conférences réunies dans *Acheminement vers la parole*).

Le rôle de Simondon se manifeste en revanche dans l'œuvre de l'auteur de manière pour ainsi dire 'méthodologique' : ce que Garelli tire de ce philosophe, c'est en premier lieu la démarche réflexive. Cela aboutit à la mise en question de la notion d'individualité qui, au-delà des répercussions philosophiques, va également influencer la théorie de l'image de Garelli, qu'il développe déjà dans son tout premier essai. L'apport de Simondon se répercute encore sur son lexique, par l'emploi des notions de *préindividuel*, *métastable*, *transduction*, *allagmatique* (que nous allons clarifier plus tard) aussi bien dans ses poèmes que dans ses essais.

Quant à Merleau-Ponty, il représente sans aucun doute le principal point de repère de l'auteur (nous l'avons d'ailleurs déjà affirmé implicitement en employant plusieurs fois le mot *chiasme* et ses synonymes). De plus, Merleau-Ponty s'est

beaucoup interrogé sur la question de l'expression artistique (voir, par exemple, *L'Œil et l'esprit*), qu'il rattache à l'expérience de l'être-au-monde : « L'Être est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience »[7].

L'épaisseur philosophique que l'on retrouve chez Garelli se déverse sur tous les caractères de sa parole poétique. D'un point de vue plus 'superficiel', son vocabulaire présente très fréquemment des mots de nature philosophique (*métastable*, *chiasme*, etc.). Un point plus significatif est par contre la conception garellienne de l'image, considérée en tant que noyau de tensions et de suggestions syntagmatiques et paradigmatiques, donnant lieu à un large réseau de sens. Cela a naturellement plusieurs conséquences sur le moment de la lecture du poème, laquelle n'est plus une opération de déchiffrement, mais une véritable expérience concernant à la fois la langue et l'être du lecteur. Il s'agit en effet de se mettre en résonance avec le texte, de se déposséder[8] afin de percevoir la complexité de son tissu sensible et sa *charge d'être*. Vivre la parole poétique signifie adopter son temps, faire écho aux tensions de l'espace qu'elle déploie, accéder à l'altérité qu'elle représente.

L'aspect le plus important qu'il faut retenir du travail philosophique de Garelli est, à notre avis, la qualité interrogative qui se répercute sur l'écriture de ses poèmes. Ceux-ci nous mettent en question, font appel à notre perception plus qu'à notre intellect : ainsi, peuvent-ils reconfigurer notre idée de langage et notre idée de sujet. Ce dernier élément a été construit à travers la comparaison (ou mieux – encore – la résonance) des trois voix poétiques les plus emblématiques de ce point de vue : Antonin Artaud[9], Henri Michaux et Valère Novarina. Nous avons pris en considération trois auteurs s'échelonnant le long du XXe siècle jusqu'au XXIe, afin de suggérer qu'au fond cette reconfiguration du sujet lyrique est sans doute une

[7] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris : Gallimard, « tel », 2004, p. 248.
[8] *Les Dépossessions* est le titre d'un recueil de Garelli publié en 1968.
[9] Artaud a été le sujet d'un essai de Garelli – *Artaud et la question du lieu*, 1982 –, ainsi que la référence fréquente de plusieurs autres écrits

caractéristique importante de la poésie du second après-guerre (ce qui est anticipé partiellement à la fin de la première partie).

La mise en question du *je* se conclut par une étude de l'inquiétude pronominale que l'on peut relever dans *Fragments d'un corps en archipel* – où les fragments décomposent non seulement un *corps*, mais surtout une voix.

Il ne nous semble pas pertinent de dire que Garelli 'naît' philosophe et qu'en tant que philosophe, il s'adonne à la poésie. Nous avons donc essayé de démontrer que poésie et philosophie sont toujours en relation chiasmatique : si la poésie se révèle être le fondement habituel de la méditation philosophique, celle-ci, en revanche, émerge souvent dans l'écriture des poèmes.

Le court-circuit reverdyen qui, comme nous allons le vérifier, charpente la conception de l'image de l'auteur, se manifeste aussi, par conséquent, dans la dualité de cette parole à la fois poétique et *pensante*.

Ces deux parties initiales nous ont permis de mieux cerner l'œuvre de Garelli par rapport aussi bien au contexte littéraire qu'à la dimension critique et de passer ensuite à l'analyse de l'image, de la lecture et de la *question du lieu*.

L'objectif de notre étude n'était pas d'analyser la totalité de l'œuvre littéraire de l'auteur en en recensant les caractéristiques saillantes. Nous avons par contre essayé de faire ressortir le 'nœud' qui, selon nous, soutient la poétique de Garelli.

Le premier cordage formant le nœud en question est l'image poétique, par laquelle nous avons été obligée de revenir brièvement sur l'horizon du paysage peint dans la première partie. Le débat autour de l'image a effectivement caractérisé plusieurs auteurs fondamentaux de la deuxième moitié du XXe siècle : Bonnefoy, Guillevic, Jaccottet, Deguy, entre autres. Nous avons donc fait un

parallèle entre ces auteurs et Garelli, dont la conception de l'image se modèle sur les définitions de Pierre Reverdy, selon lequel elle devrait réaliser un court-circuit entre deux réalités écartées, en dehors de toute figure de rhétorique. Il ne s'agit pas, pour Garelli, de récupérer une esthétique du choc typiquement surréaliste (abondamment attaquée par des critiques de l'image tels que Bonnefoy et Jaccottet), mais, par la rencontre souvent inouïe des êtres et des choses, d'annuler toute logique d'individuation et de conceptualisation (ce qui rallie l'esthétique du poème aux réflexions portant notamment sur la pensée du préindividuel de Simondon) :

> Chacun noue avec les choses un réseau de tensions porté à l'esprit par le rythme traversé d'une chaîne de sons, de couleurs, de lignes non encore prises en formes, de masses chargées de matières et de noms.[10]

L'idée d'image caractérisant l'œuvre garellienne est abordée initialement en décrivant l'étude approfondie que l'auteur lui consacre dans *La Gravitation poétique*. L'auteur expérimente partiellement, dans son premier essai, le procédé qu'il continuera souvent à appliquer par la suite. Ce procédé se fonde sur la centralité de la lecture, qui est le véritable déclic de toute réflexion et/ou théorie. Ainsi, la critique littéraire se mêle aux interrogations plus strictement philosophiques (comme l'ineffable et l'imagination transcendantale kantienne), et parvient enfin à une réflexion sur le dispositif figural en poésie. Tout cela conduit par ailleurs à une redéfinition même lexicale de la notion d'image : Garelli préfère justement parler de N.I.A.S.T.V., sigle de « Noyau Intentionnel à Articulations Sonores de Tensions Variables ». L'emploi d'un acronyme si bizarre dénonce la finalité provocatrice des affirmations de l'auteur à l'égard de toute classification rhétorique s'obstinant à vouloir définir l'image.

[10] *AS*, p. 81.

Nous nous sommes arrêtée ensuite sur la présentation de l'image emblématique de la poésie de Garelli : la *brèche*, dont nous avons repéré les traces dans l'ensemble de ses recueils.

La *brèche*, par sa valeur d'ouverture, montre au lecteur un espace et une possibilité de mouvement dans la langue. La parole poétique, par le rayonnement qu'elle acquiert grâce aux images, ne se fixe jamais dans une signification : elle est précaire, instable, car elle n'est que l'agglomération éphémère d'une multiplicité de suggestions à la fois sonores et sémantiques. C'est pour cette raison que nous avons préalablement réservé une place considérable à l'exemple démonstratif que Garelli emprunte à Sartre afin de mieux indiquer le réseau d'évocations façonnant l'image. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, le nom *Florence* met en relief la possibilité de dérivations s'appuyant sur l'aspect auditif (fleuve, fleur) et sur les évocations sémantiques (femme, ville) que le mot à lui seul peut générer.

Mais la réalité figurale de la poésie de Garelli ne se limite pas qu'à la brèche : le monde de l'art y est en fait extrêmement présent. Dans le dernier chapitre de la troisième partie, nous avons donc proposé des exemples de textes ou de recueils où le rapport à l'image artistique (peintures et sculptures, dans les cas que nous avons analysés) est déterminant. La relation qui s'instaure souvent chez Garelli entre la parole et l'image nous a poussée à commencer par une confrontation entre son écriture et le *poème-objet* surréaliste. Il faut bien préciser cependant qu'il n'y a pas une affinité de nature entre les textes de l'auteur et les poèmes 'manufacturés' de Breton : ce que nous avons voulu mettre en évidence, c'est le rôle qui, dans les deux cas, est confié à la réception sensible de la poésie.

En ce qui concerne les analyses ponctuelles de l'œuvre de Garelli, nous avons sélectionné certains textes significatifs de ce point de vue : une série d'ekphrasis insérées dans *Fragments d'un corps en archipel* ; le recueil *Difficile séjour*, où les poèmes résonnent avec les photos des sculptures de Gonzalo Fonseca ; et finalement *Abîme de l'œuvre*, texte tiré d'*Archives du silence*, où les

deux formes artistiques (les reliefs des panneaux décoratifs du clocher de la cathédrale de Florence, un tableau de Bruegel) se superposent.

Ensuite, nous nous sommes penchée sur la problématique de la lecture, qui serait la concrétisation de l'expérience poétique telle que Garelli la décrit. Une vue d'ensemble des théories de la réception s'est alors imposée (par les renvois aux essais de Michel Charles, de Wolfgang Iser, de Hans Robert Jauss, de Paul de Man, entre autres.), à côté d'un examen du deuxième essai de Garelli (*Le Recel et la dispersion*, 1978). Dans ce livre qui se présente, selon son sous-titre, comme un *Essai sur le champ de lecture poétique*, trois études portant sur des textes de Breton, Éluard et Racine développent la dimension de « Temps et monde » caractérisant la poésie :

> […] en même temps que les significations surgissent du poème, un « sillage » d'être s'est creusé dans la chair du texte, dont l'étude de la temporalité et celle du mouvement de mondanéisation avaient pour fonction de dévoiler la structure, mais aussi l'imbrication superposée des assises. Or, les significations littéraires du texte n'ont pu que se proférer et s'imposer à la clarté de la conscience réflexive que dans la mesure où une transformation de notre rapport au monde s'est fait jour par l'expérience temporelle de lecture du poème. L'effort de réflexion déployé au niveau de l'opération de temporalisation et de mondanéisation des textes a eu pour fonction de mettre en évidence, sous l'effloraison des sens, le travail de germination temporelle et ontologique qui leur donne naissance.[11]

La lecture est pour l'auteur une véritable voie d'accès à l'expérience du texte, et non pas un simple exercice ou bien une analyse démonstrative : elle ne possède rien de prescriptif, car elle consiste plutôt à se laisser traverser par le texte, à s'abandonner à sa totalité à la fois sémantique et sensible.

Garelli apparaît souvent comme critique-lecteur, attentif à la progression des sensations et des évocations que chaque texte fait surgir, sans pour autant aucun risque d''impressionnisme', puisque ses réflexions débouchent toujours sur

[11] *RD*, p. 172-173.

une mise en question solide des protocoles analytiques stigmatisés par son approche phénoménologique (nous allons constater, dans cette même partie, sa mise en question du structuralisme).

Il faut de plus dire que parfois l'auteur et le lecteur se confondent, car il arrive souvent à Garelli de prendre en examen ses propre poèmes (*Combat*, dans *La Gravitation poétique* ; *Carcéral* dans *Archives du silence*).

Le processus de lecture se définit comme une perception progressive, où la dimension musicale – seuil sensible du texte – se mêle aux évocations, aux significations et aux constructions syntagmatiques et paradigmatiques de l'écriture. Cela n'aboutit pas à l'élaboration de niveaux hiérarchisés de la lecture, car toutes ces dimensions se trouvent entrelacées dans ce nœud sonore et signifiant qu'est le poème.

Un autre élément que Garelli ne cesse point de souligner, c'est la manière d'aller vers le texte poétique, lequel possède « une présence d'être irréfutable »[12]. La marche se fait alors la traduction du cheminement accompli par le lecteur le long du poème, comme c'est le cas dans *Prendre appui*, recueil qui accompagne *Les Dépossessions* (deuxième publication poétique de l'auteur, en 1968). Il s'agit donc de méditer non pas sur le rapport avec le poème, mais sur la 'rencontre' qui se réalise avec le lecteur. Chaque texte recueille une expérience du monde : le poème n'est pas qu'un simple objet linguistique contenant potentiellement une vérité à découvrir. Il n'a aucune clé, aucune 'solution' : il incarne une présence sensible, dont il faut faire l'expérience.

La poésie de Garelli fait volontiers appel à d'autres domaines artistiques, tels la peinture ou la musique. La fréquence de ce genre de renvois ne manifeste pas le besoin d'exemples illustratifs qui devraient soutenir sa réflexion sur la poésie : « la référence aux œuvres d'art ne peut se réduire à l'ordre d'un exemple illustrant une théorie. Il s'agit d'un ordre de recherche à prospecter »[13]. La résonance s'instituant

[12] *RM*, p. 147.
[13] *RM*, p. 147.

entre la parole, le tableau et la symphonie émane de leur commune nature poïétique, là où l'expérience sensible se fond avec l'expérience réflexive.

Chez Garelli, toute expérience poétique demande un *acte*, aussi bien au moment de sa création qu'à celui de sa réception. La poésie elle-même est une forme d'action, ce qui justifie l'importance que nous avons donnée à la notion de performatif dans notre thèse.

En dernier lieu, nous ajoutons à la présentation synthétique de ces réflexions deux échantillons de lecture garellienne concernant un poème de Breton (*Le Verbe Être*) et une *Illumination* de Rimbaud (*Barbare*).

Si la poésie ouvre à une expérience, elle en partage aussi les coordonnées spatiales et temporelles. Avec l'étape conclusive de notre travail, la *question du lieu*, nous avons voulu faire ressortir la matérialité que nous avons sans cesse attribuée à la parole poétique de Garelli. Celle-ci déploie un espace qui assume, dans son œuvre, plusieurs déclinaisons : « lieu pensant » (notion dont l'on retrouvera la définition de Garelli dans le deuxième chapitre) ; horizon (qui constitue à son tour une variante de l'image de la brèche) ; paysage de l'être (expression directrice de notre travail de recherche). Nous avons cependant inauguré cette section par un chapitre consacré à d'autres approches 'spatiales' de la littérature (et notamment au spatialisme de Pierre Garnier) et aux valeurs énonciatives du poème, qui est également le lieu d'un dialogue virtuel. Cela nous a permis d'aborder la question de l'adresse, du destinataire, de l'interlocuteur, bref, de l'*autre* qui se trouve face au poème. Cet autre, c'est déjà nous-mêmes au moment d'aborder un texte, car la parole poétique nous force à parler une langue que souvent nous ne possédons pas. Elle nous oblige également à nous laisser posséder par l'écoute, attentive et sensible, à même la matérialité de l'écriture composée par ses rythmes, ses images, ses questions.

Nous avons ensuite exploré la nature du lieu poétique selon Garelli, qui le définit comme « lieu pensant » : espace non-géométrique, non-euclidien, qui structure à la fois l'image et l'expérience de la poésie. Nous avons décidé, pour mieux préciser cette notion, d'introduire des *excursus* de deux œuvres de Garelli où elle joue un rôle fondamental : *Artaud et la question du lieu* (1982) et *L'Entrée en démesure* (1995).

L'argumentation consacrée à l'espace intervallaire de l'horizon prend appui sur l'œuvre de Michel Collot *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Image et *structure* en même temps, l'horizon fait ainsi appel à la dimension extra-linguistique (que nous avons analysée à travers la notion de *déictique*) et à l'horizon du poème lui-même, à savoir, la possibilité d'une lecture.

Nous avons finalement pris en considération le 'paysage de l'être', aboutissement évident de notre travail car il porte à la fois sur les évocations spatiales de l'écriture garellienne, sur l'origine phénoménologique de ses réflexions et sur la centralité de la notion d'être-au-monde. Dans l'expression que nous avons employée, l'aspect sensible et la nature ontologique de la poésie fusionnent, en retraçant cette figure du chiasme par laquelle nous avons structuré notre étude. Le paysage de l'être veut également poser l'accent sur cette *phénoménalité* que Marc Richir reconnaît à la parole poétique de l'auteur, dont l'aspect sensible (évident notamment dans les paysages sonores que Garelli peint) constitue la force principale. Néanmoins, nous avons également considéré le paysage dans sa valeur de base, en proposant un relevé des déterminations spatiales et, justement, paysagères dont Garelli parsème le texte éponyme de *Brèche*.

La *question du lieu* a été posée à la fin à cause de sa valeur de synthèse des points analysés précédemment. Les lieux que l'œuvre de Garelli nous a fait traverser ne sont pas fermés : nous avons toujours retrouvé dans l'espace déployé par sa poésie un espace ouvert à l'action et aux mouvements du lecteur qui se met à l'écoute de cet *autre* qu'est la poésie.

Notre parcours s’est donc déroulé d’un horizon à un autre, dont il va falloir maintenant tracer la première ligne.

Première partie

L’HORIZON DU PAYSAGE

Chapitre premier

La poésie française du second après-guerre

Avant d'aborder les questions fondamentales de l'œuvre de Garelli que nous venons de relever dans notre introduction, il faut commencer par le fond, en dessinant l'horizon d'où cette œuvre se détache. Par la notion phénoménologique d'horizon – que nous utilisons dans cette partie dans son sens le plus immédiat – paraissant au début et à la fin de notre travail, nous voudrions souligner l'importance de la *relation* chez Garelli, laquelle se manifeste notamment par le nœud qu'il institue entre poésie et philosophie. Dans le contexte de ce chapitre, cependant, le terme *horizon* ne renvoie qu'à cette ligne cernant le paysage où l'œuvre de notre auteur surgit.

Les débuts de l'œuvre de Garelli se situent dans les années 60 : en 1966 il publie son premier recueil, *Brèche*, et, quelques mois après, l'essai *La Gravitation poétique*. Cette décennie avait été marquée, dès son commencement, par la naissance de l'OuLiPo et de *Tel Quel* (revue fondée aux Éditions du Seuil par Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers). *Tel Quel* offre un lieu de débat pour des réflexions qui concernent surtout la critique textuelle (par les contributions de Barthes, Derrida, Kristeva, entre autres), mais dans sa rédaction paraissent aussi les noms de personnalités spécifiquement poétiques, comme Michel Deguy (son *Fragments du cadastre* fut publié toujours en 1960), Marcelin Pleynet et Denis Roche.

Le rappel de ces deux événements suffit à nous faire comprendre la complexité et la vivacité de la littérature française pendant cette période. Pour

cette raison, nous nous concentrerons exclusivement sur la poésie. Il est toutefois nécessaire de commencer par une brève introduction de type historique sur l'horizon que nous chercherons à mettre au point.

I.1 Poésie postmoderne ?

Ébaucher le panorama d'une production poétique allant de 1966 à 2008 (de *Brèche* à *Fragments d'un corps en archipel*) est une tâche difficile aussi bien à cause de l'extension de cette période que pour la multiplicité des voix qu'elle donne à entendre. Étant donnée la position singulière de Garelli – auteur de frontière alternant la poésie à la réflexion philosophique et critique – il sera en outre impossible de le situer avec précision à l'intérieur d'une pratique littéraire. Le premier problème qui se pose est en réalité constitué par la définition même de cette phase poétique qui nous concerne : peut-on parler de *poésie française contemporaine*, même si celui de *contemporain* est désormais un concept assez élastique et, par conséquent, trop général ?

D'habitude, en ce qui concerne la poésie, l'histoire littéraire n'a pas recours à l'opposition moderne/postmoderne : c'est-à-dire que, si l'existence d'une modernité poétique[1] paraît un événement assez indiscutable, elle ne donne pourtant lieu à aucun *post-*, ce qui la configure comme modernité 'sans issue'. Quand bien même elle serait admise, la postmodernité poétique se chargerait, naturellement, de toutes les questions qui concernent le postmoderne en soi, en l'espèce, celles concernant le lien avec le moment moderne. Il faudrait d'ailleurs – comme le souligne, entre autres, Gianni Vattimo – se débarrasser de la catégorie

[1] Dont le début est généralement déterminé avec Baudelaire, Rimbaud et/ou Mallarmé – comme le fait notamment Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne*, Paris : Librairie générale française, 1999.

typiquement moderne de dépassement[2] afin de déterminer une véritable spécificité postmoderne, ce qui rend plus complexe toute tentative de définition.

L'œuvre de Hugo Friedrich constate une sorte de continuité thématique et stylistique entre ces figures sources de la modernité et les auteurs du XXe (Eliot, Lorca, Montale, par exemple) qu'il base sur les constantes de l'obscurité, de la dissonance, du caractère non représentatif de l'écriture, lesquelles, à leur tour, ne seraient que les développements d'éléments romantiques[3].

Paul De Man met également l'accent sur les aspects de l'obscurité et des possibles mésententes qui créent une fracture entre la poésie dite *moderne* et ses lecteurs. Selon ce critique, la modernité ne serait pas une catégorie historique, mais plutôt une question théorique de sens plus général. En ce qui concerne plus particulièrement la modernité lyrique, le nœud fondamental serait constitué par le conflit entre langage représentatif et non représentatif (qui trouve son fondement dans l'aspect figuratif du langage poétique) :

> The worst mystification is to believe that one can move from representation to allegory, or vice versa, as one moves from the old to the new, from father to son, from history to modernity. Allegory can only blindly repeat its earlier model, without final understanding, the way Celan repeats quotations from Hölderlin that assert their own incomprehensibility. The less we understand a poet, the more he is compulsively misinterpreted and oversimplified and made to say the opposite of what he actually said, the better the chances are that he is truly modern ; that is, different from what we – mistakenly – think we are ourselves.[4]

De Man se réfère au poème *Tübingen, Janvier* :

> Des yeux sous un flot de mots
> aveuglés.
> Leur – « énigme
> ce qui naît
> de source pure » –, leur

[2] Voir G. Vattimo, *La fine della modernità*, 3e éd., Milano : Garzanti, « Gli elefanti », 1999.
[3] « La poésie moderne est un romantisme déromantisé », H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, *op. cit*., p. 37.
[4] P. de Man, *Blindness and Insight. Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2e éd., Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983, p. 186.

souvenir de
tours Hölderlin nageant, tournoyées
de mouettes.

Visites de menuisiers noyés
à ces
mots qui plongent :

S'il venait,
venait un homme,
venait un homme au monde, aujourd'hui, avec
la barbe de clarté
des patriarches : il devrait,
s'il parlait de ce
temps, il
devrait
bégayer seulement, bégayer,
toutoutoujours
bégayer.

(« Pallaksch. Pallaksch. »)[5]

La cécité dont il est question ne naît pas, par conséquent, de l'obscurité, mais de la multiplicité de significations du langage, oscillant constamment entre allégorie et représentation. L'élément le plus intéressant des affirmations de Paul de Man est la proposition d'une définition de la modernité en tant que problématique rhétorique et linguistique, outre que chronologique. Une poésie qui se veut moderne se charge donc des ambiguïtés caractérisant l'instrument qu'elle emploie : l'ambiguïté devient alors un dispositif de création, où l'opposition entre représentation et allégorie n'est pas à l'origine d'une crise, mais d'une possibilité po(ï)étique.

En suivant la logique de Paul de Man, le postmoderne aussi devrait proposer un tournant rhétorique. Pourtant, la théorisation de telle notion recueille généralement des facteurs hétérogènes. Le point de vue de Fredric Jameson en est un exemple. Il serait impossible, à son avis, de se limiter à considérer le postmoderne comme une catégorie esthétique et stylistique, car le titre de son livre le met à côté d'une notion de type historique et économique, à savoir celle de *late capitalism* :

[5] P. Celan, *La Rose de personne*, traduction et postface de Martine Broda, Paris : Seuil, « Points », 2007, p. 39.

> […] the expression *late capitalism* carries the other, cultural half of my title within it as well; not only it is something like a literal translation of the other expression, *postmodernism*, its temporal index seems already to direct attention to changes in the quotidian and on the cultural level as such. To say that my two terms, the *cultural* and the *economic*, thereby collapse back into one another and say the same thing, in an eclipse of the distinction between base and superstructure that has itself often struck people as significantly characteristic of postmodernism in the first place, is also to suggest that the base, in the third stage of capitalism, generates its superstructures with a new kind of dynamic.[6]

En ce qui concerne l'utilisation du terme *postmoderne*, Jameson souligne que « we cannot not use it »[7], en se préoccupant de rappeler qu'il ne représente pas un principe théorique, mais l'aboutissement d'une réflexion sur la globalité d'une époque : « Postmodernism is not something we can settle once and for all and then use with a clear conscience. The concept, if there is one, has to come at the end, and not at the beginning, of our discussions of it »[8]. Abstraction faite de tout doute ou toute réserve, nous sommes donc obligée de rendre compte d'une problématique qui a informé les débats (non seulement littéraires) des dernières décennies de la seconde moitié du XXe siècle.

Il est rare de trouver des critiques qui aient traité le postmoderne du point de vue poétique : Jameson aussi, par exemple – en ce qui concerne ses réflexions littéraires[9] – se concentre sur le roman. Dans sa *Storia della poesia occidentale*, Nicola Gardini, en revanche, parle explicitement de postmoderne poétique et il en désigne deux représentants principaux : l'américain John Ashbery et l'italien Andrea Zanzotto. Les caractéristiques de l'œuvre d'Ashbery qui la définissent en tant que *postmoderne* seraient les suivantes : plusieurs niveaux de réalité, sujet et « dis-

[6] Fr. Jameson, *Posmodernism. The Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York : Verso, 1991, p. xxi.
[7] *Ibid.*, p. xxii.
[8] *Ibid*.
[9] L'œuvre de Jameson médite sur la notion de postmoderne en comparant les domaines de l'architecture, du cinéma, de l'économie.

identité », fragmentation, intertextualité. Ses poèmes sont souvent constitués d'un entrelacement de phrases parlées qui, dans leur irruption étourdissante, témoignent seulement de leur présence vocale. Que l'on voit, par exemple, le début de *A Waking Dream* (tiré de *Can You Hear, Bird ?*, recueil de 1995) :

> And the failing panopticon ? That happened before,
> when my uncle was in his bathrobe, on vacation.
> Leastways, folks said it was a vacation…
>
> Are you referring to your Uncle Obadiah,
> the one that spent twenty years in the drunk-tank
> and could whistle all the latest hits when sprung ?
> No one ever cared to talk much about it, it seemed a little too
> peculiar, and he, he had forgotten the art
> of knowing how far to go far.[10]

Un autre aspect fondamental de la postmodernité du poète américain serait constitué par le rapport que son écriture instaure avec la tradition précédente. Mutlu Konuk Blasing cite en tant qu'exemple le texte intitulé *Self-Portrait in a Convex Mirror*, où le célèbre tableau de Parmigianino devient l'emblème de la distorsion caractérisant le rapport avec l'histoire :

> The glass chose to reflect only what he saw
> Which was enough for his purpose : his image
> Glazed, embalmed, projected at a 180-degree angle.
> The time of day or the density of the light
> Adhering to the face keeps it
> Lively and intact in a recurring wave
> Of arrival. The soul establishes itself.
> But how far can it swim out through the eyes
> And still return safely to its nest ? The surface
> Of the mirror being convex, the distance increases
> Significantly ; that is, enough to make the point
> That the soul is a captive, treated humanely, kept
> In suspension, unable to advance much farther
> Than your look as it intercepts the picture.[11]

[10] J. Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, Roma : Luca Sossella Editore, 2008, p. 214.
[11] *Ibid.*, p. 102.

Blasing remarque : « Irrelevant as it is, the past remains the only mirror in which the poet can see himself – though, naturally, as an "other" »[12]. Ces distorsions et déviations pourraient d'ailleurs émaner des méprises du moderne dont parle de Man. La surface réfléchissante du texte d'Ashbery confirme ainsi la nature fondamentalement problématique de la *condition postmoderne* :

> And just as there are no words for the surface, that is,
> No words to say what it really is, that it is not
> Superficial but a visible core, then there is
> No way out of the problem of pathos vs. experience.
> You will stay on, restive, serene in
> Your gesture which is neither embrace nor warning
> But which holds something of both in pure
> Affirmation that doesn't affirm anything.[13]

Quant à Zanzotto, Gardini souligne la manière dont sa recherche de règles et de formes révèle souvent leur presque impossibilité (comme c'est le cas de l'élégie), d'où s'ensuivent une dévaluation de l'histoire (qui s'ajoute au rôle déjà problématique de la tradition) et une crise de la grammaire. On peut retrouver une grande concentration de ces éléments dans l'*Elegia in petèl* (poème faisant partie du recueil de 1968 intitulé *La Beltà*) :

> […]
> Là origini – Mai c'è stata origine.
> Ma perché allora in finezza e albore tu situi
> la non scrivibile e inevitata elegia in petèl ?
> « Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.
> Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. É fet foa e upi. »
> Nessuno si è qui soffermato – Anzi moltissimi.
> Ma ogni presenza è cosa sua di sé
> e questo spazio così oltrato oltrato... (che)
> « Nel quando | O saldamente costrutte Alpi
> E il principe | Le »
> appare anche lo spezzamento saltano le ossa arrotate:
> ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo,
> mi ripeto, qui no ; mai stata origine mai disiezione.[14]

[12] M. K. Blasing, *Politics and Form in Postmodern Poetry. O'Hara, Bishop, Ashbery and Merrill*, Cambridge (GB)/New York : Cambridge University Press, 1995, p. 138.
[13] J. Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore*, *op. cit*., p. 106.

Ce qui reste à l'élégie, c'est l'espace résiduel accordé par le *petèl*, langue archaïque et régressive (le dialecte familial et affectif lié au rapport adulte-enfant). Une position d'arrière-garde qui semblerait concerner la poésie en général.

Jean-Michel Maulpoix, de son côté, refuse tout emploi de l'étiquette *postmoderne* dans le domaine lyrique :

> Faudrait-il alors aujourd'hui parler de poésie « post-moderne » ? Cette notion pourrait convenir pour désigner la curieuse situation d'héritier qui est celle des contemporains. […] Du même coup, l'expression « poésie postmoderne » est absurde, car la poésie est essentiellement connaissance, sur le mode de la tension et du conflit. Si son histoire est jalonnée de querelles, c'est qu'elle est elle-même essentiellement querelle. Elle est « métier de pointe », elle se tient en avant. Son domaine n'est pas la post-modernité mais « l'extrême contemporain ».[15]

Généralement, l'appellation *postmoderne* assume des connotations négatives à cause de ses implications d'épuisement, de reprise, de citation. Maulpoix en garde néanmoins l'aspect vertigineux des références et du lourd héritage littéraire aussi bien que philosophique. La pluralité qui s'ensuit pourrait être le symptôme d'une crise d'identité, qui se révèle en tout cas bénéfique afin que la poésie se montre toujours *contemporaine*.

Alfonso Berardinelli assume apparemment une sorte de position de compromis, puisqu'il se préoccupe de démontrer que la *situation postmoderne* est bien autre chose qu'une *poétique postmoderniste* programmatique[16]. Cette *situation* serait caractérisée par une forme particulière de relation entre le présent et le passé (assez proche du concept d'extrême contemporain) et qui se résout fondamentalement dans une annulation de la dimension historique où toutes les références possibles sont également actuelles et archéologiques[17]. Ce que

---

[14] A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, 5e éd., Milano : Arnoldo Mondadori Editore, « I Meridiani », 2003, p. 315.
[15] J.-M. Maulpoix, *La poésie française depuis 1950, I. Diversité et perspectives...*, <http://www.maulpoix.net/Diversite.html> (consulté le 3 décembre 2008).
[16] A. Berardinelli, *Poesia non poesia*, Torino : Einaudi, « Vele », 2008, p. 55.
[17] *Ibid.*, p. 8.

Berardinelli préserve du concept de postmoderne, c'est la charge *problématisante* que lui donnait Linda Hutcheon[18], en soulignant la capacité de ce concept d'opérer par le biais de contradictions (à savoir, son rapport avec l'histoire : au-delà de toute opposition historique/anhistorique, le postmoderne affirme surtout la nécessité d'interroger la notion d'historicité elle-même). Pourtant, selon Berardinelli, la postmodernité est devenue une catégorie inutile, puisqu'elle aurait épuisé sa fonction critique et productive fondée sur une confrontation directe avec la première moitié du XXe siècle[19]. Cette confrontation n'a plus lieu d'être, et la littérature se trouve face à des problématiques complètement différentes. Les notions de *post*, d'*après*, seraient définitivement dissipées et l'auteur suggère donc la nécessité de sortir de ces dynamiques définitoires : le présent est toujours indéfinissable, et pour cela il demande une plus profonde considération.

Un principe que nous voudrions concrétiser en focalisant justement l'attention sur la dynamique des pratiques poétiques qui se développent dans la période en question, plutôt que sur leur définition.

I.2 Panorama historique

Après ces prémisses, nous pouvons maintenant inaugurer notre parcours historique par le moment de l'exorde de Garelli (1966). Pendant la deuxième moitié du XXe, la poésie perd la position de premier plan qu'elle avait occupée avant la Seconde Guerre Mondiale : en fait, les courants littéraires qui se succèdent touchent surtout au roman (comme le *Nouveau roman*, justement), ou, même s'ils concernent plusieurs genres, la poésie reste en tout cas un genre périphérique.

[18] « the postmodern is, if anything, a problematizing force in our culture today : it raises questions about (or renders problematic) the common-sensical and the "natural". But it never offers answers that are anything but provisional and contextually determined (and limited) », L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London : Routledge, 1988, p. xi.
[19] A. Berardinelli, *Poesia non poesia*, *op. cit*., p. 64.

Quant à l'OuLiPo, par exemple, les poètes y sont présents, mais ce mouvement est surtout rappelé pour d'autres formes d'écritures ou, en général, pour les principes qui la règlent. En ce qui concerne la poésie, le jeu formel privilégié par l'OuLiPo ne se résout pas forcément en termes exclusivement ludiques[20]. Il faut rappeler que Jacques Roubaud s'est en effet intéressé, dans sa production critique, aux formes lyriques des troubadours.

Cette position en arrière-plan est sans doute provoquée surtout par les difficultés de définition auxquelles nous venons de faire allusion et à la dispersion accentuant cette particularité :

> Mort de Valéry[21], retrait relatif de Claudel, mise à distance du surréalisme, l'après-guerre poétique se caractérise par une sorte de vide apparent. En fait, ça n'est pas à proprement parler un vide, c'est une redistribution de l'espace, on pourrait même dire une pulvérisation de l'espace (par rapport à la très relative homogénéité de l'avant-guerre et à l'un peu moins relative homogénéité de la guerre). Il y a des œuvres, singulières, qui se continuent ou qui s'amplifient, se radicalisent (dans le creusement de leur différence), et qui sont comme séparées les unes des autres, sans liens évidents entre elles.[22]

La géographie nouvelle de la poésie du second après-guerre semble empêcher toute possibilité de description ; nous pouvons néanmoins relever quelques grandes lignes communes entre les pratiques qui la représentent. L'une de ces caractéristiques est le rapprochement (sinon l'assimilation, parfois) à la prose : par conséquent, le vers se remodèle, parfois en réduisant considérablement sa visibilité. Les formes réorganisent leur présence. Alice Fulton parle, à ce propos, d'une poétique *fractale* : « Fractal poetics is interested in that point of metamorphosis, when structure is incipient, all threshold, a neither-nor »[23].

---

[20] Voir *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, de 1961, un livre-objet de dix pages subdivisées en 14 bandes contenant chacune un vers composant un sonnet : le lecteur peut ainsi assembler 10^{14} poèmes différents

[21] En 1945.

[22] J.-M. Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris : Seuil, 1992, p. 99.

[23] A. Fulton, *Feeling as a Foreign Language. The Good Strangeness of Poetry*, Saint Paul, (Minnesota) : Graywolf Press, 1999, p. 63.

Chez Garelli, de la même façon, les formes sont, pour ainsi dire, cachées, car dans ses *poèmes en prose*, par exemple, on peut trouver des alexandrins travestis, comme le dit cette observation de Pierre Lartigue :

> […] ce sont des vers libres souvent et peut-être majoritairement des proses. (Avec une orientation vers le verset dans *l'Entrée en démesure*, le dernier recueil, poème en quatre mouvements, pièce musicale dans laquelle on ne peut tailler).
> Proses ou vers libres donc, avec cette particularité que l'on y voit flotter des blocs de vers pairs, parfois alexandrins. Vous les entendrez. Ce qui situe Garelli dans le vaste mouvement de construction déconstruction par quoi la poésie française se fonde et se renouvelle.[24]

Aragon aussi avait souligné la valeur du traitement que Garelli réserve à la versification, en insistant sur son aspect résiduel et *clandestin* :

> […] comme lui, il m'arrive en prose de cacher, sous les buissons de la prose, l'alexandrin comme un passager clandestin. Vous ne les avez pas entendus au passage chez Garelli ? *Mes brosses, mes ciseaux, je vous aime rouillés… un peu lassé, ce soir, mais fidèle à mon cœur… J'ai compté mes orteils et j'ai toutes mes dents…*[25]

Un exemple de ce rapprochement entre poésie et prose avait déjà été fourni par le *proême* de Ponge, qui met en évidence, immédiatement dans son titre, sa nature programmatique et hybride, évoquant en même temps le proème en tant que partie préliminaire d'un ouvrage, et la définition imaginaire d'un texte qui mélangerait ces deux genres (et qui contient, en outre, une certaine dose de réflexion critique). Ponge considérait ce recueil, publié en 1948, comme une sorte de continuation idéale du *Parti pris des choses* (1942), même s'il comprenait aussi des textes précédents ou contemporains à cette œuvre. *Proêmes* se présente dans les mots de son auteur comme un ensemble hétéroclite et bigarré (« ce fatras »[26]). Les poèmes se mêlent en effet aux proses de qualité plus réflexive, en traçant – de

[24] *PP*, p. 66.
[25] P. Lartigue, *Un soir, Aragon...*, Paris : Les Belles Lettres, 1995, p. 64-65.
[26] F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon et Bernard Veck, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 165.

façon plus ou moins chronologique – une sorte d'« autobiographie intellectuelle »[27] : « En faisant alterner de façon irrégulière prose et vers, préoccupations politiques et considérations métapoétiques, lyrisme et réflexion, Ponge a voulu mettre en valeur la richesse et la diversité de sa pensée et de son écriture »[28]. Cette masse poétique irrégulière montre, somme toute, ce qui pour Ponge est le *Drame de l'expression*, expression qui donne également le titre à l'un de ses *proêmes* :

> Mes pensées les plus chères sont étrangères au monde, si peu que je les exprime lui paraissent étranges. Mais si je les exprimais tout à fait, elles pourraient lui devenir communes.
>
> Hélas ! Le puis-je ? Elles me paraissent étranges à moi-même. J'ai bien dit : les plus chères…
>
> Une suite (bizarre) de références aux idées, puis aux paroles, puis aux paroles, puis aux idées.[29]

Une autre caractéristique emblématique que Maulpoix repère dans la diversité de la poésie contemporaine est la présence d'« écritures fragmentaires ou fragmentées »:

> On les rencontre notamment chez les lecteurs des philosophes présocratiques, de haïkus, ou les héritiers de René Char et de Maurice Blanchot (Roger Munier, Michel Camus, Frank-André Jamme…). Ils sont poètes de la discontinuité et de la juxtaposition. Ils pratiquent une écriture volontiers sentencieuse, mais qui tend à l'énonciation de vérités problématiques et provisoires. Celles-ci ne se referment pas autoritairement sur elles-mêmes comme dans les anciennes Maximes. Elles disent un minimum plutôt qu'un maximum. Elles sont paroles d'incertitudes, de tâtonnements, voire d'assouplissement et d'effacement. Elles affirment la valeur de la précarité même au sein d'une parole renforcée par ses courts-circuits, ses bribes, ses assertions, ses affirmations et ses questions répétées, comme autant de coups frappés à la porte de l'inconnu.[30]

---

[27] Notice de M. Collot, *ibid.*, p. 956.
[28] *Ibid.*, p. 957.
[29] *Ibid*., p. 175-176.
[30] J.-M. Maulpoix, *La poésie française depuis 1950, I. Diversité et perspectives*…, <http://www.maulpoix.net/Diversite.html> (consulté le 3 décembre 2008).

L'aspect fragmentaire se relie à la nature critique et réflexive de cette poésie, dont il sera question plus bas à travers la notion de *lyrisme critique*, forgée par Maulpoix lui-même. La fragmentation s'impose aussi au niveau typographique, en transformant les livres de poésie en livres d'art où le visuel joue un rôle essentiel – que l'on pense à la qualité picturale des œuvres d'André du Bouchet. Déjà les titres de ses œuvres suggèrent une recherche travaillant le corps 'organique' de l'écriture, le rapport physique avec la page : *L'Ajour*, *Air*, *Axiales*, *Peinture*, etc. La parole de ce poète semble vouloir exhiber son humilité, se chargeant de son être matériel, tache d'encre qui lutte contre le vide pour réussir à être entendue. La blancheur est protagoniste absolue de son écriture. Il serait intéressant de reporter l'exemple de *Météore*, tiré de *Dans la chaleur vacante* (deuxième recueil de du Bouchet qui date de 1961), car la page où le poème est placé est presque totalement vide, le titre en haut et le texte relégué à la marge inférieure de la feuille (un protocole graphique assez fréquent chez l'auteur) :

> L'absence qui me tient lieu de souffle recommence à tomber sur les papiers comme de la neige. La nuit apparaît. J'écris aussi loin que possible de moi.[31]

Les images évoquées (notamment la neige, l'absence, le souffle, la distance) trouvent ainsi sur la feuille un correspondant graphique. Chez Garelli, par contre, l'élément typographique a moins d'importance, même si l'on peut retrouver des textes où la disposition se révèle être un aspect essentiel[32].

Pour mieux comprendre le contexte poétique de cette période, il serait sans doute nécessaire de revenir sur la poésie surréaliste[33], qui se configure comme l'antécédent le plus influent. Pendant les années 50-60, elle devient néanmoins la

[31] A. du Bouchet, *Poèmes et proses*, Paris : Mercure de France, 1995, p. 18.
[32] Dans *Prendre appui*, par exemple, un texte se dispose parallèlement sur deux colonnes (*EM*, p. 120-125).
[33] Nous allons le faire avec plus de détail dans la troisième partie de notre travail.

cible de plusieurs attaques qui concernent notamment son idée germinale de surréel et son emploi de l'image. Parmi les critiques, on retrouve le nom d'Yves Bonnefoy, dont les débuts poétiques furent toutefois marqués profondément par le surréalisme – qui constitue aussi bien l'une des influences poétiques majeures pour Garelli. Ces poètes ont d'ailleurs tous les deux réfléchi (de manière très différente) sur le pivot de la 'pensée' poétique surréaliste : l'image – sur laquelle nous allons revenir plus tard.

Comme le souligne Maulpoix à propos de Bonnefoy, « le surréalisme fut la revendication impatiente, non pas seulement d'un absolu chimérique, mais d'une présence plus vive au monde, d'une lecture plus pénétrante du réel, d'une énergie et d'un désir »[34]. L'expérience surréaliste fournit donc, pour ainsi dire l'énergie nécessaire à l'amorce : « j'aimais l'objet surréaliste, et l'image où il apparaît, pour une certaine intuition de la présence, qui l'a posé »[35]. Mais cette présence va bientôt devenir une « *mauvaise présence* »[36].

Malgré la différence de leurs attitudes envers le surréalisme, Garelli et Bonnefoy partagent la nécessité de réfléchir sur l'expérience poétique, qu'il s'agisse d'écriture, de création, ou de réception. Leur réflexion est fondée sur la pratique de la poésie et se trouve dénuée de toute théorisation rigide. De ce point de vue, il est important de relever que, chez Bonnefoy, la critique de l'image provient d'une mise en question du concept :

> Le concept est la notion pure, coupée de la réalité : il porte le langage au comble de son pouvoir d'abstraction. Yves Bonnefoy récuse le concept, en tant qu'intelligibilité séparée des choses, abstraction étrangère au sensible, à l'humain: le concept fige le langage : « il y a un mensonge du concept *en général*, qui donne à la pensée pour quitter la maison des choses le vaste pouvoir des mots » (*Les Tombeaux de Ravenne*, 22).[37]

[34] J.-M. Maulpoix, *La voix qui espère : Yves Bonnefoy*, <http://www.maulpoix.net/bonnefoy.html> (consulté le 3 janvier 2009).
[35] *Entretien avec John E. Jackson*, *L'Arc*, 1976, n. 66, p. 87.
[36] *Ibid.*, p. 88.
[37] J.-M. Maulpoix, *Introduction à l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy*, <http://www.maulpoix.net/Bonnefoy.htm> (consulté le 3 janvier 2009).

On pourrait dire que le concept nie ce que Garelli définit, sur la base des écrits du philosophe Gilbert Simondon, *métastabilité* : c'est un terme tiré du vocabulaire scientifique que Garelli emploie dans le domaine esthétique et que nous allons préciser dans la partie suivante. La métastabilité (qui correspond à peu près à une forme d'instabilité) peut, par exemple, indiquer en poésie l'inquiétude féconde des mots qui, à travers l'irradiation de suggestions sonores et signifiantes, confère à la poésie du poids et de la consistance. Les mots ne peuvent pas être emprisonnés, pétrifiés en concepts : ils existent dans leur fluctuation entre rythme et monde. Un aspect souligné par l'importance de la notion de *lieu*, qui se retrouve chez les deux auteurs : scène de la présence selon Bonnefoy ; espace d'action de la parole poétique lié à son déploiement temporel pour Garelli. Il ne faut pas oublier que chez Bonnefoy aussi, les deux dimensions d'espace et de temps sont étroitement liées parce que les lieux sont constitués par *l'ici et le maintenant* qui donne de l'épaisseur à la présence, au monde sensible auquel le langage, pour devenir « vérité de parole »[38], doit faire appel :

> L'objet sensible est présence. Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la présence.
> Et par un glissement. Il est ici, il est maintenant. Et son lieu, parce qu'il n'est pas le lieu propre, son temps parce qu'il n'est qu'un fragment du temps, sont les éléments d'une force étrange, d'un don qu'il fait, sa présence.[39]

Dire ce lieu, c'est la tâche de la poésie, selon Bonnefoy – ce qui signifie renoncer à l'ordre et à l'immutabilité du concept pour assumer la mort dans son paysage, comme l'avait déjà fait Baudelaire :

> Ainsi, donnant la valeur suprême à ce qui n'est que mortel, dressant les êtres dans l'horizon de la mort et par la mort, je puis bien dire, je crois, que Baudelaire invente la mort, sachant désormais qu'elle n'est pas cette négation de l'Idée qu'aimait en secret Racine, mais un aspect profond de la présence des êtres, en un sens leur seule réalité.

[38] Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris : Mercure de France, 1959, p. 37.
[39] *Ibid*., p. 28.

> Et Baudelaire va chercher à faire dire au poème cet extérieur absolu, ce grand vent aux vitres de la parole, l'ici et le maintenant qu'a sacralisés toute mort.[40]

L'interrogation sur l'image qui dérive de leur intérêt pour le surréalisme se résout chez les deux auteurs de manière différente : si Garelli s'inspire surtout à l'idée d'image élaborée par Pierre Reverdy et à des réflexions phénoménologiques, Bonnefoy, de son côté, remarque à quel point l'image peut s'opposer à la présence réelle du monde (avec ces risques de gnosticisme[41] qu'il reprochait aux surréalistes). L'image reste néanmoins un risque qu'il faut assumer, puisqu'elle est une ressource nécessaire à la poésie : « Écrire, c'est connaître la finitude, prendre la mesure des tromperies du langage, apprendre à distinguer entre le possible et l'impossible, mais c'est aussi "expérimenter l'impossible" et donc recommencer sans fin à espérer… »[42]. Plus qu'instrument docile, l'image semble un danger à surmonter dans la pratique vivante de la poésie.

Un autre élément dérivant du surréalisme que l'on peut relever chez Garelli, c'est la désarticulation du vers qui tourne à la prose. Les *poèmes en prose* de Garelli n'ont pourtant rien de vaguement narratif : on y trouve « un déferlement langagier d'une rare violence, qui s'engouffre dans les strophes qu'il enlève d'un mouvement oraculaire »[43]. Cette typologie de diction est fréquente surtout dans ses premiers

---

[40] *Ibid*., p. 162.

[41] « L'attitude gnostique […] c'est de substituer à tout, et à autrui en particulier, une image, qu'on tient pour le seul réel: si bien qu'il y a gnose dès qu'il y a écriture », *Entretien avec John E. Jackson*, *op. cit*., p. 90. L'image joue un rôle fondamental dans cette forme de gnose, car « sa subversion des principes de notre déchiffrement du monde, son indifférence au temps, à l'espace, aux lois de la nature et de l'être, brouille la figure de notre lieu, cependant que son origine dans l'inconscient de l'auteur, la signification qu'elle a de ce fait à son insu pour sa vie psychique et qui peut être importante, lui donne l'air de quelque chose qui nous concerne mais se dérobe, et qu'il faut déchiffrer, qui est mystérieux, si bien qu'on peut la recevoir comme un signe qu'on nous ferait, un appel, la preuve encore une fois qu'il a un autre niveau de l'être », *ibid.*, p. 91.

[42] J.-M. Maulpoix, *Introduction à l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy*, <http://www.maulpoix.net/Bonnefoy.htm> (consulté le 3 janvier 2009).

[43] V. Montémont, *L'Obscur et l'éclat*, *Rénovation de la création poétique dans l'œuvre de Jacques Garelli, Lorand Gaspar et Jacques Roubaud*, thèse de doctorat : langue et littérature françaises : Nancy 2 : 2002, p. 73.

recueils ; dans ses œuvres successives, la prose poétique s'entrelace à la réflexion dans des textes 'bifronts' tels qu'*Archives du Silence* et *L'Entrée en Démesure*, tandis que dans *Fragments d'un corps en archipel* le ton devient plus aéré, les inspirations sont surtout picturales ou presque biographiques. Cette prose aussi est toutefois fortement désarticulée, comme le dénonce l'absence presque totale de ponctuation dans *Lieux précaires* et dans *La Pluie belliqueuse du souviendras*. C'est l'enchaînement des mots et de leurs sonorités qui impose un rythme au texte ; c'est le souffle de chaque lecture qui le réalise.

Pour revenir à notre tentative de dessiner un panorama de la poésie française contemporaine, il faut souligner la façon dont elle prend conscience de parler *malgré tout*. La poésie se fait avec des mots arrachés au silence, éléments d'une recherche aux connotations presque religieuses. L'interrogation est également l'une des caractéristiques fondamentales de la parole de Garelli. Elle est d'ailleurs avivée par l'activité philosophique de l'auteur. L'horizon de ce questionnement ne se limite pas à opérer dans le domaine purement linguistique : l'horizon de la poésie garellienne est en même temps horizon de monde.

En s'interrogeant sur elle-même et sur son statut, la poésie acquiert une qualité éminemment réflexive, ce qui resserre les liens avec la philosophie. Une poésie savante s'impose alors, engageant un dialogue avec trois personnalités fondamentales : Heidegger, Merleau-Ponty, Wittgenstein. Le premier est une figure très importante pour Michel Deguy et pour Roger Munier. Chez Munier, cette importance est accrue par la connaissance personnelle du philosophe allemand, rencontré en août 1949 à la *Hütte* de Todtnauberg, et dont Munier devint l'un des premiers traducteurs en langue française[44]. Les problématiques philosophiques s'entrelacent d'ailleurs à l'intérêt pour les textes mystiques (Munier traduit aussi Angelus Silesius) et pour l'Orient (ce qui, du point de vue littéraire, débouche sur la

[44] Il a notamment traduit *Über den Humanismus* chez Cahiers du Sud en 1953.

confrontation avec la forme du haïku[45]). C'est la présence simultanée de ces suggestions différentes qui constituent l'originalité de son œuvre :

> Ayant été initié à trois types de discours très différents (théologique, philosophique, littéraire) dans sa formation universitaire chez les jésuites sans pouvoir en choisir aucun car il leur reconnaissait à tous trois des limites trop étroites, Roger Munier a dû se forger sa propre langue et sa propre méthode.[46]

Chantal Colomb poursuit ses réflexions sur Munier en affirmant une sorte de principe général applicable aux relations entre poésie et philosophie :

> Les poètes qui s'interrogent sur le phénomène sont tout particulièrement concernés par cette proximité du chant et de la pensée, une proximité qui ne signifie nullement identité, comme le rappelle la parole de Hölderlin qui clôt les aphorismes de *Aus der Erfahrung des Denkens*. Plus généralement, l'œuvre de Roger Munier, œuvre de pensée poétique, pose le délicat problème de la possibilité pour le langage de dire le phénomène avec les moyens dont dispose la poésie, l'image et le chant étant peut-être les plus caractéristiques.[47]

Le texte de Colomb nous intéresse particulièrement car il introduit la notion de *topologie* – parallèle à la *question du lieu* qui est au centre de l'œuvre de Garelli. L'importance du lieu s'agence alors à la tension phénoménologique commune aux deux poètes, traduisant le rôle fondamental qui joue la réflexion philosophique sous forme de parole poétique :

> La « poésie pensante » a peut-être précisément pour tâche de « faire signifier le sensible ». C'est en cela qu'elle peut être considérée comme une « topologie de l'être ». Lorsque Roger Munier, dans la première partie de son œuvre, se tourne vers la réalité sensible et laisse percevoir, au travers d'une phénoménologie poétique, son émerveillement devant le surgissement de l'être des choses les plus élémentaires, c'est leur silence qu'il interroge. Sa poésie tente de donner la parole aux choses, mais le respect de leur manifestation silencieuse l'amène […] à aller jusqu'aux limites du langage poétique en recourant à la tautologie. « Faire signifier le sensible », ce n'est pas lui imposer un sens mais se mettre à l'écoute des phénomènes. Roger Munier y

[45] Voir *Haïku*, avant-propos et texte français de Roger Munier, préface d'Yves Bonnefoy, Paris : Fayard, « Documents spirituels », 1978.
[46] Ch. Colomb, *Roger Munier et la « topologie de l'être »*, Paris/Budapest/Torino : L'Harmattan, 2004, p. 12.
[47] *Ibid.*, p. 172.

> parvient, notamment dans « l'instant » qu'il érige en forme poétique pour faire entendre l'éclosion, le surgissement de l'être des phénomènes dont la manifestation lui paraît toujours furtive et infime. Sa poésie épiphanique est donc celle d'un sensible qui ne se donne que dans le retrait.[48]

Et c'est le mot qui constitue ce lieu à la fois de manifestation et de retrait :

> L'arbre est arbre, qui n'était encore qu'attente d'*arbre*. Il se produit réellement comme *arbre*. La parole met l'arbre au monde. D'une certaine manière, elle est proprement « arbre ». La parole, toute figure est substance de monde. Répondant à une attente, et parole seulement dans la mesure où elle répond à cette attente, elle fait surgir ce qui de la sorte attendait et faisait signe en cette attente. L'arbre fait *arbre* alors prend place dans le lieu, entre dans le tissu du lieu, l'enrichit d'une présence nouvelle. La parole fait le lieu.[49]

La tension topologique de cette parole est due à son pouvoir spatialisant, qui dérive à son tour directement de la conception heideggérienne du langage comme *demeure* :

> Qu'est-ce que l'envers d'un mot ? L'envers de *« fleur »*, *« arbre »*, *« oubli »* ?
> Ou les mots n'ont-ils qu'un endroit ?
> Comme tout, peut-être, n'a qu'un endroit ?[50]

Chez Michel Deguy, par contre, l'influence de Heidegger produit des résultats très différents :

> Vis à vis du fond négatif dont il s'extrait, le travail poétique opère donc à la fois une focalisation et un rétablissement. Il cadre, il met au point, il confronte, il oppose au réel une colère lucide. Il lui réplique par un autre rythme, une autre vitesse, porteuse d'une « nouvelle donne » de sens et de protestation. C'est là ce que Char appelait « l'énergie disloquante de la poésie ». D'où une écriture au lyrisme très tendu et qui tire sa force des rapports établis entre poésie, pensée et révolte. Ayant affaire à la prose de l'histoire, voire aux prosaïsmes ou à la prosaïsation la plus affligeante, le poème se constitue en terrain d'affrontement. Brusqueries syntaxiques et

[48] *Ibid.*, p. 302.
[49] R. Munier, *Le Seul. Poème*, Paris : Deyrolle éditeur, 1993, p. 73.
[50] R. Munier, *Les Eaux profondes. Opus incertum V. 1990-1993*, Paris : Arfuyen, 2007, p. 11.

> discordances y vont de pair avec un parti-pris de la vitesse, de la pulsation rythmique, voire de la déliaison ou de la discontinuité.[51]

La complexité de l'écriture de Michel Deguy procède aussi bien du croisement des problématiques qui la fondent que de l'hybridité qui en est la conséquence formelle. C'est Deguy lui-même qui déclare hésiter entre « trois manières d'écrire »[52] où se mêlent :

> - de la prose, en essais : phrasé grammatical de la tradition, avec un principe-Poésie à l'œuvre […].
> - du prosème, ou prose emportée se déchirant ou disloquant, en flux transgressant parfois les normes (le « bon usage »), par exemple celles de la ponctuation qui, ainsi d'être présupposées, se font remarquer. […]
> - de la découpe poématique : forme brève, cadrée en la page, le plus souvent s'exhibant par la « justification » […].
>
> Or l'écrire, traversier souvent, fait un métissage des trois, ou par glissement de l'une à l'autre, la trans-ition même; ou par hésitation, comme un danseur qui mêlerait ou enchaînerait trois danses en dansant.[53]

Par l'auto-interrogation, cette poésie se cherche à travers ses possibilités. Cette action génère la qualité philosophique de l'écriture et le signe d'identification de l'auteur :

> […] l'interrogation de la poésie est la substance de cette dernière; à peine serait-il exagéré de dire qu'elle en est le seul thème véritable ainsi que l'unique fin. Le propre de la poésie telle que la fait Deguy – et c'est sa nouveauté – est de chercher *la* poésie et de se nourrir de cette poursuite même.[54]

Pour confirmer cette affirmation, on peut citer un texte tiré de *Biefs* :

> C'est pourquoi le poème débouche arbitraire
>
> Oiseau qui manœuvre sa cage
> Il écarte les barreaux du temple

[51] J.-M. Maulpoix, *Michel Deguy : pourquoi la poésie ?*, <http://www.maulpoix.net/deguy.htm> (consulté le 13 juillet 2009).
[52] M. Deguy, *L'Impair*, Tours : Farrago, 2000, p. 26.
[53] *Ibid*., p. 26-27.
[54] M. Loreau, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Paris : Gallimard, 1980, p. 10.

Il se remet du passé Quitte le recensement
Le voici propice à l'autre version

Et le poème cherche un plus profond poème
Un autre sous celui-ci
Il tourne dans la place sous ce parcours
Un plus profond poème sous le poème
Qui commence mal

cet escalier fragile et défoncé sur la page[55]

Les images employées dans ce texte introduisent une vision spatiale et géologique de la poésie, sujette à une stratification qui en manifeste à la fois la multiplicité et la complexité. Cette profondeur toutefois n'est pas aussi solide qu'une matière rocheuse : les mots ne sont que les marches d'un escalier fragile, où il faut avancer avec attention et avec légèreté. La poésie de Deguy se cherche donc par sa mise en question : « renonçant à dire les essences, ou l'être, ou encore leur absence, la poésie se fait poésie de la poésie »[56].

Quant à Merleau-Ponty, nous allons analyser son influence sur l'œuvre de Garelli dans la deuxième partie. Il faut par ailleurs préciser que la théorie merleau-pontyenne de l'expression a également exercé un poids considérable sur les tensions qui traversent la poésie de la deuxième moitié du XXe, avec une présence éminente du corps dans la dimension textuelle.

Le nom de Wittgenstein résonne par contre dans les revendications des *littéralistes*, spécialement dans l'écriture de Claude Royet-Journoud :

> D'un texte l'autre, le recueil se construit ainsi selon la logique du moindre, de l'imperceptible et de l'accidentel. Royet-Journoud a fait sienne cette phrase de Wittgenstein : **« le monde est tout ce qui arrive** ». Cela seul qui survient dans l'ordinaire, prélevé hors de la prose par le poème, donnera lieu à la « théâtralisation d'un sens à peine fait ». Le poème naît du concret considéré comme une énigme. En persévérant dans le rien, son auteur parvient à *voir* : il est le lecteur attentif du bas monde.[57]

---

[55] M. Deguy, *Biefs*, Paris : Gallimard, 1964, p. 132.
[56] M. Loreau, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, *op. cit*., p. 51.
[57] J.-M. Maulpoix, Note sur *Les Objets contiennent l'infini*, de Claude Royet-Journoud, <http://www.maulpoix.net/Royet-Journoud.html > (consulté le 7 juillet 2009).

Cette prise de position envers l'événement minime s'accompagne en outre d'un travail de réduction de la langue (qui respecte un autre fameux principe de Wittgenstein : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »). Le geste poétique se réduit alors à une transcription, à un inventaire :

> travail d'une main comptable
> travail vertical et blanc[58]

La langue reste un objet étranger, résistant, impossible à maîtriser : « On n'entre pas dans la langue. Son corps ne fut jamais habitable »[59].

L'élément métalinguistique qui surgit de cette proximité entre poésie et philosophie donne lieu, à son tour, à une compénétration entre poésie et poétique qui est effectivement une autre des caractéristiques principales des auteurs de la seconde moitié du XXe siècle :

> […] souvent, ceux qui pensent la poésie – cherchent une poétique, des poétiques, théorisées de façon plus ou moins systématique – dans un même mouvement l'écrivent. Une même production de langage trouve ainsi deux registres, qui se nuancent : chez Bonnefoy, Deguy, Hocquard, par exemple – ou se distinguent plus nettement : chez Roubaud ou Prigent.[60]

Cette duplicité caractérise tous les 'partis' poétiques : les *littéralistes* comme Hocquard ou les poètes/philosophes comme Deguy ou Garelli. La figure, c'est-à-dire la problématique de la représentation, est souvent à l'origine des ces différentes orientations. Même les voix les plus critiques doivent trouver un compromis. Une représentation problématique (ou bien qui s'auto-accuse) fait appel à une « mobilisation du lecteur »[61], qui met à l'épreuve ses habitudes et ses

[58] Cl. Royet-Journoud, *Les Objets contiennent l'infini*, Paris : Gallimard, 1983, p. 26.
[59] *Ibid.*, p. 66.
[60] D. Guillaume, « Préface – Des relations », in D. Guillaume (sous la dir. de), *Poétiques et Poésies contemporaines*, Centre Jacques-Petit (Université de Franche-Comté) EA 3187, Centre d'Études Poétiques (ENS LSH, Lyon), s.l. : Le temps qu'il fait, 2002, p. 12.
[61] *Ibid*., p. 17.

connaissances : « L'expérimentation et les suites des avant-gardes prennent de la sorte à bras-le-corps l'acte même de lire »[62].

Jean-Michel Maulpoix, de son côté, indique par une action représentative chaque décennie suivant la Seconde Guerre Mondiale, afin de suggérer chaque fois l'essence de la poésie produite pendant la période en question. La poésie des années 50 serait ainsi déterminée par le verbe *Habiter*. Il s'agit d'une génération de poètes nés dans les années 20, qui ont connu les événements de la guerre. Leur recherche a pour objet les concepts de lieu et de présence, dans une relation active aux éléments sensibles, concrets, en opposition aux enthousiasmes surréalistes précédents. Parmi les représentants de ce courant, on peut citer les noms d'Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin, Lorand Gaspar. Sans oublier le rôle de l'École de Rochefort[63], et, plus tard, de la revue *L'Éphémère* (1966-1973). La critique conduite par ce courant contre l'image vise à construire une nouvelle géographie de l'être, où l'espace du vécu se mêle à l'espace du poème. Ces principes anticipent une orientation plus récente, la géopoétique de Kenneth White :

> Si, vers 1978, j'ai commencé à parler de « géopoétique », c'est, d'une part, parce que la terre (la biosphère) était, de toute évidence, de plus en plus menacée, et qu'il fallait s'en préoccuper d'une manière à la fois profonde et efficace, d'autre part, parce qu'il m'était toujours apparu que la poétique la plus riche venait d'un contact avec la terre, d'une plongée dans l'espace biosphérique, d'une tentative pour lire les lignes du monde. […] En fait, la géopoétique offre un terrain de rencontre et de stimulation réciproque, non seulement, et c'est de plus en plus nécessaire, entre poésie, pensée et science, mais entre les disciplines les plus diverses, dès qu'elles sont prêtes à sortir de cadres souvent trop restreints et à entrer dans un espace global (cosmologique, cosmopoétique) en se posant la question fondamentale : qu'en est-il de la vie sur terre, qu'en est-il du monde ? [64]

[62] *Ibid.*, p. 18.

[63] Fondée à Rochefort-sur-Loire en 1941, pendant l'Occupation, par le poète Jean Bouhier, l'Écolee de Rochefort comprenait aussi, entre autres, René Guy Cadou, Michel Manoll, Marcel Béalu, Jean Rousselot.

[64] K. White, discours inaugural de l'Institut international de géopoétique, <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/texte_inaugural/index.html> (consulté le 7 janvier 2009).

Le terme avait en effet déjà paru en 1969, inventé par Michel Deguy (qui pourtant l'utilisait dans sa forme séparée : « géo-poétique »). Néanmoins, comme le remarque Michel Collot, ce ne sera que White à synthétiser dans ce mot une approche non seulement poétique, mais simultanément intellectuelle et morale[65]. White affirme d'ailleurs que la géopoétique « pose une question fondamentale de culture, part à la recherche d'un langage, et prépare la mise en place d'un autre espace »[66].

Parmi les poètes que nous avons cités, il nous semble intéressant de nous arrêter sur l'œuvre de Jacques Dupin : l'un de ses titres est en fait *L'Embrasure*, qui évoque immédiatement la *Brèche* de Garelli. La poésie de Dupin prononce une parole difficile, non pas à cause de ses choix lexicaux, mais à cause du parcours qu'elle doit entreprendre. La parole doit *gravir*, traverser des paysages ardus et presque inhumains, dominés par des minéraux et par une végétation résiduelle minime (chardons, lichens). Le texte qui ouvre *Gravir* est intitulé *Le Chemin frugal*. Le mouvement qu'il suggère révèle un mouvement de fuite et d'éloignement plutôt que de recherche :

> Chassez-moi, suivez-moi[67]

Le parcours dessiné par un tel chemin n'est ni une exploration ni un enrichissement, mais un abandon et une privation :

> Chaque pas visible
> est un monde perdu[68]

---

[65] Cf. M. Collot, « De la géopoétique », in A. Berque, A. de Biase, Ph. Bonnin (sous la dir. de), *L'Habiter dans sa poétique première*, Paris : Éditions Donner lieu, 2008, p. 314.
[66] K. White, « L'expérience du lieu : perspectives géopoétiques », in B. Lévy, A. Gillet (sous la direction de), *Marche et paysage. Les Chemins de la géopoétique*, Genève : Éditions Metropolis, 2007, p. 25.
[67] J. Dupin, *Gravir,* Paris : Gallimard, 1963, p. 9.
[68] *Ibid.*

Ces vers soulignent le ton peu conciliant de cette écriture, qui propose un travail de soustraction :

> Blanche écriture tendue
> Au-dessus d'un abîme approximatif[69]

Et encore :

> J'écris pour enfouir mon or,
> Pour fermer tes yeux.[70]

La brèche marque souvent le paysage, comme dans le texte intitulé *Le Prisonnier* (contenu dans *L'Épervier*, recueil de 1960) :

> Terre mal étreinte, terre aride,
> Je partage avec toi l'eau glacée de la jarre,
> L'air de la grille et le grabat.
> Seul le chant insurgé
> S'alourdit encore de tes gerbes,
> Le chant qui est à soi-même sa faux.
>
> Par une brèche dans le mur,
> La rosée d'une seule branche
> Me rendra tout l'espace vivant,
>
> Étoiles,
> Si vous tirez à l'autre bout.[71]

La brèche détermine un lieu dans le lieu, indiquant une ouverture, la possibilité pour l'espace de devenir « espace vivant », contre l'apparente aridité et inhospitalité initiale. On peut également remarquer, chez Dupin comme chez Garelli, une tension réflexive qui cherche à rendre compte du rôle de la parole : celle-ci, chez Dupin, est menacée par la fatigue d'un chemin escarpé, et devient

[69] *Ibid*., p. 10.
[70] *Ibid*., p. 55.
[71] *Ibid*., p. 56.

« parole déchiquetée »[72], verbe lacéré qui empêche toute lecture réconciliatrice. La parole s'impose violemment dans sa nudité :

> Ouverte en peu de mots,
> comme par un remous, dans quelque mur,
> une embrasure, pas même une fenêtre
>
> pour maintenir à bout de bras
> cette contrée de nuit où le chemin se perd,
>
> à bout de forces une parole nue.[73]

La génération née dans les années 30 constituerait par contre, pendant les années 60, un courant plus attentif à la figuration (avec Michel Deguy[74], Bernard Noël, Jacques Roubaud), qui déplace l'attention du paysage à l'écriture elle-même. On y retrouve des groupes de poésie 'militante', comme celui de *Tel Quel* et, en général, une effervescence polémique liée au grand nombre de revues, à l'année 68, à l'influence des sciences humaines. Poésie et revue dépendent souvent l'une de l'autre, surtout pendant les périodes de mise en question et renouvellement. C'était le cas de la décennie 1920-30, phase principale de la saison surréaliste ; on peut dire la même chose de la décennie 1960-70. Il suffit de penser à *Tel Quel*, fondée en 1960 et publiée par le Seuil jusqu'en 1982[75] : même si l'on parle parfois d'une école poétique liée à son nom, *Tel Quel* possède un projet littéraire vaste et pluridisciplinaire qui vise à changer les notions mêmes d'écriture et de texte. *Change* (née en 1968), montre une transversalité semblable, par ses objectifs de recherche formelle : parmi les noms des rédacteurs, on rencontre celui de Jacques Roubaud, marquant une proximité avec l'OuLiPo. Une revue qui revendique de

[72] *Ibid.*, p. 104.
[73] J. Dupin, *L'Embrasure* précédé de *Gravir* et suivi de *La Ligne de rupture* et de *L'Onglée*, Paris : Gallimard, 1971, p. 118.
[74] Une de ses œuvres porte justement le titre de *Figurations* (1969).
[75] Le comité de rédaction comprenait, pour ne citer que quelques noms, Philippe Sollers, Jean Ricardou, Michel Deguy, Marcelin Pleynet, Denis Roche, Jean-Louis Baudry, Jacqueline Risset, et Julia Kristeva ; parmi les auteurs et collaborateurs on rencontrait les noms de Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Francis Ponge, Umberto Eco, Gérard Genette, Pierre Boulez, Jean-Luc Godard.

manière radicale son caractère purement poétique est, par contre, *L'Éphémère* (1967-1972), dont la rédaction comprend Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin (c'est-à-dire, des représentants de la tendance poétique précédente). Nous citons la note d'intention, non signée, incluse dans le premier numéro de la revue :

> L'ÉPHÉMÈRE a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet où cet au-delà se dérobe.
> Le but de L'ÉPHÉMÈRE, c'est de créer un lieu où ce souci de la vraie fin poétique, d'être le seul accepté, pourrait se retrouver plus intense. Et ce sera aussi d'élucider à plusieurs, et les diverses conditions de l'acte de poésie, et les notions, les mots que chacun de nous emploie pour les dire.
> Il s'ensuit que L'ÉPHÉMÈRE, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble et durablement, pour une recherche en commun par leurs voies certes différentes.
> Et on le voit : aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot, n'a place dans L'ÉPHÉMÈRE. Pourtant les œuvres de la poésie et des arts y seront interrogées; mais sous le signe toujours de cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe.
> L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée.[76]

On perçoit immédiatement la volonté d'établir une forme de spécificité poétique, qui dépasse d'ailleurs les limites de la littérature : l'écriture se charge d'une capacité de révélation (de cette présence qui se trouve au centre de l'écriture de Bonnefoy), à travers la création d'un lieu où la vérité peut enfin s'installer.

Pendant ces années, Garelli publie dans *Les Temps modernes* des articles à sujet philosophique et quelques poèmes qui seront ensuite intégrés dans *Brèche* (d'autres textes de ce même recueil avaient d'ailleurs paru dans *Action poétique*, *L'Arc*, etc.).

En guise de conclusion partielle, nous pourrions peut-être situer Garelli (bien que son œuvre résulte, comme nous avons déjà dit, impossible à définir et à encadrer) entre ces deux courants, car il partage la sensibilité phénoménologique

[76] Cit. in J.-M. Gleize, « Parnasses contemporains », in D. Guillaume (sous la dir. de), *Poétiques et Poésies contemporaines*, *op. cit*., p. 72.

du premier (*Habiter*) et la réflexion métapoétique fondée sur l'image du deuxième (*Figurer*).

La troisième étape du parcours de Maulpoix (les années 70) est définie par les actions : *Décanter, déchanter*. Cette période voit émerger le *littéralisme*, représenté par Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleize, entre autres. Une pratique poétique qui vise le décharnement de la langue[77], suivant le principe d'une rigueur formelle qui refuse et la rhétorique et la musicalité[78] :

> Le poète manifeste le désir d'une **langue à plat** (pour ne pas dire d'une langue plate)[79] qui se contente d'observer ce qui survient, ou ce qui reste. La table de travail devient alors l'un des motifs récurrents de l'écriture. Pour Anne-Marie Albiach, la poésie est un « *travail pratique : car il faut savoir* ». Écrire, c'est essayer d'en savoir plus sur ce qu'est l'écriture. Celle-ci est sentie comme une défaite du moi, une expérience dont les termes et les enjeux échappent. D'où la multiplication des césures, dans une poétique de la parole coupée et de l'impossible articulation. La posture du sujet lyrique, telle qu'elle tend à unifier l'esprit et la lettre dans une *voix*, est proprement décontenancée. Toute recherche musicale, d'allitérations ou d'assonances est récusée.[80]

C'est une poésie antipoétique, comme le souligne Gleize, se caractérisant aussi par son refus radical de l'image : « Il y a une poésie de l'évitement ou de la neutralisation des images. Une poésie que je voudrais pouvoir appeler "littérale" »[81]. Littéralisme correspond alors à minimalisme, exaltation de la simplicité qui veut remplacer le lyrisme de la rhétorique par un lyrisme « de la justesse »[82].

---

[77] « la littéralité est une forme de violence », J.-M. Gleize, *A noir*, *op. cit*., p. 127.

[78] « si on ne veut pas devenir très vite mélancolique et lourd, une bonne cure d'amaigrissement musical s'impose: déchanter, désenchanter, rompre le charme », *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de la poésie contemporaine*, réunie par E. Hocquard, Paris : P.O.L., 1995, p. 27-28.

[79] C'est une expression que l'on retrouve dans cette conversation entre Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud (8 février 1982) : « Depuis que je te lis (et c'est une impression qui va en se renforçant), c'est le caractère concret de ta langue, de ta poésie – des mots simples, des mots de la vie de tous les jours, une langue à plat – et en même temps son caractère extrêmement abstrait » (E. Hocquard, *Un privé à Tanger*, Paris : P.O.L., 1987, p. 159).

[80] <http://www.maulpoix.net/decanter.html> (consulté le 3 janvier 2009).

[81] J.-M. Gleize, *A noir*, *op. cit*., p. 16.

[82] A.-M. Albiach, *État*, Paris : Mercure de France, 1988, p. 92.

L'oralité aussi voit augmenter son importance, surtout par le mouvement de la poésie sonore (qui avait paru à la fin des années 50, anticipée par le *lettrisme* d'Isidore Isou), représentée spécialement par Henri Chopin e Bernard Heidsieck :

> À partir des années soixante-dix, et le phénomène ira s'amplifiant par la suite, on assiste, sous l'influence, notamment, du modèle américain[83], mais aussi, bien sûr, en corrélation avec l'affaiblissement des idéologies strictement textualistes, avec une prise de distance envers le radicalisme ou le dogmatisme « scriptural », à une levée des inhibitions, à la multiplication des lectures publiques, et des lieux de lecture, etc. À nouveau, on « entend » la poésie, et même toutes les formes possibles de la poésie.[84]

Le changement que l'on remarque chez Garelli n'est pas lié à ces principes ; il s'agit pourtant d'un changement évident par rapport aux deux premiers recueils. Dans *Lieux précaires* (1972) la nouveauté est tout d'abord visuelle : les poèmes renoncent à la ponctuation, remplacée par des écartements assez consistants à l'intérieur des vers. Voilà, par exemple, *Toute distance* :

> Forces rejetées ivre mort barrage nom ni
> des hommes ni des mages ni des dieux moi
> divers et la route ravages entre morts on
> hac c'est la loi toute distance pour le reste
> jamais et la terre nulle souvenance quand
> du fond de ta chambre toi ou l'autre dans
> la débâcle sombras les mots c'est entendu mais
> la vie quand même entre neiges et sang masque
> dérivé de ta folie sur cette feuille réponds[85]

Un autre aspect qui est mis en évidence par le texte est le refus absolu de l'articulation syntactique, conséquence ultérieure de l'absence de ponctuation. Les mots et les lambeaux de phrases sont tout simplement rapprochés, sans aucune connexion logique : d'où les passages qui s'ouvrent dans le texte et qui participent de sa 'précarité'. Les tons sont moins impétueux par rapport aux premiers recueils justement parce que la voix est plus raréfiée, elliptique. Les deux recueils contenus

[83] La 'parole parlée' (*spoken word*) des *beat*.
[84] J.-M. Gleize, *A noir*, *op. cit*., p. 113.
[85] *EM*, p. 180.

dans le volume de 1972 (*Lieux précaires* et *La Pluie belliqueuse du souviendras*) marquent en tout cas un écart par rapport au *poème en prose* qui dominait dans *Brèche* et dans *Les Dépossessions*. Même chez Garelli, donc, il est possible de relever une forme de décharnement, en premier lieu au niveau de la page, où le blanc gagne de l'espace sur les mots, comme dans ce texte dentelé tiré de *La Pluie belliqueuse du souviendras* :

> Je l'ai voulu ainsi
> Langue acajou d'un butin miracle
> Et cette charpie
> Le verbe
> Éclaté sur ma roue
>
> Le corps en mots
> Mais il ne s'agit plus de mots
> Mais il ne s'agit plus de fables
> Auréoles des temps de grâce qui résistent aux vitesses
> Qu'enregistre un temps fou
> Qui tient lointain qui sévit qui ternit des roses fondues[86]

L'évolution de Garelli ne dépend donc pas seulement d'un changement de mesure : c'est le statut même de la parole à l'intérieur du texte qui est mis en question. Elle est mise en pièces, écrasée par une roue qui est probablement un instrument de martyre, et non de locomotion : les mots sont éloignés, presque niés, mais il s'agit d'un travail de décantation plutôt que d'annihilation.

La poésie des années 80 viserait par contre à *Articuler* : on assiste à la formation d'un groupe de *nouveaux lyriques* (Guy Goffette, James Sacré, Benoît Conort, Jacques Réda, Maulpoix lui-même, etc.) dont la production témoigne de la réapparition d'un sujet lyrique dirigé vers l'alliance de tradition et modernité (en articulant, précisément, ces deux pôles). Maulpoix commente :

> Leur lyrisme apparaît davantage soucieux de l'autre que de soi. Il est moins « proféré » qu'interrogateur et critique. Il cherche à réarticuler la présence et le défaut, le désir et la perte, la célébration et la déploration. Le « nouveau lyrique » est un lyrique qui

[86] *EM*, p. 252.

> cherche son chant, sa voix, voire ses propres traits dans le décousu de la prose. […] Il sait que la langue est un piège, que l'image est une tromperie, que le sujet est un leurre. Cela n'empêche pas que dans le langage il y ait « de l'image et du sujet ». Peut-être doit-on parler ici d'écritures sans théories, a-théoriques, ou post-théoriques. Lassées du théorique, lassées surtout des exclusions ou des réductions qu'il implique, et de l'intellectualisme qui souvent s'y attache.[87]

La récupération d'une mesure plus lyrique s'accompagne à un travail intense sur la voix, sur l'identité que cette voix revête : on retrouve dans cette écriture une tension opérant entre « les désirs conjoints de dépersonnalisation et de renouement avec soi par le biais de l'altération »[88]. Les poèmes de ces auteurs mettent en scène des « comédies de la disparition »[89], où le recours à des voix autres complexifie la situation :

> Quand la plupart des poètes de la modernité, de Baudelaire aux surréalistes, n'accomplissaient le meurtre du sujet lyrique, du je personnel, que pour mieux revendiquer la résurrection triomphante du Poète, être exceptionnel, seul capable « d'être tout à la fois soi-même et les autres », l'auteur contemporain ose flétrir cet autre « je » compensant par l'unité glorieuse de sa mission la perte de toute identité historique et psychologique.[90]

Sarah Druet, auteure de ces lignes, met en relief les qualités somme toute dramatiques de la voix de ces nouveaux lyriques. La voix individuelle est liée d'une manière indissoluble à d'autres voix distantes, les voix des poètes lus dont on garde le souvenir :

> Il ne s'agit pas seulement d'approcher une voix de l'entre-deux, compromis entre celle de l'inspirateur et de l'inspiré, par le biais du pastiche, mais de coudre de toutes pièces une voix faite de divers matériaux récupérés aux hasards de la poésie.[91]

---

[87] < http://www.maulpoix.net/articuler.html > (consulté le 3 janvier 2009).
[88] S. Druet, « Jean-Michel Maulpoix dans le domaine public de la poésie : une nouvelle quête d'impersonnalité », in M. Bishop, Ch. Elson (sous la dir. de), *Contemporary French Poetics*, Amsterdam – New York, NY : Rodopi, 2002, p. 113.
[89] *Ibid.*, p. 114.
[90] *Ibid*.
[91] *Ibid.*, p. 121.

L'influence se manifeste sans 'anxiété', et sans résignation : sa propre écriture accueille celle des autres. Ce sont des voix qui l'habitent tranquillement.

Dans ce cas aussi, Garelli semble continuer un parcours personnel, indépendant du contexte littéraire qui lui est contemporain. Si, avec *L'Ubiquité d'être* (paru en 1986), il revient à des formes plus proches de la prose, on peut quand même relever la nouveauté donnée par l'insertion d'images qui reproduisent (dans le cadre du second recueil inclus dans le volume, *Difficile Séjour*) les sculptures de Gonzalo Fonseca : la présence des images caractérisera les recueils postérieurs (jusqu'à *L'Entrée en Démesure*, de 1995).

Concluant par la décennie 1990-2000, Maulpoix utilise les verbes *Déconstruire, aggraver*, afin d'indiquer les tendances qui exaspèrent une tonalité antilyrique et qui concernent surtout les jeunes poètes débutant pendant ces années. Ces caractéristiques sont exhibées par l'élaboration presque artistique des textes, soumis à des procédures comme le montage et le ready-made, qui les transforment en « chantiers textuels »[92] : que l'on pense aux *Photomatons*[93] de Vincent Tholomé (textes) et Jean-Christophe Long (dessin), qui mêle la bd à la poésie. Un autre élément important est représenté par l'oralité (qui avait déjà conquis une position importante pendant les années 70) imbibant l'écriture et par la brutalité qu'elle propose en s'attardant sur les niveaux pour ainsi dire 'primaires' du quotidien, comme il est facile de le remarquer en lisant ce passage de *Bang !*, toujours de Tholomé :

> *non mais c'est pas vrai regarde-moi ça ça a moisi je sais pas combien de temps dans le frigo tu l'as même pas enlevé tu l'as laissé moisir dans le frigo sans même l'enlever tu voulais pas quand même le récupérer et le cuisiner non j'espère mais t'as vu ça c'est tout mou tu voulais quand même pas que je mâche ça les carottes molles qui mettent des heures à cuire c'est des heures à cuire et tu sais quand même bien que je dois ménager mes nerfs quand je viens ici c'est chaque fois pareil je passe des heures à vider ton frigo des choses moisies ou à des dates passées*[94]

[92] < http://www.maulpoix.net/1990.htm > (consulté le 3 janvier 2009).
[93] Bruxelles : Frémok/FMRK, 2008.
[94] V. Tholomé, *Bang !*, Auvers-sur-Oise : Carte Blanche, 2000, p. 18.

Quant à Garelli, pendant ces années-là il se consacre surtout à la rédaction d'essais – exception faite de *L'Entrée en Démesure*, dont nous avons déjà parlé brièvement à cause de sa fondamentale continuité par rapport à *Archives du silence* – et il ne revient à la poésie qu'en 2008.

Puisque nous avons terminé la présentation du panorama historique de la poésie du second après-guerre, nous pouvons maintenant introduire le panorama critique dont le premier était l'avant-propos nécessaire.

Chapitre II

Qu'est-ce que la poésie ?

Les auteurs de la seconde moitié du XXe que nous venons de présenter semblent presque tous proposer une re-définition de la poésie fondée sur une pratique particulière de la langue. Quant aux définitions 'théoriques' s'étalant au cours de cette même époque, il faut tout d'abord rappeler *Structure du langage poétique* de Jean Cohen, publié en 1966 (la même année que *Brèche* et *La Gravitation poétique* de Garelli). Cohen établit sa définition de poésie sur les notions d'*antiprose* et d'*écart*[95], grâce auxquelles il arrive à déterminer (ou plutôt à quantifier en termes statistiques) la spécificité du genre :

> Nous posons, au moins à titre d'hypothèse de travail, l'existence dans le langage de tous les poètes d'un invariant qui demeure à travers les variations individuelles, disons une même manière de dévier par rapport à la norme, une règle immanente à l'écart lui-même. Qu'est-ce que la versification, en effet, sinon un écart codifié, une loi de déviation par rapport à la norme phonique du langage usuel ? Sur le plan sémantique, de la même manière, existe parallèlement une loi de déviation qui, pour n'avoir pas été codifiée avec la même rigueur, n'en existe pas moins à travers la diversité des contenus. La poésie peut être, à ce titre, définie comme un *genre de langage* et la poétique comme une *stylistique de genre*. Elle pose l'existence d'un *langage poétique* et en cherche les caractères constitutifs.
> Une telle définition présente un avantage méthodologique considérable. Elle permet en effet à la poétique de se constituer en science quantitative. Dans la notion d'écart s'affirme une convergence remarquable entre la stylistique et la statistique. La stylistique étant la science des écarts linguistiques et la statistique la science des écarts en général, il est permis d'appliquer à la première les résultats de la seconde. Le fait poétique devient alors un fait mesurable.[96]

[95] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1966.
[96] *Ibid.*, p. 14-15.

Les difficultés de définition typiques de la poésie disparaissent : elle serait caractérisée par un langage facilement identifiable grâce à ses aberrations, mesurables par rapport au langage soi-disant 'ordinaire'. Gérard Genette, dans *Figures II*, souligne les difficultés qu'une telle théorie pose :

> En fait, les deux postulats se soutiennent un peu subrepticement l'un l'autre dans un tourniquet implicite de prémisses et de conclusions que l'on pourrait expliciter à peu près ainsi: premier syllogisme, la poésie est de plus en plus écart, or elle est de plus en plus proche de son essence, donc son essence est l'écart; second syllogisme, la poésie est de plus en plus écart, or l'écart est son essence, donc elle est de plus en plus près de son essence.[97]

En dehors de ces réserves, il est important de mettre bien en évidence que Cohen établit cette spécificité poétique seulement par la négation, en considérant la poésie comme une infraction étendue par rapport à la prose :

> La poésie n'est pas pour nous de la prose *plus* quelque chose. Elle est de l'antiprose. Sous cet aspect, elle apparaît comme totalement négative, comme une forme de pathologie du langage. Mais cette première phase en implique une seconde, positive celle-là. La poésie ne détruit pas le langage ordinaire pour le reconstruire sur un plan supérieur. À la déstructuration opérée par la figure succède une restructuration d'un autre ordre.[98]

La reconstruction à laquelle on fait allusion est, essentiellement, la réduction de cet *écart* qui se révèle être l'indicateur du langage poétique :

> Le style est faute, mais toute faute n'est pas style, et l'erreur du surréalisme fut quelquefois de l'avoir cru. […] Phrase poétique et phrase absurde présentent une même impertinence, mais dans la première l'impertinence est réductible, dans la seconde elle ne l'est pas. Elles ne sont donc structurellement semblables que négativement, pour autant qu'elles violent le code. Mais il n'y a là qu'un premier temps du mécanisme total. À la phrase absurde manque le second temps. La différence est là et elle est de taille, l'écart n'étant en effet pour la poésie qu'une faute commise tout exprès pour obtenir sa propre correction.[99]

---

[97] G. Genette, « Langage poétique, poétique du langage », in *Figures II. Essais*, Paris : Seuil, 1969, p. 129.
[98] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit*., p. 51.
[99] *Ibid.*, p. 201-202.

Le mécanisme poétique se décompose effectivement, selon Cohen, en deux phases : « position de l'écart »/« réduction de l'écart »[100]. Une opération dictée par l'aspect purement connotatif de la poésie, impliquant une transmutation de signifié qui le reconfigure dans une direction émotionnelle.

Nous retrouvons le même principe de l'écart chez Michael Riffaterre, lequel reconnaît l'infraction du langage poétique dans son *obliquité* : « la poésie exprime les concepts de manière oblique »[101]. Cette particularité se manifeste de différentes manières : à travers le *déplacement* (par exemple : métaphore, métonymie, etc.), la *distorsion* (ambiguïté, contradiction, …) et la *création* (rime, symétrie …). Le texte poétique se caractérise, conséquemment, par la complexité de ses dispositifs de sens. Néanmoins, tous ces dispositifs sont rapportables à une forme de distanciation à l'égard de la prose, qui est considérée, de façon plus ou moins implicite, comme la forme standard et primaire de l'expression littéraire.

Nous préférons par contre donner plus de place aux réflexions de Jonathan Culler concernant les liens entre poésie et performatif. Une des sections de sa brève introduction à la théorie littéraire[102] s'intitule « Poetry as word and act ». La poésie, dès lors, comme fusion de parole et d'action, produisant un événement qui, de l'action du poète, se réverbère sur l'expérience du lecteur et (éventuellement) sur l'histoire littéraire[103] : « a poem is both a structure made of words (a text) and an event (an act of the poet, an experience of the reader, an event in literary history) ». Culler reprend le concept de *performative* défini par J. L. Austin et le dispose au centre de son argumentation théorique sur la poésie et la littérature en général. Quelles seraient les analogies entre performatif et littérature ? « Like the performative, the literary utterance does not refer to a prior state of affairs and is not true or false. […] Second, literary works bring into being ideas, concepts, which

[100] *Ibid.*, p. 202.
[101] M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris : Seuil, 1983, p. 11.
[102] J. Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press, 2000.
[103] *Ibid.*, p. 74.

they deploy »[104]. Le critique américain reprend la définition des énonciations performatives qui, selon Austin, « A) ne "décrivent", ne "rapportent", ne constatent absolument rien, ne sont pas "vraies ou fausses" ; et sont telles que B) l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution) »[105]. Le performatif ne renvoie pas à une représentation : il est action.

Dans *Rythmes et mondes*, Garelli exprime des critiques sur le parallèle entre performatif et parole poétique :

> La teneur de sens poétique, sa charge potentielle d'expression ne préexistent pas au mouvement verbal qui les fait apparaître. Ce n'est pas un « référent », rare et précieux, ni une essence immuable, que le poème aurait pour mission de transcrire en langage. D'autre part, il ne s'agit aucunement d'un « acte performatif », tel que le conçoit Austin, qui se réduit à l'épure logique et formelle d'un énoncé propositionnel. Car tout s'ordonne et se joue en deçà de l'énoncé, tout en s'accomplissant dans l'expression verbale, qui puise ses ressources en cela en quoi elle prend assise : à savoir le monde, irréductible à l'énoncé logique qui cherche à en rendre compte. Ce qui est ici en jeu est le mouvement de gestation global et total d'un monde, dont les traces phénoménologiques et logologiques entrelacées, font que la part accordée au verbe n'est pas dissociable de celle mise en œuvre par l'écoute et le regard, mais qui ne culmine dans la phrase que selon les parcours temporalisateurs et mondificateurs de l'expression créatrice.[106]

Garelli préfère confier la particularité de l'énonciation poétique aux mouvements de temporalisation et de mondanéisation qu'elle contient plutôt qu'à une supposée valeur performative. Il faut pour autant dire que Serge Meitinger a également recours à une telle notion en commentant l'œuvre de l'auteur, où il relève une « *performativité ontologique* »[107] par laquelle la voix poétique instaure sa parole :

> […] il fait surgir en disant et par le fait de dire, dans le temps-&-lieu du poème, une zone du monde saturée par le Moi, une tour aveugle claquemurée sur son intimité (qui est et n'est pas le poème) et le désir d'exténuer le jour. Car l'être ici promu ne se

[104] *Ibid.*, p. 96.
[105] J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire de Gilles Lane, Paris : Seuil, 1970, p. 40.
[106] *RM*, p. 394.
[107] S. Meitinger, « Du Lieu nomade : proposition et réception du poème de Jacques Garelli », *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 61.

> soucie pas plus de ce qui l'affirme que de ce qui le nie : son essor n'est pas lié à son existence dans l'étant et le mouvement du verbe lui assure suffisante demeure.[108]

L'ontologie prévaut sur la communication : « Le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est »[109]. La dimension ontologique du texte poétique vient directement de sa dimension sensible et temporelle :

> S'il est pertinent d'affirmer la dimension ontologique du poème, celle-ci doit s'incarner dans sa présence sensible et signifiante, irréductible à l'ordre sémantique et logique d'un thème ou d'un contenu de pensée, saisis à un niveau strictement conceptuel. Cette situation implique que l'être du texte n'est pas extérieur à l'acte temporalisateur de lecture qui l'anime. Corrélativement, il n'y a pas d'hétérogénéité entre la parole qui nomme et l'événement proféré. Dès lors, une triple contemporanéité se noue entre l'intentionnalité de l'acte de lecture, le texte qui se déploie temporellement sur la page, l'événement qui se constitue dans le dire de l'œuvre.[110]

La poésie est désignée en tant qu'événement et parole ; une modalité particulière de l'expression qui, selon Culler, implique une autre configuration du temps : « If narrative is about what happens next, lyric is about what happens now – in the reader's engagement with each line »[111] Cette déclaration modifie légèrement celle de la poétesse Alice Fulton :

> Readers of fiction are propelled by the story's future developments : How will things turn out, what will become of the characters ? Readers of poetry, on the other hand, develop a Zen gift for existing in the moment. No one reads poetry (including narrative poetry) to discover where the plot will settle. Poetry is neither future-driven nor teleological in spirit. The pleasure exists in the presence and the texture of each line as each line is experienced. Which is to say : Fiction is about what happens next. Poetry is about what happens now.[112]

---

[108] *Ibid.*, p. 63.
[109] M.Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, « Folio », 2005, p. 35.
[110] J. Garelli, « Discontinuité poétique et énergétique de l'Être », *La Liberté de l'Esprit*, hiver 1986-1987, n. 14, p. 25.
[111] J. Culler, « Why Lyric ? », *PMLA Publications of the Modern Language Association of America*, January 2008, Volume 123, Number 1, p. 202.
[112] A. Fulton, *Feeling as a Foreign Language*, *op. cit*., p. 6-7.

Culler institue une nouvelle différence entre les deux genres ; à titre d'exemple, nous pouvons avoir recours à son analyse de *Spring Pools*, poème de Robert Frost tiré du recueil *West-Running Brook* (1928), qu'il nous semble pertinent de citer :

> These pools that, though in forests, still reflect
> The total sky almost without defect,
> And like the flowers beside them, chill and shiver,
> Will like the flowers beside them soon be gone,
> And yet not out by any brook or river,
> But up by roots to bring dark foliage on.
> The trees that have it in their pent-up buds
> To darken nature and be summer woods---
> Let them think twice before they use their powers
> To blot out and drink up and sweep away
> These flowery waters and these watery flowers
> From snow that melted only yesterday.

Dans une optique narrative, ce texte pourrait donner lieu à une situation de ce genre :

> When we focus on Frost's speaker, the deictic of « these pools » gives us a situation (this model inclines us to ignore the plural of « forests », which takes us away from a singular situation to a general condition of pools in forests). Imagining the speaker as a man standing before *these* pools, we can construct a little narrative.[113]

L'aspect formel et énonciatif résulte insignifiant dans cette interprétation qui ne vise qu'à construire une sorte de fiction poétique, douée de personnages et de situations. Le lyrique, au contraire, se révèle spécifiquement dans le dispositif d'énonciation de ce poème :

> The desire for a responsive nature that this poem from a generally down-to-earth poet manifests in its « Let them think twice » shifts the work into the mode of those poems in the lyric tradition that call to be calling, both to display their poetic calling and to mark the belief that language can sometimes make things happen, through acts of naming, highlighting, and reordering, as well as through the instigation of poetic forms that will repeat as readers or listeners take them up and articulate them anew.[114]

[113] J. Culler, « Why Lyric ? », *op. cit*., p. 203.
[114] *Ibid.*, p. 204.

Dès lors, la comparaison narrative non seulement est inappropriée, mais trompeuse : Culler pense au « lyric speaker » non pas en tant que personnage, mais en tant que « performer picking up traditional elements and presenting them to an audience, whether listeners at a ceremony or readers of poems »[115]. Par conséquent, ce qui arrive à identifier le *lyric* serait l'adresse, le fait d'être une parole 'adressée-à' :

> By this model, we should think of the poem as discourse addressed, a rhetorical transaction, so the hyperbolic forms of address characteristic of lyric – from apostrophes to birds and clouds and urns to obsessional addresses to a mistress – would be foregrounded.[116]

Le langage lyrique, selon Culler, est un langage *extravagant*, une parole autre, différente, qui arrive à générer une temporalité particulière incarnée dans le présent lyrique. Le *lyric* n'est pas qu'une catégorie générique, mais un événement linguistique (« linguistic event »[117]) :

> If we believe language is the medium for the formation of subjectivity, lyric ought to be crucial, as the site where language is linked not only to structures of identification and displacement before the consolidation of subject positions but especially to rhythm and the bodily experience of temporality, on the one hand, and to the formative dwelling in a particular language, on the other.[118]

Si l'on veut passer de la dimension linguistique à la dimension discursive, il faut rappeler l'étude de Benveniste intitulée « De la subjectivité dans le langage »[119], où il souligne : « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours »[120]. De cette façon, le *je* génère en outre un *tu* auquel il adresse sa parole : « De ce fait, *je* pose

[115] *Ibid.*
[116] *Ibid.*, p. 205.
[117] *Ibid.*
[118] *Ibid*.
[119] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, p. 258-266.
[120] *Ibid.*, p. 260.

une autre personne, celle qui, toute extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* »[121]. Entre le je et le tu existe une interrelation soudée par le dialogue – l'une des caractéristiques fondamentales de la poésie (comme le dit Paul Celan à propos de l'œuvre d'Ossip Mandelstam) que nous allons approfondir dans la dernière partie de notre travail.

L'énonciation est, en outre, un événement exceptionnellement dynamique. En confirmant ce qu'il soutient dans son article sur la nature des pronoms[122], Benveniste effleure la question du performatif, en analysant la particularité de verbes tels que « promettre », « jurer », etc., c'est-à-dire ces verbes où « L'énonciation s'identifie avec l'acte même. Mais cette condition n'est pas donnée dans le sens du verbe; c'est la "subjectivité" du discours qui la rend possible »[123]. La prononciation elle-même du pronom de première personne singulière est, au fond, un acte linguistique de type performatif parce que « la forme je n'a d'existence linguistique que dans l'acte de parole qui la profère. Il y a donc, dans ce procès, une double instance conjuguée : instance du je comme référent, et instance de discours contenant je, comme référé »[124]. Le pronom se définit comme une « réalité de discours »[125], produite par la profération elle-même. Ces éléments de la *deixis* fournissent « l'instrument d'une conversion, qu'on peut appeler la conversion du langage en discours »[126].

Un autre aspect important pour la notion de performativité lyrique développée par Culler est enfin la temporalité, qui se tresse à la question de la mémoire. La poésie est ce langage qui cherche à s'enchâsser parmi les souvenirs, qui demande « to be learned by heart, taken in, introjected, or housed as bits of alterity that can be repeated, considered, treasured, or ironically cited »[127]. Non seulement donc la poésie rend plus complexe la forme du temps, mais crée une

[121] *Ibid.*
[122] *Ibid.*, p. 251-257.
[123] *Ibid.*, p. 265.
[124] *Ibid.*, p. 252.
[125] *Ibid*.
[126] *Ibid.*, p. 254.
[127] J. Culler, « Why Lyric ? », *op. cit*., p. 205.

demeure pour l'Autre, de même que le pronom *tu* des réflexions de Benveniste est une instance discursive projetée par un *je*. Le facteur de l'*adresse* devient ainsi un trait primordial pour identifier le discours poétique.

Cet aspect se révèle riche en répercussions pour ainsi dire théoriques, puisque la réflexion poétique possède également une importance fondamentale à l'égard de la tentative de vouloir déterminer une certaine spécificité littéraire :

> Poetry lies at the centre of the literary experience because it is the form that most clearly asserts the specificity of literature, its difference from ordinary discourse by an empirical individual about the world. The specific features of poetry have the function of differentiating it from speech and altering the circuit of communication within which it is inscribed. As the traditional theories tell us, poetry is making ; to write a poem is a very different act from speaking to a friend, and the formal order of poetry – the conventions of line-endings, rhythms and phonetic patterns – help to make the poem an impersonal object, whose 'I' and 'you' are poetic constructs. But the fact that a text is a poem is not the necessary result of its linguistic properties, and attempts to base a theory of poetry on an account of the special properties of the language of poems seem doomed to failure.[128]

La spécificité de la poésie n'est pas exclusivement linguistique (comme Cohen cherchait à démontrer), parce qu'elle se manifeste surtout comme modalité particulière de l'expression, impliquant à son tour un acte de lecture déterminé (expérience qui, pour le lecteur, dépasse les limites du langage) :

> In reading poetry we are disposed not only to recognize formal patterns but to make them something more than ornament attached to communicative utterances ; and thus, as Genette says, the essence of poetry lies not in verbal artifice itself, though that serves as catalyst, but more simply and profoundly in the type of reading (*attitude de lecture*) which the poem imposes on its readers.[129]

Par conséquent, le problème de l'énonciateur s'impose à notre attention. Se référant au sujet lyrique (qui peut bien être l'une des déclinaisons de cette instance énonciative), Dominique Rabaté souligne qu'il ne préexiste pas au texte, mais « se

[128] J. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*, 2e éd., London and New York : Routledge Classics, 2002, p. 190.
[129] *Ibid.*, p. 192.

crée par et dans le poème »[130]. Cette question implique, d'ailleurs, une réflexion sur le problème de la référence de l'œuvre littéraire. Pour cette raison, Dominique Combe propose une sorte de « double référence » : une référence *double* aussi bien au niveau rhétorique (puisque dans des figures telles que la métaphore et l'allégorie, plusieurs niveaux de sens entrent en jeu), que phénoménologique (parce qu'elle révèle une double direction de l'intentionnalité du sujet énonciateur, retourné vers lui-même et le monde)[131]. Le sujet lyrique est donc pour l'auteur indéfinissable, parce qu'il n'existe que dans l'oscillation de cette double référence : « Le sujet lyrique se crée dans et par le poème, qui a valeur performative »[132]. Le sujet, la voix, sont créés par la profération, par l'énonciation. La seule subjectivité possible se configure en tant que subjectivité précaire, dont la réalité, la consistance, résident justement dans cette prononciation éphémère. Cette précarité s'élargit en outre au langage que cette voix prononce :

> Le « poète » n'est pas celui qui parle mieux que les autres, il n'est pas un virtuose de la parole, un génial ou un habile manieur de figures, mais un qui ne sait pas (ou plus) « parler », qui a perdu sa langue, qui la cherche, qui cherche à la retrouver, à la refonder. En tant qu'il refuse le bruit que font les paroles, les discours, en tant qu'il récuse les écrans rhétoriques (qui sont destinés à embellir la réalité, à arranger les choses, et à produire leur « effet »), il assume une position critique, à l'égard de toutes les paroles gelées, de tous les stéréotypes (même esthétiques), de tous les manèges du « bon sens ».[133]

Celui qui écrit de la poésie impose sur lui-même l'épreuve de la dépossession du langage – qui représente une matière à chercher, avant qu'un objet à maîtriser.

Le sujet énonciateur est aussi à la base de la *Logique des genres* élaborée par Käte Hamburger, qui distingue la poésie de la fiction sur la base de cet élément :

---

[130] D. Rabaté (sous la dir. de), *Figures du sujet lyrique*, 2e éd., Paris, PUF, 2001, p. 8.
[131] Cf. D. Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *ibid.*, p. 62.
[132] *Ibid.*, p. 63.
[133] J.-M. Gleize, *A noir*, *op. cit.*, p. 157.

> Certes, l'expérience peut être « fictive » au sens d'invention, mais le sujet de l'expérience, et, avec lui, le sujet d'énonciation, le Je lyrique, ne peut être que réel. Car il est l'élément structurel, constitutif de l'énonciation lyrique ; à ce titre, son comportement n'est pas différent de celui de l'énonciation non lyrique ; il structure de la même manière les énoncés qui disent « je » et ceux qui ne le disent pas.[134]

Une description du sujet lyrique qui pourrait s'adapter très bien au sujet caractérisant le *lyrisme critique* de Maulpoix, s'opposant, comme il a été déjà dit dans le chapitre précédent, à la vision postmoderne de la poésie :

> La notion de « lyrisme critique » s'oppose à l'affirmation selon laquelle la poésie appartiendrait au passé, laissant place à la *post-poésie*. Elle suppose la persistance, voire la reviviscence du chant, ne fût-il plus que Chant d'en bas, moins doué pour l'envol que pour le creusement.[135]

En quoi consiste la qualité critique d'une telle poésie ?

> Le lyrisme d'aujourd'hui est critique en ce qu'il exprime un état critique du sujet, interroge la capacité proprement articulatoire du langage, lie étroitement le désir à sa défaite, la postulation à l'insatisfaction, et inscrit l'interrogation au voisinage de l'exclamation. Il constitue ensemble un espace de quête, d'interpellation et de questionnement. […] Il subsiste en conflit, en procès. Espace d'un sens instable, il est partie prenante d'un travail de réévaluation et de reconfiguration de la poésie. Il y a dans son retour (ses retours) la quête d'un sens social, voire politique de l'activité d'écriture. C'est un lyrisme *malgré tout*, qui explore un état critique pour l'intensifier, l'aggraver et non pour aboutir à la résolution euphonique des apories.[136]

Instabilité et énonciation sont des traits qui nous obligent à revenir sur Culler, comme le souligne Nicolas Wanlin :

---

[134] K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris : Seuil, 1986, p. 243.

[135] J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris : José Corti, 2009, p. 11. Cette notion s'oppose également au postmoderne : « J'entends aussi bien par "lyrisme critique" l'état auquel la poésie parvient, quand elle a pris conscience que l'heure n'est plus à l'invention de nouvelles formes, mais refuse de céder à la tentation du bricolage postmoderne, pour se rendre suprêmement attentive aux éclats de sa voix et mesurer objectivement les forces qui la mobilisent ou l'étranglent », *ibid.*, p. 13-14.

[136] J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris : Mercure de France, 1998, p. 123-124.

> Ainsi, le premier pouvoir qu'il faut accorder à la poésie, ou qu'il faut supposer acquis à la poésie, est celui d'obtenir la bienveillance du lecteur à l'égard de sa fiction d'énonciation. Le lyrisme se caractérise donc par sa précarité : il est précaire parce qu'il prie son lecteur, ou son auditeur, de concrétiser ou de laisser se concrétiser à travers sa voix et sa présence une énonciation improbable ou du moins fictive.[137]

Ce pouvoir se manifeste également dans la possibilité de créer une temporalité autre, un présent poétique suscité par l'énonciation et différent du présent de la lecture à travers lequel il peut se révéler. L'événement en question serait, note encore Wanlin, « la réussite du poème en tant qu'il aurait trouvé, dans une lecture, par un lecteur, une occasion de fonctionner »[138].

Performatif et temporalisation peuvent donc converger dans une tentative de définition de la poésie, dont la spécificité serait la proposition d'une suite d'actes qui s'élargissent du moment de l'écriture (en tant que mise en temps et mise 'en monde' de la parole) au moment de la lecture (puisqu'elle est l'expérience de ces processus de temporalisation et de mondanéisation).

La lecture constitue ainsi la possibilité, pour la poésie, de se réaliser comme énonciation et comme événement : il nous semble d'ailleurs que ces deux éléments pourraient peut-être définir une forme de spécificité poétique mieux que ne le font les notions d'infraction ou de déviation par rapport à un hypothétique et indéfini degré zéro du langage. Cette idée de possibilité évoque, pour nous, le discours prononcé par Eugenio Montale en recevant le Prix Nobel, le 12 décembre 1975, où

---

[137] N. Wanlin, « Que peut (encore) la poésie ? (Remarques et questions sur le parcours théorique de Jonathan Culler) », communication présentée lors de la journée d'étude sur le lyrisme organisée en hommage à Jonathan Culler par Michel Murat et Marielle Macé à l'École Normale Supérieure (Paris) le 4 avril 2008. Le texte est disponible à l'adresse électronique <http://www.fabula.org/atelier.php?Que_peut_(encore)_la_po%26eacute%3Bsie> (consulté le 10 juillet 2008).

[138] « Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it work. It is only because an artifact works that we infer the intention of an artificer. "A poem should not mean but be." A poem can *be* only through its *meaning* – since its medium is words – yet it *is*, simply *is*, in the sense that we have no excuse for inquiring what part is intended or meant. Poetry is a feat of style by which a complex of meaning is handled all at once. Poetry succeeds because all or most of what is said or implied is relevant; what is irrelevant has been excluded, like lumps from pudding and "bugs" from machinery », W. K. Wimsatt Jr., *The Verbal Icon. Studies in the meaning of poetry. And two preliminary essays written in collaboration with Monroe C. Beardsley*, London, Methuen & Co Ltd, 1970, p. 4.

il s'y interrogeait sur la possibilité de la poésie dans le contexte de la société de consommation/communication[139].

On pourrait d'ailleurs affirmer que la poésie est elle-même une *possibilité*. Et tout d'abord, une possibilité pour la pensée : c'est le point de la section suivante, concernant l'aspect philosophique de l'œuvre de Garelli.

[139] Cf. < http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/montale-lecture.html > (consulté le 2 janvier 2010).

Deuxième partie

PENSER LA POÉSIE

Nous ne prétendons pas, dans les limites imposées par cette étude, tracer une histoire exhaustive des rapports entre poésie et philosophie : notre perspective est, en fait, exclusivement littéraire, et c'est sur ce côté de l'œuvre de Garelli que nous voudrions concentrer l'attention. Pourtant, l'osmose[1] de ces deux champs de l'écriture chez l'auteur nous obligent à préciser les sources philosophiques de sa réflexion sur la poésie à travers à une brève (et probablement partielle, imparfaite) présentation d'une telle problématique.

Selon LouisVax[2], poésie et philosophie partagent la même difficulté de définition, étant donné – pour les deux – l'impossibilité de pouvoir relever un trait distinctif fondamental capable de les identifier avec précision : le vers n'a pas été suffisant pour reconnaître la poésie, tandis que, en ce qui concerne la philosophie, son ampleur empêche toute tentative de détermination. L'enjeu de leur proximité paraît cependant beaucoup plus intéressant que leur différence : Antonio Prete

[1] Natalie Depraz parle des « vases communicants » (*Écrire en phénoménologue . « Une autre époque de l'écriture »*, La Versanne (Haute Loire) : Encre marine, 1999, p. 93, 95).
[2] L. Vax, *La Poésie philosophique*, Paris : PUF, 1985.

prospecte, par exemple, la possibilité d'une pensée poétique[3], car les membres de ce couple auraient en commun la même approche interrogative de la parole.

C'est dans la pensée de Martin Heidegger (qui a exercé une influence considérable sur l'œuvre de Garelli) que cette question touche à l'un de ses développements majeurs. La parole poétique y devient la clé du rapport entre poésie et philosophie, comme le dit Jean-Marie Vaysse :

> […] la poésie nous donne accès à une expérience de la parole nous donnant à voir son essence comme déploiement. L'essence de la parole doit en effet s'entendre comme déploiement au sens fort du terme allemand *Wesen*. Ce déploiement est une expérience consistant en un acheminement de la pensée à la parole. Il est donc une expérience que la pensée fait avec la parole qui, toutefois, n'a rien à voir ni avec une poésie philosophique ni avec une pensée prétendant se déployer en mode poétique. La parole se distingue ainsi de l'information qui n'est rien d'autre que son arraisonnement dans le Dispositif propre à l'essence de la technique moderne.[4]

Le lien entre la poésie et la philosophie ne naît d'aucune analogie ou identité, mais du dialogue constant qu'elles poursuivent, qui est présent aussi dans les réflexions de Garelli sur leur proximité :

> […] la tâche du poète et du philosophe s'harmonisent. Chacun doit faire sentir par ses moyens propres la présence sourde et opaque du « Monde » comme source et fondement de nos émerveillements et de nos désirs. Or, comme le note Merleau-Ponty, cette expérience du monde implique une structure de conscience différente de celle de la conscience réfléchie. L'effort du philosophe est, par l'analyse, de mettre le lecteur en présence de ce changement. Pour le poète, l'écriture par images est le chemin d'accès à ce terrain de fusion et d'unité d'où jaillit à l'état naissant, prêt à fonder, dans le déchirement et par un changement radical de structure, l'univers de l'existence et de l'histoire.[5]

Le poète et le philosophe offrent ainsi au lecteur les voies d'accès à son propre être-au-monde, dont il prend conscience à travers la matérialité de la parole. Les propos de l'auteur semblent néanmoins établir une distinction quant aux modalités de cet

[3] Cf. A. Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica*, Milano: Feltrinelli, 1986, p. 137-140.
[4] J.-M. Vaysse, *Dictionnaire Heidegger*, Paris : Ellipses, 2007, p. 124-125.
[5] J. Garelli, « Poésie et temporalité », *Les Temps modernes*, février 1964, n. 213, p. 1397.

accès – le philosophe procédant par l'analyse et les poète par les images. Dans son œuvre, par contre, il est particulièrement difficile de séparer la poésie de la philosophie, surtout parce que son écriture tire sa force et son originalité de l'entrelacement originaire de ces deux éléments. Cela se manifeste à même le vocabulaire utilisé, à travers l'irruption de termes purement philosophiques dans la matière poétique, qui renonce à la fluidité en faveur de l'insertion de grumeaux évocatoires, méditatifs, afin d'élargir les suggestions que le texte peut offrir au moment de la lecture[6]. Il suffit de penser à *L'Ubiquité d'être*, recueil de 1986, où l'ubiquité à laquelle on se réfère concerne le fameux passage tiré de *Le Visible et l'invisible*, que le volume porte en épigraphe : « au lieu de dire que je suis dans le temps et dans l'espace, ou que je ne suis nulle part, pourquoi ne pas dire plutôt que je suis partout, toujours, en étant à ce moment et ce lieu ? »[7].

Parfois, le vocabulaire philosophique peut également affleurer dans le titre des poèmes, comme dans le cas de *Métastabilité du regard* :

> L'implacable tissu sans failles des nécessités stellaires conspire dans ce paysage, qui ne cesse de susciter les mirages de l'événement.[8]

Ou bien de *Transductions nocturnes* :

> Ce n'est pas une question de signes à inverser, ni de couleurs soudain trempées, où la part de meurtre sécréterait ses étoiles, mais d'une vie chargée de rumeurs d'acier, de cris d'oiseaux rayant l'espace de leur angoisse nocturne, comme seuls les glaciers surplombent l'abîme sans jamais s'y engouffrer, pas même dans le sommeil d'un enfant agité par un désordre de pétales.[9]

Métastabilité et *transduction* sont des termes caractérisant le travail de Gilbert Simondon – philosophe dont nous allons montrer bientôt l'importance dans l'œuvre

[6] Cf. F. Leoni, note à la traduction de quelques textes tirés de *Fragments d'un corps en archipel*, *Anterem*, I semestre 2008, n. 76, p. 22-23.
[7] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris : Gallimard, « Tel », 2004, p. 150.
[8] *FCA*, p. 34.
[9] *FCA*, p. 42.

de Garelli. Ces phénomènes lexicaux ne constituent pour autant que l'indicateur le plus superficiellement évident d'un échange bien plus profond que nous chercherons à mettre en relief au cours de cette deuxième partie.

Chapitre premier

Points de repère

Avant de réfléchir sur le chiasme poésie-philosophie, il nous semble nécessaire de présenter brièvement les penseurs qui ont informé l'œuvre de Garelli – à savoir : Martin Heidegger, Gilbert Simondon, Maurice Merleau-Ponty. La démarche de l'auteur progresse en fait par le dialogue avec ces voix si différentes qui cependant trouvent dans son œuvre un espace non pas de synthèse mais de résonance, comme le suggère ce passage de Serge Meitinger :

> Le progrès même de l'approche garellienne de ce « lieu pensant »[10] a conduit le penseur à disqualifier de plus en plus nettement la conception heideggérienne du Da-sein (où il voit un retour subreptice au « sujet » classique, doué d'une ipséité et déjà d'une identité). Il s'est tourné alors vers de visions plus radicalement préindividuelles comme celle de Merleau-Ponty où ce qui ne peut plus, ou pas encore, s'appeler « sujet » (mais qui est bien l'existant et le « là de l'être ») s'envisage et s'éprouve comme « rayons de temps et rayons de monde », se projetant et projetés en un processus mouvant et toujours inachevé de temporalisation et de mondanéisation et celle de Gilbert Simondon qui, grâce aux concepts de « transduction » et de « métastabilité », permet de rendre compte du déploiement propre au cosmos des formes « au revers de l'identité et de l'altérité » en un phénomène qui est « plus qu'unité et autre qu'identité ».[11]

[10] « Si l'insertion de l'homme dans le monde est si intime que les individualités épelées par l'écoute et le regard apparaissent comme extension différée de soi – et c'est là le point essentiel qui implique une *mutation corrélative du langage, dont le poème est la vivante expression* –, ce renversement inouï, qui met en œuvre une nouvelle structure d'être, où la présence de ce qu'il convient nommer "un lieu pensant", se substitue désormais à celle d'un sujet inspectant des objets de l'extérieur, requiert pour apparaître le geste créateur de l'artiste. Le texte, la toile, la partition musicale apparaissent dès lors comme *le champ opératoire, le lieu "performatif" où s'accomplit cette mutation métamorphosante du monde* », *ED*, p. 69.

[11] S. Meitinger, « Les chantres de l'obscur. Réflexions sur le logos du monde esthétique selon Jacques Garelli », *Littérature*, décembre 2001, n. 124, p. 111.

I.1 Martin Heidegger

En premier lieu, il y a donc Heidegger, un repère que Garelli dépasse, selon Meitinger, à la faveur d'une plus grande attention vers d'autres penseurs. Maintenant, il faut du moins expliquer les raisons de l'importance du philosophe allemand, dont la première réside naturellement dans sa conception de la relation entre langage poétique et philosophie. Cette relation se manifeste par un mouvement alterné de révélation et de dissimulation (où l'on peut retrouver la tension dynamique que Garelli instaure à travers les oppositions *recel*/*dispersion*, *opacité*/*irradiation*) :

> Poésie et pensée sont des modes du dire. Mais la proximité, celle qui porte la poésie et la pensée au voisinage l'une de l'autre, nous la nommons *die Sage* (la Dite). En elle, nous augurons, de confiance, la manière d'être de la parole (*das Wesen der Sprache*). Dire, *sagan*, veut dire donner à voir, faire apparaître, libérer en une éclaircie qui est également retrait, cette libération entendue comme dispensation du présent de ce que nous nommons un « monde ». La dispensation de *monde*, cette offre éclaircissante *et* voilante, masquante, est ce qui, dans le dire, est en déploiement. La parole directrice pour le chemin au cœur du voisinage de la poésie et de la pensée contient une indication ; la suivant, nous aimerions atteindre la proximité à partir de laquelle le voisinage se détermine en recevant d'elle le ton.[12]

Poésie et pensée se rencontrent dans le lieu du dire – la parole étant l'*élément* commun où les deux baignent :

> Le dire est le même élément pour la poésie et la pensée ; mais pour les deux il est encore, ou il est déjà, « élément » d'une autre manière que l'eau pour le poisson et l'air pour l'oiseau ; d'une telle manière qu'il nous faut laisser de parler d'élément, pour autant que le dire ne fait pas seulement que « porter » la poésie et la pensée et qu'offrir le domaine qu'elles mesurent.[13]

---

[12] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, « Tel », 1976, p. 184-185.
[13] *Ibid.*, p. 173.

Heidegger s'intéresse à la poésie surtout pendant la dernière phase de sa pensée, après ledit *tournant* (*Kehre*). François Fédier affirme que la poésie a été pour la philosophie d'Heidegger une sorte de « nouveau paysage », où le mot *paysage* indique « le nouveau rapport de la pensée à la poésie »[14]. Celles-ci se configurent en tant que deux dimensions, sinon « deux espaces de vérité, distincts – et pourtant tous deux espaces de vérité, si bien que la pensée peut se mettre à l'écoute de la poésie »[15]. Une écoute directe de la poésie qui s'est concrétisée chez Heidegger par la lecture de poètes allemands tels que Stephan George, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, aussi bien que par la relation avec une grande personnalité de la poésie de l'époque comme René Char : une relation faite d'une correspondance et des séminaires organisés au Thor (Provence) pendant les années 1960[16].

Dans *L'Origine de l'œuvre d'art* on retrouve également les fondements du mouvement de *recel* et de *dispersion* à la base des méditations de Garelli. L'œuvre est révélatrice tout d'abord parce qu'elle manifeste une altérité : « L'œuvre communique publiquement autre chose, elle nous révèle autre chose ; elle est allégorie »[17]. Cette altérité peut d'ailleurs se transformer en vérité, par un mouvement d'*ouverture*, comme le fait ressortir – dans le commentaire d'Heidegger – le tableau de Van Gogh montrant une paire de souliers de paysan : « Dans l'œuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en œuvre. "Mettre" signifie ici : instituer. Un étant, une paire de souliers de paysan vient dans l'œuvre à l'instance dans le clair (*das Lichte*) de son être. L'être de l'étant vient à la constance de son rayonnement »[18]. Toute œuvre d'art offre alors un lieu d'installation (*Aufstellung*) à un monde :

---

[14] F. Fédier, « La poésie et la pensée », propos recueillis par Bertrand-Xavier Sarant, in *Les Collections du Magazine littéraire : Martin Heidegger. Les chemins d'une pensée*, mars-avril 2006, hors-série n. 9, p. 50.
[15] *Ibid.*, p. 53.
[16] Le rapport avec con Paul Celan a été trop complexe pour le traiter ici rapidement.
[17] M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris : Gallimard, « Idées », 1962, p. 16.
[18] *Ibid*., p. 37.

> Être-œuvre signifie alors : installer un monde. […]
> Un monde, ce n'est pas le simple assemblage des choses données, dénombrables et non dénombrables, connues ou inconnues. Un monde, ce n'est pas non plus un cadre figuré qu'on ajouterait à la somme des étants donnés. Un monde s'ordonne en monde (*Welt weltet*), plus étant que le palpable et que le préhensible où nous nous croyons chez nous.[19]

L'ouverture permettant une telle installation est définie en tant qu'αλήθεια (*alétheia*), c'est-à-dire, ce qui manifeste un *dévoilement*, l'ouverture qui paraît aussi dans la *brèche* de Garelli.

I.2 Gilbert Simondon

Le bref profil philosophique rédigé par Meitinger cité auparavant souligne la façon dont la réflexion de Garelli a réservé une attention considérable à une figure peu connue de la philosophie française du XXe telle que Gilbert Simondon[20]. De Simondon, Garelli tire des notions qui, même si elles étaient insérées à l'origine dans une discussion sur le statut épistémologique des sciences humaines et sur la psychologie, ont pourtant une grande valeur méthodologique. « Préindividuel », « métastable », « transduction » : ce sont de véritables mots-clés dans l'œuvre de Garelli, dont nous allons à présent élucider la signification.

[19] *Ibid.*, p. 49.
[20] Gilbert Simondon (1924-1989), philosophe français dont les problématiques concernent la question de l'individuation et la philosophie de l'objet technique. Ces deux sujets constituaient les deux parties de sa thèse de doctorat (soutenue en 1958 à Poitiers), qui furent ensuite publiées séparément. En 2005, sa thèse paraît enfin en entier, aux éditions Jérôme Millon, précédée par une étude de Garelli (« Introduction à la problématique de Gilbert Simondon », in G. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon 1995, p. 7-18).

En ce qui concerne le premier terme, *préindividuel*[21], il fait partie de la réflexion sur l'ontogénèse traitée dans la première section de la thèse de Simondon :

> Nous voudrions montrer qu'il faut opérer un retournement dans la recherche du principe d'individuation, en considérant comme primordiale l'opération d'individuation à partir de laquelle l'individu vient à exister et dont il reflète le déroulement, le régime, et enfin les modalités, dans ses caractères. L'individu serait alors saisi comme une réalité relative, une certaine phase de l'être qui suppose comme elle une réalité préindividuelle, et qui, même après l'individuation, n'existe pas toute seule, car l'individuation n'épuise pas d'un seul coup les potentiels de la réalité préindividuelle, et d'autre part, ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu. L'individu est ainsi relatif en deux sens : parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation.
> *L'individuation est ainsi considérée comme seule ontogénétique, en tant qu'opération de l'être complet.*[22]

L'ontogénèse perd son opposition à la phylogénèse pour se transformer en « devenir de l'être »[23]. Être qui n'est ni substance ni matière ni forme, mais un « système tendu, sursaturé, au-dessus du niveau de l'unité, ne consistant pas seulement en lui-même, et ne pouvant pas être adéquatement pensé au moyen du principe du tiers exclu »[24]. Garelli ajoute à ce concept le rôle primordial de la perception sensible : « Chacun noue avec les choses un réseau de tensions porté à l'esprit par le rythme traversé d'une chaîne de sons, de couleurs, de lignes non encore prises en formes, de masses chargées de matières et de noms »[25]. Le préindividuel indique alors tout ce qui n'a ni forme, ni nom, même s'il représente une donnée de l'expérience. Cela donne lieu, dans l'écriture poétique, à un emploi particulier de la parole qui peut provoquer quelques équivoques : « Ce qu'on nomme hermétisme, obscurité, langage crypté n'est autre que le champ infiniment mobile du préréflexif non encore individualisé, qu'une parole déconceptualisée

[21] Et ses synonymes : préréflexif, précatégoriel, préthématique, antéprédicatif.
[22] G. Simondon, *L'Individuation psychique et collective, à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, Paris : Aubier, 1989, p. 12.
[23] *Ibid.*, p. 13.
[24] *Ibid*.
[25] *AS*, p. 81.

tend à promouvoir »[26]. Dès lors, il est nécessaire d'avoir recours à la notion d'équilibre métastable, c'est-à-dire, un équilibre instable à cause des réactions chimiques qui peuvent se réaliser dans un composé organique. Il est défini malgré tout en termes d'*équilibre* parce que la vitesse de ces réactions est si lente que le composé reste apparemment stable. Le diamant illustre très bien le fonctionnement d'un tel système puisque, dans des conditions normales, sa transformation en graphite est très lente et donc non perceptible. Mais, une fois soumis à des températures élevées, sa vitesse de transformation augmente. Le terme *métastable* se réfère donc surtout à des procédés physiques ou chimiques : une fois transféré dans le domaine poétique ou littéraire en général, il fait cependant référence à l'image et à son action à l'égard des mots, qui traversent sans cesse des processus de transformation. Dans les écrits de Garelli, d'ailleurs, la notion de métastable concerne la mise en question du concept d'individuation entamée par Simondon lui-même qui, afin de préciser la nature personnelle de l'emploi de ce terme, a recours à des exemples tirés de la science, comme la théorie des quanta, la mécanique ondulatoire, ou bien la formation des cristaux. Ce dernier cas lui sert à introduire le concept de *transduction* :

> Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe et de modèle, d'amorce de constitution.[27]

L'opération transductive se définit alors comme une « individuation en progrès »[28], une « structuration amplifiante »[29] qui définit aussi le dynamisme de l'image garellienne, comme nous allons le préciser dans la troisième section de notre étude.

[26] *AS*, p. 83.
[27] *ISG*, p. 30-31.
[28] *ISG*, p. 31.
[29] *RM*, p. 326.

Ces concepts reliant des domaines si lointains possèdent une grande valeur méthodologique :

> […] nous ne voulons pas dire que la transduction est un procédé logique au sens courant du terme ; elle est un procédé mental, et plus encore qu'un procédé une démarche de l'esprit qui découvre. Cette démarche consiste à suivre l'être dans sa genèse, à accomplir la genèse de la pensée en même temps que s'accomplit la genèse de l'objet.[30]

L'intérêt de Garelli à l'égard de ce philosophe est donc motivé par son refus des polarisations rigides et des structures figées.

Les notions que nous venons de présenter se retrouvent dans la presque totalité des œuvres de l'auteur, aussi bien dans les essais que, parfois, dans les textes poétiques (par les récurrences lexicales dont nous avons déjà fourni quelques exemples significatifs). Dans l'écriture critique, notamment, il est possible de remarquer leur emploi esthétique. Garelli peut ainsi affirmer :

> […] les œuvres d'art […] ne sont « belles » que dans la mesure où elles intègrent rythmiquement leurs formes apparentes à un état de métastabilité préindividuelle : à savoir, le monde. Il apparaît, dès lors, […] que la « *prise de forme* » solidaire du passage d'un état métastable à un état d'équilibre en voie de se stabiliser est une « *in-formation* ». L'*information* apparaît donc comme « *théâtre d'individuation* ». […] Or, ces formes partiellement stabilisées ne pourront se charger de beauté, c'est-à-dire, devenir œuvres d'art qu'en s'intégrant à nouveau à un système métastable et en devenant elles-mêmes, par leur jeu de renvois rythmiques, phases d'un monde préindividuel en formation. Toute forme conservant une charge potentielle inscrite dans son individualité provisoire, susceptible de s'intégrer à un nouveau système en état de disparation.[31]

Ce processus d'*in-formation* confère à l'œuvre une sorte de dynamisme dramatique, fondé sur l'opération transductive qui, précise Garelli, est un phénomène de résonance : « La transduction correspond donc à un *phénomène de résonance interne au système métastable, qui irradie à partir d'un potentiel préindividuel, qui se déphase, du même mouvement où il se prend en formes*

[30] *ISG*, p. 32.
[31] *RM*, p. 323.

individualisées »[32]. Ce qui ajoute un aspect important à la définition donnée par Simondon :

> […] il y a transduction lorsqu'il y a activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si des multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre ; la transduction est apparition corrélative de dimensions et de structures dans un être en état de tension préindividuelle, c'est-à-dire dans un être qui est plus qu'unité et plus qu'identité, et qui ne s'est pas encore déphasé par rapport à lui-même en dimensions multiples.[33]

Un tel processus non seulement produit une multiplicité de tensions qui rendent plus complexe et facetté l'objet en question – qu'il s'agisse d'un tableau, d'un poème, ou même d'un seul mot, comme dans le cas de la lecture sartrienne du nom *Florence*, que nous allons traiter plus tard, dans la troisième partie, quand il sera question de l'image poétique – mais crée son propre espace sous la forme d'un champ énergétique où ces tensions évoluent sans jamais faiblir ou cesser. L'élément transductif exerce alors la fonction de reconfigurer deux autres notions : individualité et information. Quant à la première, il s'agit d'interpréter l'individuation en tant qu'opération dynamique, et non pas en tant que donnée invariable :

> *L'opération transductive apparaît, dès lors comme le processus qui, au sein d'un système métastable en train de se déphaser, accomplit, selon le phénomène amplifiant de résonance interne au système, la double opération conjointe de prise de forme et de sens, qui n'est autre qu'un phénomène d'individuation. […] formes et significations ne sont que des « dimensions » individualisantes en procès de formation*.[34]

La seconde notion – l'information – ne se relie plus, par conséquent, au phénomène de la communication : elle indique le processus d'émergence du sens. Processus qui, justement, se manifeste encore comme transduction :

---

[32] *RM*, p. 325.
[33] *ISG*, p. 31.
[34] *RM*, p. 324.

> Il faut désormais concevoir l'information, non comme transmission d'un message codé constitué, puisqu'il n'y a pas encore d'individus pris en forme, au sujet desquels une telle information pourrait être transmise. Mais, dans le sens génétique, de passage d'un potentiel énergétique préindividuel à une *mise en forme individualisante* et de ce fait, *signifiante, en même temps qu'informante*.[35]

Il faut par ailleurs rappeler que la notion de *préindividuel*, pour Garelli, définit aussi l'horizon où s'insère la poésie :

> […] tout grand poème trouve son point d'insertion et élabore sa genèse dans un rapport particulier aux mots et aux choses, qui est antérieur au moment où s'exercent la mise en forme logique du concept, le pouvoir expressif du symbole, guidés par l'ordre institué du langage, mais aussi avant la phase perceptive où le donné massif d'un champ de vision, qu'il s'agisse d'une plage à l'ombre d'une falaise, d'une chaîne d'aiguilles surplombant un glacier, ou d'une terrasse de café sur une place traversée de rumeurs, de formes mobiles et de lumières, ne s'épelle dans la nomination codifiée de la chose et de l'événement.[36]

Le point en question est celui où les choses n'ont pas encore trouvé d'objectivation, mais cohabitent dans l'indifférenciation de cette dimension qui précède toute individuation. La force d'un poème réside alors dans sa capacité d'atteindre cet horizon, en suscitant, par la lecture, une sorte de « métamorphose à rebours du Monde »[37]. Il faut alors décrire mieux ce parcours dans le langage :

> Si le « Dire » poétique est « performatif », en ceci qu'il effectue, dans son acte de profération le passage d'une dimension préindividuelle de l'être et de la pensée à sa formation en individuations singulières, c'est que l'ordre conceptuel individué du langage quotidien, aux frontières bien délimitées, ne permet pas de promouvoir ce passage. Or, tous les mots dont dispose le poète sont ceux historiquement répertoriés par les dictionnaires, qui ont tous une fonction individualisante, même s'il s'agit de termes abstraits. Il s'agit donc de faire dire aux mots plus, mais aussi autre chose que ce que leur usage lexical et grammatical codifié s'est appliqué à leur faire dire, dans la clarté et la distinction d'un vocabulaire et d'une syntaxe voués à l'ordre de la désignation individuelle.[38]

[35] *RM*, p. 325.
[36] *ED*, p. 51.
[37] *ED*, p. 53.
[38] *ED*, p. 59.

Garelli redéfinit ainsi la notion de performatif que nous avons introduite dans la première partie, sur la base de la dimension préindividuelle inhérente au texte poétique. Le dire du poème est performatif parce qu'il réalise un passage de cette dimension à l'individuation (toujours éphémère, temporaire), à travers un travail sur le langage, qui, mené par le lecteur, lui permet de suivre un parcours analogue à celui de l'écrivain, mais – forcément – à rebours.

La transition de phase serait un phénomène qui selon Garelli se produit pareillement dans les œuvres d'art, où elle provoque un équilibre précaire, lié à la production de sens qui se réaliserait par la lecture (ou par la réception en général) – se configurant donc comme véritable phase d'individuation :

> Selon cette perspective, l'œuvre d'art est sans autre principe générateur que ses propres individuations en cours, attestées par les formes en instance d'être, du tableau, de la sculpture, du poème ou de la cathédrale, qui apparaissent, en leur unité artistique, comme théâtres d'individuations. Situation qui correspond à l'inépuisabilité de l'œuvre. Il s'agit donc de saisir à travers l'œuvre, qui se donne à voir ou à entendre, l'engendrement des formes et de leurs significations nécessairement mouvantes, à partir d'un système préindividuel métastable, en instance de se déphaser. Cette structure instable et diversifiante, dont l'œuvre active les processus individualisants, constitue le lieu énigmatique de qui fixe inépuisablement l'écoute et le regard.[39]

On pourrait donc parler d'une compréhension rythmique de l'œuvre, qui suit dynamiquement ses différentes individuations, correspondant à un mouvement de déphasage ininterrompu. La poésie, la sculpture, la cathédrale, ne sont pas des essences monolithiques, emprisonnées dans un signifié ou dans une seule possibilité de regard : elles sont des *théâtres d'individuations*, où la multiplicité et l'instabilité imposent l'*inépuisabilité* et le renouvellement du sens. Une autre conséquence de ces affirmations affecte la conception du style : « En fait, chaque artiste, peintre, poète, romancier ou sculpteur invente son mode d'accès au Monde préindividuel et fraie ses propres chemins de sortie hors de l'horizon proto-ontique

[39] J. Garelli, « Métamorphoses du regard », *La Part de l'œil*, *Dossier Art et phénoménologie*, 1991, n. 7, p. 120.

de ses créations »[40]. Le style est donc la trace d'un parcours personnel, particulier. Et l'image poétique elle-même devient un « système métastable individualisant »[41], puisque le sens que chaque image génère ne conquiert jamais un équilibre solide et invariable : son équilibre est en effet métastable, et suscite d'autres signifiés, d'autres images, qui se superposent et/ou s'entrelacent (ce qui se manifeste en particulier dans l'écriture surréaliste, un point de repère primordial dans l'œuvre de Garelli). Simondon propose, à travers cette notion, une médiation et une intégration à ce qui lui semblait une lacune de la pensée :

> Les Anciens ne connaissaient que l'instabilité et la stabilité, le mouvement et le repos, ils ne connaissaient pas nettement et objectivement la métastabilité. Pour définir la métastabilité, il faut faire intervenir la notion d'énergie potentielle d'un système, la notion d'ordre, et celle d'augmentation de l'entropie.[42]

La notion de métastabilité dépasse ainsi les concepts d'identité et d'unité pour dégager une « *charge d'être* »[43] qui émerge de la lecture.

Un autre terme que Garelli tire de la philosophie de Simondon est *allagmatique* (du grec *allagma*, c'est-à-dire « changement »). Simondon définit l'allagmatique en tant qu'une *théorie des opérations*, qui s'oppose symétriquement – en raison de son essence principalement dynamique – à la *théorie des structures*[44]. Garelli emploie ce terme pour faire référence à une méthodologie qui concerne non seulement la réflexion philosophique, mais aussi l'approche esthétique :

> Étrangère à l'idée de synthèse dialectique, comme à une attitude éclectique juxtaposant philosophie, science et arts, radicalement opposée à un formalisme abstrait de style sémiotique, la méthode allagmatique, ici pratiquée, dégage une certaine conception de l'« événement » opposé à la notion d'origine substantialiste d'« entité » abstraite, que les manipulations de style formaliste et les jeux de

[40] *Ibid.*, p. 124.
[41] *Ibid.*
[42] *ISG*, p. 24.
[43] *RM*, p. 323.
[44] *EE*, p. 18.

> déconstructions, qui ne touchent qu'au registre abstrait des *structures* érigées en *signes*, substituent à l'ordre des choses.[45]

Cette méthode n'indique pas une série des procédures à adopter, puisqu'elle vise à faire assumer une attitude dynamique qui puisse éviter toute cristallisation conceptuelle, en opposant au monde des entités le monde des événements[46]. C'est à cause de ce caractère dynamique que Simondon met en relief le concept d'*opération* :

> […] Simondon présente l'opération comme le dynamisme conduisant à la formation d'une structure ou à sa modification, la structure résultant toujours d'une construction. En ce sens, structure et opération se trouvent dans un rapport de complémentarité ontologique. Ce sont donc les deux versants, l'un dynamique et créateur, l'autre, statique ou alors mécanique d'un même *acte*. Au système structural se joint un système opératoire, dont l'allagmatique développe le mode de questionnement. Il y a donc une dimension énergétique et génétique de l'allagmatique, qui permet de saisir la formation et modification des états structuraux.[47]

Ce principe généralement méthodologique est appliqué par Garelli au poème, qui révèle ainsi sa dimension proprement ontologique :

> […] la méthode phénoménologique, de caractère *allagmatique* […] n'a pas pour fonction d'attribuer une vérité objective fixe et stable au texte de création, mais de manière radicalement différente, de *situer le niveau d'être*, où le *mouvement créateur* de *dimension opératoire* du texte déploie sa dynamique, qu'une étude de sa double dimension temporalisatrice et « mondificatrice » (au sens de *Verweltlichung*), permet de questionner, par delà le *décompte logique*, *structural* de ses *processus d'individuations*, qui peut se développer en termes objectivés, mettant l'accent sur l'aspect sociologique, psychologique, historique, thématique, sémiotique de l'œuvre. Aspects que l'œuvre présente effectivement, mais qui ne touchent pas au *mouvement opératoire d'être* sous-jacent à la détermination de ses *processus d'individuations* entrelacés, dont le *décompte structural* peut se faire ultérieurement en termes scientifiques objectivés, relevant de ce qu'on nomme les sciences humaines, sans pour autant atteindre le *champ de création vive* de l'œuvre, qui requiert un tout autre traitement.[48]

---

[45] *EE*, p. 10.
[46] « La notion d'événement […] ne relève pas de l'ordre du fait, mais de ce qui l'ordonne et y conduit. Sa dimension d'être est de style opératoire, irréductible à l'ordre structural des entités », *EE*, p. 9.
[47] *EE*, p. 19.
[48] *EE*, p. 26.

Mais comment cette dimension opératoire peut-elle se manifester dans le poème ? Cela se fait à travers l'expression médiate du rythme et des sonorités, par exemple, qui arrive à rendre l'opération (en tant que processus d'individuation progressive développant l'énigme verbale du texte) « musicalement sensible »[49]. Le sens de toute œuvre d'art est donc toujours un « *sens à faire* »[50], qui émerge d'une situation complexe, « car elle lie, dans l'unité d'un même mouvement, l'impression de beauté à un acte mental, mais aussi au déploiement concret de l'œuvre »[51].

L'œuvre est tout d'abord une « présence sensible et pensante »[52], dont la qualité ontologique est révélée par le caractère concret et la corporéité de son expression :

> Puisque le poème est tout entier porté par l'entrelacs des mots, tels qu'ils sont liés effectivement sur la page, il faut montrer comment la parole formant texte selon la *dimension métastable* […] manifeste une « corporéité propre », à partir de laquelle émerge la pensée, irréductible, dès lors, à l'ordre des catégories et des essences abstraites et peut, de ce fait, engendrer effectivement un *mouvement opératoire* de dimension *ontologique*, qui déploie ses *structures*, les faisant vibrer de sens.[53]

Il est désormais évident que la pensée simondonienne imprègne considérablement les réflexions de notre auteur. Les notions de corps et d'entrelacement introduisent le point de repère fondamental pour la pensée (philosophique et poétique) de Garelli, à savoir, Maurice Merleau-Ponty.

[49] *EE*, p. 26.
[50] *EE*, p. 27.
[51] *EE*, p. 27.
[52] *EE*, p. 35.
[53] *EE*, p. 34.

I.3 Maurice Merleau-Ponty

L'importance de Maurice Merleau-Ponty dans notre travail se fonde, outre que sur la centralité indiscutable qu'il occupe dans la pensée philosophique de Garelli, aussi sur l'attention qu'il adresse aux problématiques du langage et de l'expression. Dans un texte intitulé « Sur la phénoménologie du langage »[54], par exemple, Merleau-Ponty souligne la « quasi-corporéité »[55] du signifiant, tandis que le signifié « anime la parole comme le monde anime mon corps : par une sourde présence qui éveille mes intentions sans se déployer devant elles »[56]. À partir de la division saussurienne entre signifiant et signifié, Merleau-Ponty n'approfondit pas les distinctions, mais, au contraire, met en évidence l'entrelacement associant d'une façon indissoluble les deux éléments :

> Le sens n'est pas une réalité distincte à laquelle on pourrait associer un signe, mais cette sorte de creux ou de manque qui naît peu à peu à l'horizon de la dynamique discriminante de la parole et en vient à l'orienter. Le sens n'est que ce principe de relation ou cet axe d'équivalence tacite qui, en vérité, ne se distingue pas des moments différenciés qu'il unifie ; il n'est pas plus distinct des signes qu'un geste signifiant ne l'est des mouvements sur lesquels il s'appuie : il est à la fois l'ensemble des signes et ce qui est *entre* eux.[57]

Le lien entre le sens et le signe est aussi invisible et irréfutable que le lien existant entre un geste « signifiant » et les mouvements qui le rendent perceptible. Sandro Mancini souligne que la parole représente, chez Merleau-Ponty, une véritable modulation du mouvement du corps (corps qui est considéré en tant que *chair*, articulation première de l'être-au-monde) : elle en est même son « geste authentique »[58].

---

[54] In M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris : Gallimard, 1989, p. 73-95.
[55] *Ibid.*, p. 79.
[56] *Ibid.*, p. 82.
[57] R. Barbaras, *Merleau-Ponty*, Paris : Ellipses, 1997, p. 22.
[58] « La parola insomma è la presenza del pensiero nel mondo sensibile non come il suo vestito, ma come il suo corpo ; […]. Per questa via, la parola si delinea come l'"autentico gesto" del corpo, veicolante un senso esistenziale ed emozionale che "si delinea da sé" e da cui deriva il significato

Comme dans le cas de Heidegger, pour le philosophe français le langage *parlant* contient un aspect de révélation, qui se développe sous la forme d'une image d'ouverture. Image qui, il faut le rappeler, reçoit une hypostase efficace dans la brèche garellienne, en soulignant justement comment l'irruption de sens produite par le langage poétique dépasse les significations lexicales et/ou thématiques :

> Nul message dans la voix du poète, nulle force implacable de démonstration. Mais au sein du langage, l'irruption sauvage d'une brèche d'où coule l'inépuisable hémorragie des mots truqués, tronqués, auxquels la sagesse humaine cherche obstinément à conférer un sens ![59]

Il faudrait aussi remarquer que le dernier ouvrage inachevé de Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, se fonde sur les suggestions d'une image aux traits presque poétiques – le *chiasme* – qui constitue l'élément cardinal d'une structure générale de la philosophie merleau-pontyenne : l'*implication*, l'*empiètement*. Une structure qui se répercute, d'ailleurs, sur l'esthétique du philosophe à travers cet « entrelacs de vision et de mouvement »[60] qui paraît en ouverture de *L'Œil et l'esprit*. Cet entrelacement[61] concerne aussi le langage verbal :

> Comme il y a une réversibilité du voyant et du visible, et comme, au point où se croisent les deux métamorphoses, naît ce qu'on appelle perception, de même il y a une réversibilité de la parole et de ce qu'elle signifie; la signification est ce qui vient sceller, clore, rassembler la multiplicité des moyens physiques, physiologiques, linguistiques de l'élocution, les contracter en un seul acte, comme la vision vient achever le corps esthésiologique […]. Quand la vision silencieuse tombe dans la parole et quand, en retour, la parole, ouvrant un champ du nommable et du dicible, s'y inscrit, à sa place, selon sa vérité, bref, quand elle métamorphose les structures du monde visible et se fait regard de l'esprit, intuitus mentis, c'est toujours en vertu du même phénomène fondamental de réversibilité qui soutient et la perception muette

---

concettuale », S. Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Milano : Mimesis, 2001, p. 41.

[59] *GP*, p. 213.

[60] M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, « Folio plus », 2006, p. 12.

[61] « il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle », M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit*., p. 175.

> et la parole, et qui se manifeste par une existence presque charnelle de l'idée comme par une sublimation de la chair.[62]

La réversibilité, particularité primaire du chiasme, caractérise donc uniformément tous les niveaux de la perception et leur expression linguistique.

Le chiasme est une image que Garelli retrouve déjà chez Baudelaire qui, dans *Le Confiteor de l'artiste*, écrit :

> Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite!) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.[63]

Le paysage n'est pas considéré en tant qu'image à contempler de loin : les distances sont au contraire effacées, et tous les éléments qui composent la vision sont doués de pensée, en créant un flux entre observateur et observé. Cette pensée se manifeste « musicalement et pittoresquement », en soulignant l'aspect synésthésique et fusionnel de la dimension préindividuelle à laquelle on a fait allusion précédemment.

Le poème en prose de Baudelaire semble également retentir dans cette note tirée du *Gant de crin* de Pierre Reverdy : « En écrivant, le poète garde le contrôle de son être intérieur, celui qu'il est, précisément, si difficile de connaître. Mais le poète est aussi le réceptacle idéal de toutes les manifestations extérieurs, de tous les mouvements des êtres et des choses »[64]. Toute distinction entre l'extérieur et l'intérieur est annulée car l'activité poétique nécessite d'une osmose obligatoire entre ces deux dimensions. Le chiasme explique donc le processus créatif qui, dans le cas de la poésie, consiste aussi dans la dialectique existant entre l'institution

[62] *Ibid*., p. 199-200.
[63] Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 278.
[64] P. Reverdy, *Le Gant de crin*, Paris : Flammarion, 1968, p. 43.

symbolique du langage[65], déjà déterminée et consolidée, et la construction d'un langage autre, *parlant*, pour utiliser un terme merleau-pontyen. Une dialectique fondamentale dans la première approche du texte poétique qui se réalise par la lecture, comme le souligne Christian Doumet :

> Il faudrait pouvoir lire un poème comme on se laisse absorber dans le temps nul de la pendule de Cézanne, comme on cherche à saisir le papillon fuyant du pan de mur jaune. Mais sa langue trop bien connue nous en empêche. Aveuglés par notre usages des signes linguistiques, nous travaillons encore à son décodage, soucieux de faire surgir *le* sens que nous y pensons chiffré. Car la croyance du code est monologique : elle s'en remet à l'idée paisible de l'unique sens ; elle est inséparable du concept de message. L'écriture poétique […] travaille d'abord à défaire ce monologisme, à suspendre le sens, à couper son flux.[66]

Le poème peut ainsi proposer une *contre-parole*[67] : en se détachant du code d'où elle surgit, la langue poétique permet une expérience de *dépossession* qui interrompt le circuit fermé de l'institution symbolique. Garelli, de son côté, porte l'exemple de Mozart qui, sur les bases de l'art codifié du contrepoint, réussit à apporter une contribution novatrice, personnelle et irréductible à tout paradigme connu :

> Si on lit attentivement les témoignages de Mozart et de Rochlitz, sur la façon dont ce musicien compose, on s'aperçoit que toujours Mozart se réfère à « l'art contrapuntique » d'où émerge chacune de ses « inventions ». Or cet art rentre dans l'ordre des institutions symboliques, codifiées, qui s'enseigne dans les écoles et les conservatoires, et qui offre au musicien une part incontestable de conceptualité formelle et formalisée, « donnée d'avance » à partir de laquelle peuvent s'engendrer des inventions « inouïes » et inconnues. Autant dire que si la conceptualité n'est pas toujours manifeste, parce que non verbalement exprimée – encore qu'elle le soit dans le chant musical –, la beauté touche cependant à une autre forme de conceptualisation, qui se mêle discrètement à son impression subjective déconceptualisée. Aussi la conception d'un art totalement déconceptualisé nous paraît-elle une illusion, qui provient du caractère secret et imprévisible selon lequel la conceptualité individualisante de l'œuvre d'art se croise en « chiasme » sur sa

[65] Voir M. Richir, *Phénoménologie et institution symbolique (Phénomènes, Temps et Etres II)*, Grenoble : Jérôme Millon, 1988.
[66] Ch. Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 43.
[67] P. Celan, *Le Méridien*, Saint Clément : Fata Morgana, 2008, p. 15.

> « dimension » de Monde qui, elle, et elle seule, échappe effectivement à l'ordre du concept.[68]

L'art ne peut donc se délivrer totalement de son côté conceptuel : il ne peut que se déconceptualiser partiellement, par l'irruption d'une dimension autre qui relève exclusivement de l'invention. Le langage se révèle ainsi, en même temps, comme « phénomène de Monde » et « phénomène du Monde »[69] : « Les déterminations conceptuelles du langage ne sont que des individualisations en cours et en formation, qui surgissent d'un horizon préindividuel de Monde qui leur est co-présent, bien qu'irréductible à l'"expression" particularisée de leur sens »[70]. Le langage assume les connotations d'un horizon matériel-perceptif d'où émergent ces déterminations.

Nous pouvons ultérieurement ajouter que ce travail linguistique met en question l'expression philosophique elle-même, qui absorbe les particularités et les détournements de la poésie :

> Étant donné que tout langage philosophique est nécessairement conceptuel, sitôt que la formulation d'un problème se pose, que ce réseau linguistique institué sert obligatoirement à la méditation du philosophe, alors que l'horizon de sédimentation conceptuelle de sa problématique requiert modification des notions en usage, le philosophe est nécessairement conduit à détourner les notions de leur usage traditionnel, pour leur faire dire autre chose que ce que les définitions canoniques leur font dire.[71]

Le caractère poétique de la poésie résiderait donc, en ce qui concerne Garelli, dans la mise en valeur de la « phénoménalité de la parole »[72] et dans l'interaction que celle-ci instaure entre le langage codifié et l'horizon préindividuel : « Nous ne pouvons inventer du sens que s'il y a du jeu entre le langage symboliquement

[68] J. Garelli, « De la dimension ontologique de l'expression poétique. La double dimension déterminante et réfléchissante de l'acte de création », in J.-Cl. Fraisse *et al*., *L'Expression*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 34.
[69] *Ibid.*, p. 36.
[70] *Ibid*.
[71] *RM*, p. 367.
[72] M. Richir, *Phénoménologie et institution symbolique*, *op. cit*., p. 292.

institué et ce sens qui, déjà langage, est pourtant au-delà des découpages symboliques »[73].

Chez Merleau-Ponty aussi, l'entrelacement est, selon Renaud Barbaras, une notion plus opératoire que thématique :

> L'expression ne signifie donc pas la communication au-dehors d'une signification déjà constituée ; elle a ceci de propre que l'exprimé ne précède pas l'expression, sous forme d'une pensée à proférer, mais se constitue en elle : c'est pourquoi il n'en transcende jamais la matérialité.[74]

Une autre notion de la philosophie de Merleau-Ponty qu'il faut retenir dans cette réflexion sur l'œuvre de Garelli, est celle de *chair*, liée à la structure relationnelle du chiasme, définissant en même temps la consistance de l'être individuel et celle du monde : « cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité), ils sont dans un rapport de transgression ou d'enjambement »[75]. La réversibilité s'instaure au même niveau du sensible, de la perception :

> La notion essentielle pour une telle philosophie est celle de la chair, qui n'est pas le corps objectif, qui n'est pas non plus le corps pensé par l'âme (Descartes) comme sien, qui est le sensible au double sens de ce qu'on sent et ce qui sent. Ce qu'on sent = la chose sensible, le monde sensible = le corrélat de mon corps actif, ce qui lui « répond » – Ce qui sent = je ne puis poser un seul sensible sans le poser comme arraché à ma chair, prélevé sur ma chair, et ma chair elle-même est un des sensibles en lequel se fait une inscription de tous les autres, sensible pivot auquel participent tous les autres, sensible-clé, sensible dimensionnel.[76]

Il est intéressant de comparer ces mots à un passage d'Artaud tiré de *Fragments d'un Journal d'Enfer* :

---

[73] *Ibid*.
[74] R. Barbaras, *Merleau-Ponty*, *op. cit*., p. 56.
[75] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit*., p. 297.
[76] *Ibid*., p. 307-308.

> J'ai le culte non pas du moi mais de la chair, dans le sens sensible du mot chair. Toutes les choses ne me touchent qu'en tant qu'elles affectent ma chair, qu'elles coïncident avec elle, et à ce point même où elles l'ébranlent, pas au delà. Rien ne me touche, ne m'intéresse que ce qui s'adresse *directement* à ma chair.[77]

La chair remplace l'ego et l'intellect. Le corps serait alors l'insertion d'une conscience dans le monde : la modalité selon laquelle le moi y fait irruption. D'ailleurs, Merleau-Ponty déclare que « Le corps est notre moyen général d'avoir un monde »[78] : une affirmation se reliant au point de vue que Garelli assume dans *Artaud et la question du lieu*, où c'est le monde-corps de l'écrivain qui est interrogé (par rapport à ses limites expressives, ou à son rapport avec le Monde, l'Autre). Corps et monde créent une structure en chiasme où le langage circule, en montrant les qualités ontologiques de la poésie :

> L'ontologie a peut-être ceci de commun avec la poésie que, se référant à un monde déjà là, elle dévoile des structures d'être et de sens qui ne peuvent cependant apparaître que par le mouvement constitutif du verbe qui leur donne naissance; non que leur être soit strictement verbal, parce que fondamentalement verbal, mais parce que lié à l'avènement de la parole, il ne s'impose à l'évidence de la pensée que par la puissance de la chose qui se profère.[79]

La parole poétique est nouée inextricablement à une action de dévoilement que l'on peut comparer à celle que Merleau-Ponty attribuait à la peinture : « La vision n'est pas la métamorphose des choses mêmes en leur vision, la double appartenance des choses au grand monde et à un petit monde privé. C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps »[80]. Il s'agit d'une pensée qui devient concrète au fur et à mesure qu'elle se déploie au regard, que la vision se fait geste[81] :

---

[77] A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes* précédé de *Correspondance avec Jacques Rivière* et suivi de *Le Pèse-Nerfs. Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Textes de la période surréaliste*, Paris : Gallimard, 1968, p. 123.
[78] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, « Tel », 2006, p. 182.
[79] *AQL*, p. 107.
[80] M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit*., p. 30.
[81] Cf. *ibid.*, p. 42.

> Le monde n'est pas devant lui [le peintre] par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « autofiguratif » ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant la « peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde.[82]

Le geste artistique se fait porteur d'une action cognitive ; la parole s'affirme dans son avènement, dans le mouvement qui marque sa profération. Par conséquent, la réflexion devient une partie intégrante de l'émotion poétique :

> L'émotion poétique n'est pas plus le poème que le discours philosophique qui cherche à le situer. Ils n'en sont que les prolongements affectifs non réfléchis et spéculatifs. Et cependant, l'un comme l'autre, mais sur deux plans différents, manifestent le pouvoir d'irradiation du texte. L'un en ébranlant l'affectivité du lecteur. L'autre en lui permettant de circonscrire le champ de cette expérience et la structure de son avènement, qui touche à son mode d'être.[83]

Le moment critique/réflexif, donc, est défini comme le prolongement, la résonance du texte poétique.

Il est évident que la pensée merleau-pontyenne imprègne profondément les réflexions de Garelli. Le titre du recueil *Les Dépossessions* (1968) pourrait d'ailleurs s'inspirer d'un passage de *Le Visible et l'invisible*, situé précisément dans les *Notes de travail*, où Merleau-Ponty se propose de redéfinir la philosophie : « elle ne peut être prise totale et active, possession intellectuelle, puisque ce qu'il y a à saisir est une dépossession »[84].

[82] *Ibid.*, p. 47.
[83] *RD*, p. 29.
[84] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit*., p. 313.

I.4 Chiasmes

Au-delà des références philosophiques concernant la pensée et la poésie de Garelli, selon Véronique Montémont il est important de souligner l'interpénétration stylistique qui se manifeste dans ces deux formes d'écritures pratiquées par l'auteur :

> Toute son œuvre poétique est puissamment colorée, et même modelée, par sa culture phénoménologique […]. De manière réciproque, le style philosophique de l'auteur est aimanté par une dynamique tout à fait particulière, qui n'est pas sans rappeler son écriture de poésie. Le langage conceptuel s'accompagne en effet d'un usage récurrent de la métaphore et de la comparaison, et certains passages utilisent les mêmes réseaux lexicaux que ceux qui structurent les recueils. […] Certes, l'écriture philosophique, plus retenue et structurée, n'a pas le caractère explosif du poème, et la qualité scientifique de son cheminement n'est jamais altérée ou dénaturée par l'effet littéraire. Cependant, le refus d'une prose purement théoricienne ou désincarnée est très net, d'autant plus que l'auteur perçoit ses deux écritures comme profondément enracinées l'une dans l'autre.[85]

Frédéric Worms déclare qu'au centre de la philosophie de Garelli il y aurait une théorie de la poésie selon laquelle « Le poème institue un autre mode de parler, et c'est aussi pour cela qu'il institue un autre mode d'être »[86]. Renaud Barbaras nous donne une confirmation ultérieure de la complémentarité entre poésie et philosophie caractérisant l'œuvre de notre auteur :

> Lecture philosophique et analyse littéraire apparaissent clairement, chez J. Garelli, comme les deux versants d'une seule méthode, ou plutôt, au regard de ce que l'une et l'autre permettent de dévoiler, la différence entre la philosophie et la poésie, entre une pensée qui s'écrit et une écriture pensante, devient une différence évanouissante. A l'instar du Merleau-Ponty de *L'œil et l'esprit*, J. Garelli fraye une voie de passage de la philosophie à l'art, circonscrit le lieu – qui est le non-lieu des mondes pré-individuels – où l'une et l'autre viennent converger, légitimant comme peu l'ont fait avant lui la discipline que l'on appelle « esthétique ».[87]

---

[85] V. Montémont, « Jacques Garelli lecteur de Merleau-Ponty », in B. Curatolo, J. Poirier (sous la dir. de), *Le Style des Philosophes*, Besançon/Dijon : Presses Universitaires de Franche-Comté/Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 287. Montémont ajoute d'ailleurs que Garelli soumet l'écriture des textes philosophiques à un processus de « plasticisation littéraire » (p. 290).
[86] *PP*, p. 133.
[87] *PP*, p. 31.

Ce phénomène résulte particulièrement évident dans *Prendre appui*, recueil inséré dans le volume des *Dépossessions*, où la plupart des textes dénoncent une nature plus réflexive que poétique (mais ces deux qualités sont difficilement séparables chez Garelli), comme dans l'exemple suivant :

> L'incompréhension des lecteurs à l'égard de la poésie vient de ce qu'ils prennent le langage pour une sphère de positivité tout à fait rassurante, sorte de havre protégé par des digues logiques. Mais le langage n'est pas un canton privilégié de l'univers, coupé de son tumulte opaque. Les sens surgissent d'un monde brut. Leurs racines plongent dans une terre sauvage que le poème révèle avec ses failles, ses alluvions.[88]

Cette tonalité particulière de la poésie de Garelli ne procède pas d'un souci métapoétique, puisque, comme le souligne également Fernande Massiani, les deux protocoles d'écriture (le philosophique et le poétique) se mélangent jusqu'à se confondre :

> Le texte vire de la réflexion à la poésie sans qu'il y ait rupture : glissement plutôt comme si le déplacement d'accent était le résultat d'une insensible modification. Quand le poème se transfigure ainsi, il semble tâter le terrain entre théorie et pratique, scruter à coups de sonde leur frontière, le juste emplacement de leur différence.[89]

Pour Michel Haar, d'ailleurs, il y aurait chez Garelli un véritable parallélisme entre phénoménologie et poésie : « Aussi le commencement phénoménologique tout comme le surgissement de l'écriture poétique exigent-ils l'un comme l'autre la mise à l'écart, la mise à distance des mots établis, convenus – ce qui ne signifie pas leur abolition »[90]. Cette prise de distance par rapport au langage standardisé, constitue, malgré le moment de silence qu'elle peut apporter, une phase impérative du processus de recherche de la parole pleine, où « le mot se dérobe, le mot se retire,

[88] *EM*, p. 138.
[89] F. Massiani, *Expérience créatrice et réflexion critique dans l'œuvre de Jacques Garelli*, thèse de troisième cycle : littérature Française : Université de Nice : 1981, p. 150.
[90] M. Haar, « L'irréductible au langage : le sans-nom », *Épokhè. L'Irréductible*, 1993, n. 3, p. 55.

n'est nullement un instrument disponible, n'est jamais un signe à notre disposition »[91]. Une dynamique de recherche qui implique la dépossession volontaire du langage, que l'on pourrait synthétiser dans le titre garellien : *le recel et la dispersion*. Que l'on voie à ce propos ce commentaire de Garelli, contenu dans un entretien réalisé par Véronique Montémont le 30 novembre 2001 :

> La philosophie explicite ce qu'est le champ dans lequel se déploient les œuvres poétiques et artistiques : je trouve que ce sont les philosophes qui l'explicitent le mieux. Ils m'ont appris à thématiser ce que je trouvais dans la poésie. Il y a d'un côté le *poïeïn*, qui me pousse à écrire, et de l'autre le *theorein* : pour moi, c'est indissociable. C'est toujours le moment poétique qui engendre ma création. Le poème est à la fois ouverture sur le monde et il forme écran : c'est comme ça qu'il résiste et c'est cela qui lui donne sa dimension d'être. C'est cette situation assez étrange : à la fois, il ouvre et il recèle quelque chose, c'est le recel et la dispersion. La dimension ontologique est essentielle : la poésie est ouverture prospective sur un champ qui ne peut être que parce que l'on écrit.[92]

Le lien entre poésie et philosophie est encore renforcé, comme le remarque Jean-Pierre Carron, par le rôle irrécusable de la sphère esthétique, interlocuteur privilégié de la réflexion philosophique :

> En effet, quelle pensée peut, mieux que celle de l'œuvre d'art, incarner ce flagrant délit de non-coïncidence, ce fourmillement pré-réflexif, qui ne trouve jamais de résolution objective et définitive dans une quelconque structure ? La mise en évidence du caractère réfléchissant (au sens kantien du terme) du texte poétique représente le lieu de rencontre privilégié entre une « allagmatique » et une phénoménologie. En effet, l'« allagmatique » se jouant dans les intervalles de la pensée, ne vise jamais telle ou telle signification précise, mais au contraire la dynamique opératoire à l'œuvre derrière celle-ci. Elle permet alors de mettre en évidence les processus temporalisants, « mondifiants » qui ne clôturent jamais le poème et constituent son être véritable. Le poème doit ainsi être compris, selon une terminologie simondonienne, comme un « champ de métastabilité » qui préserve toujours l'énigme éveillée par l'écart jamais comblé entre la parole et l'horizon de sens qu'elle suscite. Le privilège de l'œuvre d'art est de manifester pleinement, au revers de l'entité et de la structure, la dimension opératoire qui, dans le cas du poème, s'inscrit dans les rythmes de la langue, dans l'entrelacs des phrases.[93]

---

[91] *Ibid*., p. 67.

[92] V. Montémont, *L'Obscur et l'éclat. Rénovation de la création poétique dans l'œuvre de Jacques Garelli, Lorand Gaspar et Jacques Roubaud*, thèse de doctorat : langue et littérature françaises : Nancy 2 : 2002, p. 1047.

[93] J.-P. Carron, « Jacques Garelli, *De l'entité à l'événement* » (compte-rendu : nous utiliserons dorénavant le sigle CR), *Archives de philosophie*, octobre-décembre 2008, tome 71, cahier 4, p. 671.

L'œuvre d'art devient, d'une certaine façon, le paradigme des conceptions philosophiques exposées jusqu'à présent : dans l'impossibilité de se cristalliser en structure ou entité, le texte poétique représente au mieux la dynamique opératoire et allagmatique qui lui permet d'être une énigme toujours ouverte à de nouvelles possibilités de sens.

Après cet aperçu, on peut conclure que la version de la phénoménologie offerte par Garelli est liée indissolublement à l'esthétique et surtout à la poésie. Du texte poétique, l'auteur met en relief la façon dont il se présente tout d'abord en tant qu'expérience du langage, des paroles, des sons qui le composent, dont la complexité exige une interrogation de la charge à la fois cognitive et sensible que ces éléments canalisent.

Interrogation et création seraient alors deux phases indissociables de l'expérience esthétique : « l'œuvre, en sa dimension créatrice, apparaissant comme monde en question »[94].

[94] *RM*, p. 345.

Chapitre II

La poésie comme *question*

La poésie est l'expérience
d'un questionnement.

M. Deguy, *La Poésie n'est pas seule*

L'élément critique, réflexif, semble relier la poésie à la philosophie par le profil courbé d'un point d'interrogation. Garelli lui-même se demande pourtant si l'attribution de qualités philosophiques au poème ne serait sans doute équivoque, arbitraire :

> […] n'est-ce pas abuser de l'intention créatrice des poètes que de conférer à la genèse de leur œuvre une dimension d'être, de néant et de monde, qui leur était vraisemblablement étrangère et de leur attribuer un intérêt pour la dimension philosophique de leurs textes, qu'ils ont écrits, probablement, en dehors de ces préoccupations ?
> Si l'on est attentif aux nombreux écrits théoriques des poètes, tels que *Le Confiteor de l'artiste* de Baudelaire, *La Lettre du Voyant* de Rimbaud, *La Réponse* de Hugo *à un Acte d'Accusation*, la *Conférence* de Mallarmé *sur Villiers de L'Isle-Adam*, *L'Amateur de Poèmes* ou *L'Introduction à la Méthode de Léonard da Vinci* de Valéry, *Les Propositions* de Claudel *sur le Vers français*, les *Manifestes du Surréalisme* de Breton, les *Lettres* à Jacques Rivière ou les textes sur *L'Art et la Mort* d'Artaud, *Le Livre de mon Bord* de Pierre Reverdy, *Grains et Issues* de Tristan Tzara, on ne peut que répondre par la négative à cette objection, car l'interrogation des poètes sur la signification

> philosophique qu'ils accordent à leurs œuvres enracine la pensée poétique dans une aventure du Monde, où se joue leur destin de créateurs.[95]

Poésie et philosophie sont alors étroitement liées, et Garelli présente une riche anthologie afin de consolider son opinion. Il faut alors s'interroger sur la spécificité des questions posées par la poésie, que l'on peut considérer dès lors en tant qu'« interrogation créatrice »[96].

II.1 Interrogation

> *Le poème absolu – non, certes, il n'existe pas, il ne peut pas exister ! Mais ce qui existe, dans l'avènement du poème réel, ce qui existe, à partir de tout poème sans présomption, c'est cette interrogation inévitable, cette présomption inouïe.*
>
> P. Celan, *Le Méridien*

La *question* est un élément fondamental de l'écriture de Garelli et, comme il a été déjà remarqué précédemment, une particularité énonciative de la poésie en tant que genre, comme le souligne aussi Jean-Michel Maulpoix :

> Observer tout au long de la modernité quelque chose comme le développement d'une astreinte du questionnement philosophique dans la poésie : question du sens, du pourquoi, de la fin…
> M'importe chez Paul Valéry ou chez Michel Deguy leur façon de demander et de redemander sans cesse « À la fin des fins qu'entend-on par… ? » Souci de ressaisir, de définir et peut-être d'en finir avec les approximations. Façon de nettoyer la place.

[95] J. Garelli, « Sur la mémoire du monde (En réponse à deux questions posées par Kostas Axelos) », in *PP*, p. 196.
[96] *MS*, p. 190.

> Comme la philosophie définit des concepts, la poésie découpe des objets (de langue) et travaille à reborder notre entente du réel, du sujet et du langage.[97]

L'interrogation se révèle, au fait, une essence constitutive, une raison d'être générale : « La poésie est "philosophique" en ce qu'elle est critique : critique du sens, critique de l'esprit, critique de la langue. La poésie met la langue en état critique »[98].

Cette valeur questionnante, au cours de la seconde moitié du XXe siècle, a caractérisé plusieurs tendances littéraires, aussi bien dans le domaine de la prose : Robbe-Grillet déclarait en effet que la fonction de l'art « n'est jamais d'illustrer une vérité – ou même une interrogation – connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes »[99].

L'interrogation possède, à la même époque, une valeur équivalente dans le domaine de la critique littéraire, surtout en ce qui concerne la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, à travers la dynamique question/réponse qu'il institue entre le texte et le lecteur. Cette interaction exige de réformer l'approche de l'histoire littéraire :

> Si l'on reconnaît que l'historicité de l'œuvre d'art ne réside pas dans sa seule fonction représentative ou expressive mais tout aussi nécessairement dans l'effet qu'elle produit, on devrait en tirer deux conséquences en vue de fonder l'histoire de la littérature sur des bases nouvelles. […] la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public.[100]

Chez Garelli, par contre, une telle relation manifeste plutôt le lien inextricable entre création et interrogation :

---

[97] J.-M. Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris : José Corti, 2005, p. 138.
[98] *Ibid.*, p. 138.
[99] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris : Gallimard, « Idées », 1964, p. 14.
[100] H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 39.

> Si, selon l'expression célèbre de Merleau-Ponty, « L'être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience », l'expérience ontologique ne peut se déployer que selon un mode « poïétique », mais aussi interrogatif; aucune de ces attitudes ne pouvant se déployer hors du cheminement des autres.[101]

La poésie, conçue en tant que *poïésis* nécessite de l'ouverture d'une question : « Ici, la problématique de la création est indissociable de celle du questionnement du monde; l'œuvre, en sa dimension créatrice, apparaissant comme monde en question »[102]. La 'qualité' poétique d'un texte dériverait donc d'une telle dynamique interrogative qui, pourtant, se sacrifie en renonçant à toute réponse : « Le poème est l'absence de réponse. Le poète est celui qui, par son sacrifice, maintient en son œuvre la question ouverte »[103]. Lorand Gaspar écrit à ce propos, dans un passage tiré d'*Approche de la parole* :

> Le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme ou du monde. Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement. Le moment le plus exigeant de la poésie est peut-être celui où le mouvement (il faudrait dire la trame énergétique) de la question est tel – par sa radicalité, sa nudité, sa qualité d'irréparable – qu'aucune réponse n'est attendue ; plutôt, toutes révèlent leur silence. La brèche ouverte par ce geste efface les formulations. Les valeurs séparées, dûment cataloguées, qui créent le va-et-vient entre rives opposées sont, pour un instant de lucidité, prises dans l'élan du fleuve. De cette parole qui renvoie à ce qui la brûle, la bouche perdue à jamais.[104]

Gaspar décrit le silence qui jaillit de cette réponse impossible à travers une image garellienne : la brèche[105]. La déchirure qu'elle impose au texte et au lecteur force de renoncer aux formules du langage institué. La réponse est ainsi remplacée par un

---

[101] *RM*, p. 342.
[102] *RM*, p. 345.
[103] M.Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, « Folio », 2005, p. 332.
[104] L. Gaspar, *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage* avec deux inédits, Paris : Gallimard, 2004, p. 15.
[105] Il s'agit d'une image qui revient souvent dans ce texte de Gaspar : « Et voici cette brèche, cette lumière, cette obscurité, qui permettent de voir là où on ne faisait que regarder. De respirer là ou on ne faisait que discourir» (*ibid.*, p. 70) ; « Que ta parole déchire toute parole de revêtement./Que la brutale déhiscence de la chair fasse entendre la rose de son écriture./Inciser cette forme bavarde et aller au creux où se désécrit le jour, à l'aire d'un ciel qui débleuit de vertige. Là enfin être frappé de parole. Anathème » (*ibid.*, p. 130).

processus poïétique inséparable de l'interrogation. Quel serait la nature de ces questions ? Selon Bonnefoy, elles concerneraient tout d'abord la nature du langage : « La réflexion sur le langage, sur les questions que pose sa condition présente, est essentielle à la poésie »[106]. La poésie se révèle en effet une possibilité de « régénération de la langue »[107], qui rappelle la conception de langage *parlant* proposée par Merleau-Ponty :

> […] la poésie, quand elle n'est pas simple rhétorique, est d'abord une écriture, autrement dit un travail sur les mots qui ne sait pas où il va ni ne doit vouloir le savoir, étant pour une grande part dirigé par des pensées et des représentations inconscientes. Ce qui compte, dans ce travail, c'est de transgresser les significations uniquement conceptuelles qu'ont les mots dans l'emploi courant, afin de faire apparaître à l'horizon de ceux-ci non plus une idée des choses du monde mais l'expérience directe de la pleine présence de cette réalité dans de grands moments de nos vies.[108]

Pour revenir au contexte littéraire du XXe siècle déjà partiellement tracé dans la section précédente de notre thèse, on peut remarquer que la poésie de cette époque s'est interrogée à travers des contestations qui visaient à chercher « l'autre de la poésie »[109] :

> Cette méfiance à l'égard de la poésie aura peut-être joué un rôle comparable au refus du roman chez les surréalistes : malgré son désir de faire signe vers le bas, elle participe le plus souvent de la volonté secrète de transcender la littérature, de radicaliser l'expérience littéraire, d'érotiser l'écriture, et elle reste fascinée par le Livre utopique. Il s'agit toujours, en définitive, d'opposer à la poésie un terme qui la dépasse : l'impossible ou l'extrême (Bataille), le mondialisme géopoétique (Cendrars), des « exercices de rééducation verbale » qui permettent de surmonter l'aphasie (Ponge), l'« hygiène » d'un itinéraire spirituel et l'imagination de l'« impuissance de se conformer » (Michaux) et la « chanson du néant » (Queneau).[110]

---

[106] Y. Bonnefoy, *La poésie à voix haute*, s.l. : Ligne d'ombre, 2007, p. 16.
[107] *Ibid.*, p. 12.
[108] *Ibid.*, p. 8.
[109] J.-P. Martin, « Critiques de la raison poétique », in M.-Cl. Bancquart (sous la dir. de), *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris : PUF, 1995, p. 272.
[110] *Ibid.*

À travers de tels *détours*, la poésie se met en question et tente de connaître toutes ses possibilités expressives et formelles. L'interrogation s'adresse donc et surtout au langage lui-même, et non seulement à la tradition poétique et littéraire (question considérée comme une propriété du postmoderne).

Jean-Claude Renard observe qu'un poème peut à lui seul acquérir les qualités d'une parole unique : une parole qui met en discussion la langue d'où il émerge. La parole de poésie aurait conséquemment un effet désorientant qui contraint à la restructuration des coordonnées linguistiques. Accédant à la poésie, les mots modifient leurs dimensions habituelles, se chargent d'une altérité originale, qui agit aussi bien au niveau sémantique que sur leur consistance, sur leur matière phonique (par l'introduction, par exemple, de néologismes, de paroles déformées, etc.). Cette métamorphose verbale et linguistique (se réalisant 'rituellement', à la fois pendant l'écriture et, ensuite, pendant la lecture) fait du poème une véritable expérience : « Aussi le poème oriente-t-il vers une expérience chaque fois particulière : un vécu singulier, – et conduit-il à vivre une sorte de cérémonie existentielle »[111]. La lecture devient ainsi, comme pour Garelli, une phase fondamentale de la poésie, parce qu'elle contribue à la production d'un sens nouveau à partir d'un travail en profondeur dans le langage, visant à combler ses éventuelles lacunes expressives. En récupérant implicitement les réflexions de Mallarmé sur le *défaut des langues*[112], Renard commente :

---

[111] J.-Cl. Renard, *Notes sur la poésie*, Paris : Seuil, 1970, p. 37.

[112] On fait allusion au fameux passage de *Crise de vers* : « Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples – *Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 363-364).

> Le langage devient poésie quand, cherchant à dire ce qui ne peut pas s'exprimer autrement ni être autrement exprimé, cette impossibilité même d'une autre expression désigne – à l'intérieur de l'espace mental et linguistique – un niveau différent de celui auquel fonctionnent d'ordinaire la pensée et le langage.[113]

Cela produit une transmutation par laquelle la poésie devient « le lieu d'une interrogation nouvelle sur l'être »[114]. Lieu qui évoque immédiatement le « lieu pensant »[115] de Garelli, sur lequel nous allons revenir plus tard, dans la section conclusive de notre thèse. Renard aussi, d'ailleurs, par ses métaphores électromagnétiques, semble s'inspirer, comme le fait Garelli, de la définition reverdyenne de la poésie : « Le poète doit donc pratiquer le langage d'une manière telle que la poésie puisse naître comme par décharge entre le pôle qu'il forme avec la réalité et le pôle que forme le langage lui-même »[116]. C'est-à-dire, les deux éléments d'où la poésie jaillit et auxquels elle ne cesse de s'adresser en les mettant en question.

Yvan Mécif, dans sa contribution contenue dans *Penser le poème*, parle justement de « présence interrogative » à propos de la poésie de Garelli, et c'est grâce à cette présence qu'il est possible de lui rendre un poids ontologique :

> Mais qu'est-ce que donc une ontologie poétique ? C'est l'attention portée à cela qui tente de réunir une rupture originelle ou qui met en valeur cette rupture même, traverse la frontière entre imaginaire et réel, ruine toute certitude et toute convention de langage pour qu'apparaisse enfin une forme nouvelle porteuse d'un monde nouveau ; monde préréflexif de sensations, de visions, de cris et de silences enchevêtrés, tissés par les ans d'une relation première et fondamentale, formant une masse de textes et de sens dont le lexique nous demeurera à jamais inconnu, étranger, autre et dont l'œuvre est la tentative avortée et visible.[117]

---

[113] J.-Cl. Renard, *Notes sur la poésie*, *op. cit*., p. 21.
[114] *Ibid*.
[115] Cf. J. Garelli, « L'Acte Poétique. Instauration d'un Lieu pensant », in M. Collot, J.-Cl. Mathieu (sous la dir. de), *Espace et poésie*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, p. 19-33.
[116] *Ibid*, p. 20.
[117] *PP*, p. 85.

L'ontologie poétique est une qualité d'attention particulière qui porte sur une rupture (produite par le langage poétique), mais qui ne prétend pas la remblayer. Au contraire, le but est de valoriser cette rupture, en révélant l'entrelacs invisible qui existe entre les marges qui l'entourent. Mécif attire également l'attention sur le poids que possède cette interrogation chez Garelli, laquelle tire son origine du sentiment esthétique implicite dans la nécessité créatrice relevée par Merleau-Ponty :

> Si, selon l'expression célèbre, que nous avons commentée plusieurs fois : « L'être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience », ce qui est en cause est une interrogation vivante prise dans le tissu verbal du poème, dont l'originalité est que, par son mouvement opératoire créateur de formes musicales et signifiantes, elle se déploie en *être*. Ce déploiement, ce mouvement d'irradiation, en sa dimension opératoire, fait surgir pour le contemplateur et le lecteur une impression indéfinissable de beauté.[118]

Le même effet esthétique est subordonné à l'interrogation se déployant (d'une manière diffuse, à différents niveaux) dans le texte poétique. Un premier niveau est naturellement représenté par la voix qui contient ces questions et qui, grâce à elles, peut se reconfigurer.

II.2 Reconfiguration de la voix poétique

– Io – in tremiti continui, – io –
disperso
e presente: mai giunge
l'ora tua,
mai suona il cielo del tuo vero
nascere.
Ma tu scaturisci per lenti
boschi, per lucidi abissi,

[118] *EE*, p. 29.

per soli aperti come vive ventose,
tu sempre umiliato lambisci
indomito incrini
l'essere macilento
o erompente in ustioni.

A. Zanzotto, *Prima persona*

Il nous semble pertinent d'approfondir les réflexions sur le sujet poétique déjà entamées auparavant, sur la base de cette modalité interrogative dont nous avons souligné l'importance et la valeur à l'intérieur de la production garellienne.

La voix que l'on peut relever dans la poésie française contemporaine se profile donc, en général, comme une voix tendue vers l'interrogation, plutôt que vers le chant : « Le poète moderne se défait comme celui qui questionne, avant d'être celui qui célèbre ou déplore »[119]. Cette interrogation réussit à ébaucher l'identité difficile de cette voix : « le *qui suis-je* du poète interroge le *pourquoi* du poème »[120].

La première de ces questions se situe déjà au moment de l'écriture, parce que le flux des images impose l'épreuve de la dépossession, à travers la diffraction d'une voix qui se fait plurielle[121] à cause du processus de figuration :

> La métaphore, et en général tout travail de figuration, constitue une *crise* de la représentation et de la communication. […] La crise réclame des actes et des résolutions. Le « il faut » vers lequel elle s'oriente est aussi un nouveau « je suis ».
> L'identité en poésie est donc procès, voire processus, recherche et mouvement parmi quantité de figures. Le texte lyrique s'avère le seul véritable lieu d'identification de cette créature imaginaire qu'est le sujet lyrique dont la figure fait œuvre et dont l'œuvre devient figure.[122]

[119] J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris : Mercure de France, 1998, p. 148.
[120] J.-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris : José Corti, 2002, p. 12.
[121] Cf. *ibid.*, p. 235-237.
[122] *Ibid.*, p. 236-237.

Le sujet lyrique est peint comme une entité fuyante et sans doute chimérique, soumis à une « disparition vibratoire »[123] opérée par la parole : c'est pourquoi Maulpoix le définit en tant que « citoyen de l'horizon »[124], ou bien « effet de sujet »[125]. Il serait sans doute mieux, alors, de parler de *défiguration*, et non pas de figuration, comme le fait Evelyne Grossman dans son essai[126] dédié au travail opéré sur les notions de sujet et d'identité par Antonin Artaud, Samuel Beckett et Henri Michaux. La 'consistance' – ou mieux, l'inconsistance – du sujet est effectivement l'une des questions centrales de l'œuvre d'Artaud, qui s'interroge sur les limites du corps, sur son débordement, sur sa dépossession. Sa voix, surtout dans les textes publiés presque à la fin de sa vie, devient hurlante et tend aux glossolalies, aux obscénités, aux *Interjections* :

> Qu'est-ce qu'une interjection ? Une manière énergique et concise, disent les dictionnaires, d'exprimer un sentiment soudain, une vive émotion, à l'aide de toute une gamme de sons vocaliques : « Ah ! hélas ! Chut !... » L'interjection est un jet sonore (*interjicere*, placer entre ; de *inter*, entre et *jacere*, jeter), un *coup* de glotte, une expulsion vocale primaire souvent rattachée par les grammairiens à l'apparition du langage chez l'enfant. [...] Par elle nous renouons avec la voix de l'origine. Comme les glossolalies, ces syllabes inventées par lesquelles Artaud reprend la tradition du « parler en langues » des premiers chrétiens ou la glossopoïèse des spirites, les interjections explorent les bords de la parole, la genèse réinventée de tout discours, le refus de l'inscription à l'intérieur d'une langue communautaire et familiale dans laquelle je suis nommé avant même de parler.[127]

L'interjection révèle par ces caractéristiques sa portée proprement poétique : elle conteste le langage de la communauté parlante en mettant à l'épreuve son appareil phonateur et, conjointement, révolutionne le vocabulaire par ses mots d'invention et par sa gymnastique sonore. Ces *Interjections* (des textes qui remontent à la

---

[123] « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure », S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 368.
[124] J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, *op. cit*., p. 32
[125] *Ibid.*, p 43.
[126] E. Grossman, *La Défiguration. Artaud- Beckett-Michaux*, Paris : Minuit, 2004.
[127] E. Grossman, « Antonin Artaud, à l'infini... », in A. Artaud, *Suppôts et Suppliciations*, Paris : Gallimard, 2006, p. 15-16.

période 1946-47) sont présentées par Artaud lui-même comme une œuvre où la dimension corporelle domine l'être humain :

> […] il n'est plus question:
> de culture,
> ni de vie,
> mais de cette espèce d'enfer incréé où le corps de l'homme suffoque avant de commencer à respirer,
> et qui se tient aussi bien à la lisière du sentiment que de la pensée.[128]

Il s'agit d'une langue préverbale, liée à une dimension préculturelle qui lui empêche de se configurer en tant que système. La langue ne se compose que de sons et d'articulations (presque enfantines ou animales) :

> **maloussi toumi**
> **tapapouts hermafrot.**
> **emajouts pamafrot**
> **toupi pissarot**
> **rapajouts erkampfti**[129]

Un autre élément fondamental de cette protestation contre l'institution linguistique (spécialement dans ses aspects syntactique et logique) est constitué par le dispositif rituel de la répétition. L'interjection est pure obstination sonore. Elle n'ambitionne pas la production d'un sens :

> […]
> pas d'inconscient,
> pas de subconscient,
> pas de sommeil,
> pas de rêves,
> pas de races,
> pas de genre
> mâle ou femelle,
> pas de facultés[130]

[128] *Ibid.*, p. 25.
[129] *Ibid.*, p. 169.
[130] *Ibid*., p. 172.

Il serait pourtant extrêmement réductif de se limiter à mettre en relief le caractère animal et asystématique de la dernière phase de l'œuvre d'Artaud. Parfois, les tons deviennent plus programmatiques, explicites et virulents :

> Les mots que nous employons on me les a passés et je les emploie, mais pas pour me faire comprendre, pas pour achever de m'en vider,
> alors pourquoi ?
> C'est que justement *je ne les emploie pas*,
> en réalité je ne fais pas autre chose que de me taire
> et de cogner.[131]

Les mots n'indiquent plus un signifié, mais un silence conceptuel auquel s'associe leur emploi exclusivement physique, où ces mots se heurtent jusqu'à créer les sonorités primaires de l'humain-animal :

> Le style me fait horreur et je m'aperçois que quand j'écris j'en fais toujours, alors je brûle tous mes manuscrits et il ne reste que ceux qui me rappellent une suffocation, un halètement, un étranglement dans je ne sais quels bas-fonds parce que ça c'est vrai.
> Les idées me font horreur, je n'y crois plus
> et je voudrais qu'on en remue
> et qu'on dise que je suis dément : les déments, ça mord, n'est-ce pas ?[132]

Ces sont des caractéristiques typiques de la dernière phase d'Artaud, mais qui étaient déjà présentes à l'état embryonnaire dès ses premiers contacts avec l'écriture, comme le témoigne cette note de Jacques Rivière dans une lettre datée 25 mars 1924 :

> Même si je n'en avais pas d'autre témoignage, votre écriture tourmentée, chancelante, croulante, comme absorbée çà et là par de secrets tourbillons, suffirait à me garantir la réalité des phénomènes d'« érosion » mentale dont vous vous plaignez.
> Mais comment y échappez-vous si bien quand vous tentez de définir votre mal ? Faut-il croire que l'angoisse vous donne cette force et cette lucidité qui vous manquent quand vous n'êtes pas vous-même en cause ? Ou bien c'est la proximité de l'objet que vous travaillez à saisir qui vous permet tout à coup une prise si bien assurée ? En tout cas, vous arrivez, dans l'analyse de votre propre esprit, à des réussites complètes,

[131] *Ibid*., p. 184.
[132] *Ibid.*, p. 186.

> remarquables, et qui doivent vous rendre confiance dans cet esprit même, puisque aussi bien l'instrument qui vous le procure c'est encore lui.[133]

On retrouve également, dans ces mots de Rivière, l'équivoque psychologique que Garelli blâme chez plusieurs interprètes d'Artaud. Ses œuvres ne peuvent pas être – cliniquement – réduites à la symptomatologie d'un malaise psychique, puisque l'œuvre d'art n'est pas conditionnée par des critères de représentation objective :

> Les jaunes de Van Gogh ne cherchent pas à « imiter » ou à « représenter » objectivement ceux du tournesol ou du champ de blé. Partant de leur vision comme d'un point d'appui, ils en promeuvent le risque dans l'irréfutable présence visuelle d'une aventure de couleurs et de formes, jamais refermée sur elle-même, dont le discours critique a pour fonction de déployer le sens. De même, les textes d'Artaud ne redoublent pas un ordre de choses préexistant à l'acte de profération poétique, dont la « folie » résiderait dans leur « différence » à l'égard de « l'en-soi » objectif qu'ils auraient pour fonction de « reproduire ». Différemment, ils promeuvent une aventure où l'homme se tend dans l'effort constitutif de son langage pour se conquérir dans l'annexion transformée de ses entours. […] La folie du peintre et du poète peut être parfaitement reconnue, sans que la puissance d'ouverture du poème ou du tableau en soit compromise. Ce n'est ni la démence, ni l'exercice raisonné de la raison qui sont à invoquer ici, mais la promotion d'une vision nouvelle des choses. La capacité de l'œuvre à faire penser et à faire voir.[134]

Si l'on retrouve, donc, chez Artaud, une exploration des 'bords' de l'individu et de l'expression, chez Michaux on reconnaît, par contre, une enquête de ses dimensions minimes et interstitielles (*La Vie dans les plis*), créées aussi par la métamorphose continue du sujet poétique, expérimentant l'élasticité des limites de la conscience à travers l'expérience des stupéfiants (*L'Infini turbulent*). Michaux accorde sa prédilection aux jeux portant sur l'altérité, sur la distanciation à l'égard de son propre corps, qui est souvent la victime paisible de mutilations et violences oniriques :

> L'habitude qui me lie à mes membres tout à coup n'est plus. L'espace s'étend (celui de mon corps ?) Il est rond. J'y tombe. Je tombe en bas. Je tombe en haut. Je tombe

[133] A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, *op. cit*., p. 31.
[134] *AQL*, p. 17-18.

> infime dans des directions multiples. Rapide, je file. Ici, là, en successifs abîmes. Des coups. Je subis des coups, extrêmement brefs. Venant de loin, de très loin, de partout. Impossible d'échapper. Je suis dans la constellation des piqûres.[135]

Même si elle se prononce par la première personne du singulier, cette voix est dispersée et fragmentée comme le corps désormais infinitésimal qui fait surface dans le texte. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette crise de la personne humaine s'accompagne chez Michaux à une restructuration de l'espace annulant toute géométrie (puisqu'il n'y a plus de différence entre le haut et le bas : tout se résout dans une série infinie d'abîmes).

Le corps qui soutient cette voix se construit parfois sous le signe de l'hybridité, par des greffes d'inanimé ou d'animal, comme c'est le cas des Meidosems, êtres fantastiques dont l'anatomie est en mutation continuelle, qui peuvent assumer les formes les plus variées :

> Il se mue en cascades, en fissures, en feu. C'est être Meidosem que de se muer ainsi en moires changeantes.
> Pourquoi ?
> Au moins, ce ne sont pas de plaies. Et va le Meidosem. Plutôt reflets et jeux du soleil et de l'ombre que souffrir, que méditer. Plutôt cascades.[136]

La fragmentation de l'écriture accroît chez Michaux la sensation de se trouver face à un moi décousu, qui pourtant semble s'abandonner assez tranquillement à ce processus de désintégration :

> ocelles
> infini d'ocelles qui pullule
> je me prête aux ocelles
> aux infimes déchirures, aux volutes
> je me plie aux mille plis qui me plient, me déplient
> petits traîtres qui vertigineusement m'effilochent[137]

[135] H. Michaux, *La Vie dans les plis*, Paris : Gallimard, 1972, p. 39.
[136] *Ibid.*, p. 152.
[137] H. Michaux, *Moments. Traversées du temps*, Paris : Gallimard, 1988, p. 63.

Le moi devient le lieu élu à l'expérimentation des identités, où les états d'altération poussés, par exemple, par la mescaline, se configurent comme des « tentatives de "moi" différent »[138]. Des tentatives qui s'accompagnent d'une intéressante activité graphique, avec des dessins 'sismographiques' qui deviennent aussi une véritable modalité d'expression, une langue faite de lignes et de figures :

> Signes, non pour être complet, non pour conjuguer
> mais pour être fidèle à son « transitoire ».
> Signes pour retrouver le don des langues
> la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ?
> Écriture directe enfin pour le dévidement des formes
> pour le soulagement, le désencombrement des images
> dont la place publique-cerveau est, en ce temps,
> particulièrement engorgée[139]

Il est possible de retrouver une attention analogue au corps à l'intérieur d'un processus de remodulation de la voix chez Valère Novarina, auteur qui met l'accent sur l'intensité dramatique de la parole, sur la « Théâtralité respiratoire de la page »[140]. Chez lui, la langue se transforme en scène, obligeant à un travail physico-vocal qui se compose d'une proxémique, mais aussi d'une 'pnéumatique' (l'auteur parle en effet d'« économie respiratoire »[141]). Par cette voie on peut parvenir à la qualité vraiment poïétique de la langue :

> La langue on ne lui demande pas de reproduire le monde autrement, on la met en demeure de produire le monde autrement.[142]

Ce résultat est obtenu aussi par la dépossession à l'égard de la langue instituée, et de la subjectivité à laquelle elle préside :

---

[138] H. Michaux, *L'Infini turbulent*, Paris : Gallimard, 1994, p. 177.
[139] H. Michaux, *L'Espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1966, p. 330.
[140] V. Novarina, *Impératifs*, in *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L., 1989, p 97.
[141] V. Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *ibid.*, p. 9.
[142] V. Novarina, *Le Drame de la langue française*, in *ibid.*, p 62.

> […] j'écris sans moi, comme une danse sans danse, j'écris renoncé, défait. Défait de ma langue, défait de ma pensée. Sans pensée, sans idée, sans mot, sans souvenir, sans opinion, sans voir et sans entendre. J'écris par les oreilles. J'écris à l'envers.[143]

Dès lors, les fréquents jeux linguistiques de Novarina, qui produisent des néologismes étourdissants (par exemple, « langue matièrenelle »[144]) et son insistance sur le rôle de l'acteur, tellement important qu'il se substitue à l'auteur :

> Acteur, je n'ai jamais été que ça. Non pas l'auteur mais l'acteur de mes textes, celui qui les soufflait en silence, qui les parlait sans un mot.[145]

L'emploi insisté du *je* s'accompagne à sa destruction progressive, parallèle à la dissolution du langage 'logique'.

Chez Garelli aussi, le pronom personnel de la première personne du singulier (très présent dans ses poèmes) subit un processus qui en mine la consistance et l'uniformité (ou mieux, l'*univocité*)[146]. Dans *L'Ubiquité d'être* (précisément dans *Implantation*), il écrit en effet :

> Je veux qu'on imagine, sous le nom du Moi, une zone, comme la pluie, qu'on imagine son tir, d'un trait, sans mesure et qui subsiste, là.[147]

Le moi est dispersé[148], tandis que le corps est spatialisé dans une *zone*[149] ; le sujet est fragmenté comme le *corps en archipel* du recueil de 2008. Une fragmentation

---

[143] V. Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, in *ibid*., p. 72.
[144] V. Novarina, *Le Drame de la langue française*, in *ibid*., p. 34.
[145] V. Novarina, *Carnets*, in *ibid*., p. 85.
[146] Anne-Marie Albiach parle notamment de « *la liquidité du je* » (*Mezza voce*, Paris : Flammarion, 1984, p. 105).
[147] *UE*, p. 21.
[148] « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là », Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, I, cit., p. 676.
[149] « je n'est pas ce plein, mais le vide ouvert entre les multiples avatars de ce qui, monté du monde, chu de la langue, pulvérisé par leur altercation, constitue la pluralité incentrable du moi-parlé qui parle pour dire le travail de la chose innommable qui le pose à la fois au-dedans et au-dehors de lui-même et du monde », Ch. Prigent, *Salut les anciens : lectures* suivi de *Salut les modernes : sur ce qui apparaît*, Paris : P.O.L., 2000, p. 75-76.

exaltée par l'instabilité pronominale vers laquelle se dirige déjà *L'Ubiquité d'être*, se concluant par ces mots :

> Que le désespoir, dont j'ai la garde, campe dans l'œil de la déesse de bois. Que ses retours de satellite, jetant planètes et ce goût de ténèbres au revers des outrances, l'instant intime, les membres, cruels à hauteur d'astres, semence du silence où s'échange le change, nous voici absorbés, d'un seul tenant. Lui. Elle. Vous n'êtes plus. Pas même l'espace, dont nul n'ose dire, qui, de l'énigme, porte les stigmates éclatés de la nuit, surcroît des otages d'un corps perdu, que nul ne touche, sinon ces mots, qu'érige l'écoute, un laps de temps jamais parcouru.[150]

II.3 Fragments d'un corps en archipel

La coexistence de plusieurs personnes pronominales est, comme nous l'avons déjà remarqué, une caractéristique saillante de *Fragments d'un corps en archipel*. L'image de l'archipel insérée dans le titre évoque un passage de *Le Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty :

> Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible ; ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair. L'espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même, de sa spatialisation, de sa temporalisation, non plus une multiplicité d'individus distribués synchroniquement et diachroniquement, mais un relief du simultané et du successif, une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation.[151]

Le volume continue à rapprocher une section poétique à une autre plus réflexive, comme il avait été le cas pour *Archives du silence* et *L'Entrée en démesure*. La section poétique est bien délimitée, et non seulement par le voisinage de l'essai sur

[150] *UE*, p. 21-22.
[151] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit*., p. 150-151.

Rimbaud (*Perception et Imaginaire. Réflexions sur un poème oublié de Rimbaud*[152]) qui en constitue la deuxième partie. Les fragments s'ouvrent en effet par un texte intitulé *Liminaire*, qui sert de note introductive, tandis qu'il se clôt avec *D'une condition* Sine qua non (on trouve même le mot « FIN » pour signaler la frontière avec l'essai). Rapportons tout d'abord et en entier *Liminaire* :

> Sous le titre de *Fragments d'un corps en archipel*, ce sont les échanges entre le corps du rêveur et le « *Monde* », où son ouïe et son regard se prennent en chiasme l'un sur l'autre, qui forment le tissu conjonctif de chaque poème.
> Les uns brefs, sous forme d'aphorisme, d'autres plus longs portent l'énigme de ces étranges croisements. Étranges, parce que les figures traditionnelles accordées à l'individualité des hommes et des choses s'ouvrent sur le mouvement englobant d'un horizon dans lequel elles s'immergent et puisent leur fond le plus souvent imprévisible de surgissement.
> La plupart de ces textes portent un titre. D'autres sont volontairement laissés dans l'énigme du sans nom.
> L'acte de lecture, dans le jeu ouvert qui lie les poèmes les uns aux autres accomplit progressivement, ou d'un trait, l'émergence de la question demeurée en suspens. Travail de prospection et de méditation qui confère au mot de « *Poiêsis* », son sens profond de création.[153]

L'œuvre acquiert de l'unité seulement par cet « acte de lecture » retraçant dans chaque poème l'ombre de la même question qui s'étend dans l'espace déployé par la parole. On retrouve le vocabulaire habituel de Garelli (« chiasme », « énigme », etc.) et l'allusion à la considérable variété 'quantitative' dans la longueur des textes de cette première section du volume, dont certains se présentent presque comme des aphorismes (et c'est l'une des nouveautés apportées par le recueil), tandis que d'autres sont plus étendus. Les deux typologies, en tout cas, présentent l'étrange et énigmatique entrelacement de leur « tissu conjonctif », formé par le chiasme qui s'établit entre l'écoute et le regard. Énigmatique parce qu'il se manifeste de façon abrupte, comme c'est le cas d'*Irruption de l'image* :

> Silicates de mes journées, que je pose parce que je suppose, prises d'ardoises dans les tavernes, au confluent du sommeil, que tombent des toits quelques paquets de fibres

[152] *FCA*, p. 119-167.
[153] *FCA*, p. 9.

> en grappes pour rappeler du bout du monde, à l'heure tyrannique des consonances les plus folles, nos parcours ivres de revenants.[154]

Les anomalies lexicales (car des termes tels que « silicates » – qui retrouve une brève suite 'minérale' par « ardoises » – ou « fibres » sont sans doute très peu fréquents en poésie), unies à l'emploi insisté des sifflantes qui se transforment, dans la conclusion, en des sonorités plus vibrantes, et à la métamorphose de la première personne (du *je* au *nous*) créent le tissu épais qui soutient ce texte très bref et en même temps très complexe. Celui-ci est en effet construit sur un réseau de renvois sémantiques (ceux qui se réfèrent au domaine minéral, déjà signalés, en ajoutant les liens « ardoises »-« toits », « tavernes »-« ivres ») et de rebondissements sonores (« pose »-« suppose », « tombent »-« toits »). Les images très différentes que le texte présente contribuent à fragmenter la voix poétique, à la transformer en l'archipel qui s'annonce dans le titre du recueil.

Dans un texte plus étendu tel que *Naissance d'une question*[155], l'interrogation se concrétise de plusieurs façons :

> La voici abandonnée aux hasards d'une phrase avec son lot de sensations, plus vaste peut-être que le cirque des forêts, mais pareille en ses dédales et ses jeux d'alliances aux ruelles tortueuses de nos villes sans fond.
>
> Serait-ce un oubli ou un exode monté dans les suppliques de l'ombre ?[156]

Avant de comparaître explicitement vers la fin :

> Tissu de tabac broyé d'ardoises agencées en spirales, dont la trame musicale puise ses ressources dans la buée des sables, nourrissant ses ressacs des milliards de deuils murmurés par l'océan, la question s'érige à la pointe de ses cordes tendues selon d'autres éblouissements.
> D'avant la vie, d'avant le temps, en cette marge où l'attente jamais accomplie s'ancre.
>
> Auréolée de silence, elle amorce le partage entre le jour qui scintille et les taches, où palpite sur de fines branches.[157]

[154] *FCA*, p. 19.
[155] *FCA*, p. 14-16.
[156] *FCA*, p. 14.

Entre ces deux moments, il est intéressant de noter l'apparition d'un *nous* qui se fait l'acteur d'une pérégrination mystérieuse :

> Nous avons traversé des palais chargés d'asphyxies nocturnes au point d'abandonner au bord du chemin un enfant à moitié né, meurtre d'un impossible sevrage, qui finit par étouffer l'éclat même d'une lanterne au cœur arythmique de nos respirations.
>
> Mais nous passions quand même, happés par une lueur sauvage. Sable absolu de nos ivresses nocturnes, planté dans le cri de quelque oiseau poignant. Sa force incalculable, dont l'axe giratoire se dérobait à nos yeux, pointait son énigme sur des surfaces aussi paisibles que le toit incliné des maisons.[158]

Cette première personne du pluriel disparaît ensuite du texte : l'emploi des pronoms dans les textes de Garelli tend à mettre en relief la façon dont ces aspects grammaticaux sont au fond les ridements d'une même voix. Dans d'autres textes du volume, plusieurs formes pronominales sont présentes aussi à l'intérieur d'un seul poème, comme dans les cas suivants :

- je/nous (*Irruption de l'image*[159], dont nous avons déjà parlé) ;
- je/vous, comme dans *Marque d'origine* :

> Le soleil trop pâle joue sa partition pour orgue sur ma tête. L'extinction concomitante des verts est en solde.
> Déjà sur le billot, la coupe réglementaire des désirs.
> Fût-ce qu'on vous ligote pour cette faute du soir, il en reste toujours une affichée sous la lampe.
> Illisible reliquat de ce jour maudit. [160]

L'incipit presque baudelairien (qui rappelle de très près *Spleen* LXXVIII) s'accompagne à l'indication d'une source lumineuse, qui, dans la suite du texte, s'affaiblira, parallèlement à la disparition de la couleur (l'« extinction » du vert). Cette obscurité confère au poème une tonalité agressive, violente

[157] *FCA*, p. 16.
[158] *FCA*, p. 14-15.
[159] *FCA*, p. 19.
[160] *FCA*, p. 22.

(rehaussée par la présence du billot), qui s'actualise d'ailleurs dans l'apparition de la deuxième personne du pluriel. La variété pronominale a donc aussi la fonction d'accroître la tension à l'intérieur du texte, de mettre en relief la tonalité des images déployées ;

– je/tu, dans le mi-dialogue sussultoire d'*Injonction sur le divan* :

> Remonte à la surface une poignée de cheveux. – Tu vois ce que je veux dire – et que j'aime si peu, face aux tablettes du firmament, que donne-toi la peine, fût-ce avec un peigne, d'y tracer une raie pour la saisir.[161]

Le poème est un *lieu précaire*, dont l'instabilité prend plusieurs formes différentes : outre à l'emploi des pronoms, il faut relever la qualité des images qui privilégient l'union d'éléments étrangers l'un à l'autre et le vocabulaire très varié, avec des irruptions fréquentes de termes inhabituels d'un point de vue littéraire.

La précarité est sans doute plus perceptible dans les compositions moins étendus, dont l'un des exemples les plus intéressants est offert par *Rencontre* :

> Avec cette odeur âcre, qu'elle porte en anathème, comme une pluie suspendue au secret des herbages, peut-être les débris de quelque terre australe plantée comme une dague au seuil du permanent.[162]

C'est un fragment presque complètement nominal, où la proposition relative s'insère dans une prose boiteuse qui confère au texte une grande sensation de déséquilibre, augmentée par les directions multiples indiquées par les choix lexicaux assez variés de ce texte extrêmement bref (l'anathème, la pluie, la terre australe, la dague, etc.). La rencontre à laquelle on fait allusion est sans doute celle qui se réalise entre ces suggestions, où la sensation presque d'embarras du début s'incarne dans l'odeur âcre qui menace telle qu'un anathème.

[161] *FCA*, p. 31.
[162] *FCA*, p 17.

Les principes des formes à l'allure plus aphoristique sont exposés dans le deuxième texte du recueil, qui a pour titre *Ouverture*. Ce poème maintient l'aspect discursif du texte introductif (*Liminaire*) :

> Encrer l'aphorisme dans le champ des métamorphoses, là où l'improbable encablure d'une herbe se cabre, traçant l'énigme qui fraie le passage d'un accord vers sa résonance.
>
> C'est alors que le corps émigre en archipel dans la déflagration que viennent à visiter quelques vaisseaux happés par les marges du soleil.[163]

La succession de sonorités décidément peu fluides (« aphorisme »/« métamorphose », « improbable »/« encablure », « herbe »/« cabre », « viennent »/« visiter », etc.) s'accompagne de l'entrelacement d'images étonnantes (comme le chiasme figural qui s'instaure, dans le deuxième paragraphe, entre la série d'images lumineuses – « déflagration », « soleil » – et la série d'images marines : « archipel », « vaisseaux », mais aussi « émigre » – qui constitue presque une *métaphore filée*).

Un autre poème qui illustre très bien ce genre de forme brève employée par l'auteur dans ce livre est, sans aucun doute, *Fulguration du regard* (qui condense dans son titre le caractère *déflagrant* exposé dans le passage que nous venons de citer) :

> La Basilique, qui a monté ses certitudes en fresques, soudain fait irruption sur les marches de son parvis en une course qu'elle a déjà perdue contre la montre.[164]

Un autre aspect à souligner dans ces textes de Garelli est le recours insistant à des termes fondamentaux de sa production philosophique et poétique, tels que le mot *irruption*[165]. C'est un phénomène qui met l'accent sur l'osmose entre la langue du

[163] *FCA*, p. 11.
[164] *FCA*, p. 22.
[165] Que l'on pense par exemple, dans FCA, à *Irruption de l'image* (p. 19) et à *Irruption première* (p. 28).

philosophe/critique et celle du poète, comme il est évident dans le passage suivant tiré de *Le Recel et la dispersion* :

> Tout poème se déploie sur un fond de silence. […] D'un côté, celui du silence, il y a irruption et rupture par le fait que quelque chose qui n'était pas, ni ici, ni ailleurs, ni jadis, ni nulle part, brusquement surgit et se tient là, le temps d'une lecture. […] Cependant, le caractère strictement sonore de l'irruption verbale, comme le caractère strictement graphique de l'écriture se détachant sur la marge de blancheur de la page, dans leur surgissement initial, ne permettent pas, par eux-mêmes, de comprendre en quoi la rupture instaurée par les premiers mots du poème diffère, par exemple, de celle engendrée par les paroles prononcées à haute voix par le lecteur du journal ou la marchande qui vend sur le trottoir les produits de son jardin.[166]

Pour revenir à *Fragments d'un corps en archipel*, il est encore nécessaire de souligner que le rapport que chaque texte instaure avec son titre (là où celui-ci est présent) est le symptôme d'une autre caractéristique de la poésie de l'auteur : si le titre constitue en soi une forme d'irruption, celle-ci se répète par l'apparition du corps du poème, avec lequel le titre n'établit aucune relation démonstrative ni explicative.

Dans *Naissance d'une question*, le titre introduit de façon discrète et presque sous-entendue le protagoniste du texte. Mais, plus souvent, il y a un détachement net entre les deux, comme dans le cas déjà présenté de *Métastabilité du regard*, où la séparation est d'ailleurs interne au texte, par l'opposition entre le ciel des « nécessités stellaires » et les paysages où des mirages d'événements clignotent, dont le caractère transitoire se relie à la métastabilité du titre[167]. Un autre exemple intéressant est fourni par *Ce dont personne ne se plaint* :

> Il me manque deux têtes.
> J'ai encore trop de bras.
> Nul souffle à mon oreille
> et cette nuit où les planètes
> grésillent. Mon œil de cyclope tourne
> à vide dans mon dos.[168]

[166] *RD*, p. 93.
[167] Voir ici, p. 73.
[168] *FCA*, p. 78.

Le corps anomale et disloqué de ces vers évoque l'ironie mordante de Michaux, qui insistait souvent sur des bizarreries anatomiques décrites plus avec surprise qu'avec horreur par le sujet habitant le corps en question. Corps auquel on refuse toute unité, pour se faire justement archipel, constellation (à savoir, des ensembles dispersés qui gardent néanmoins une sorte d'unité) :

> […] c'est une nouvelle façon de prospecter l'être de l'homme dans ce qu'il a de plus intime, que la création poétique peut mettre en œuvre, par la façon dont elle organise le rapport pré-individuel de la *constellation pensante*, que nous formons, avec le monde, déployant le champ topologique métastable à partir duquel, cette constellation irradie, en s'individualisant sur les choses.[169]

D'ailleurs, déjà dans *Prendre appui* (quarante ans avant les *Fragments*), Garelli affirmait :

> Le poème établit le non-lieu de sa demeure au point périlleux d'insertion et de distribution de la parole qui dit « Je », trace les rayons de cet éclatement, dessine le réseau enchevêtré de cette dispersion, mesure en cette toile que l'on ne peut dire écartelée entre deux branches, l'être explosé de l'homme, lui donnant figure et vigueur.[170]

Le lieu poétique se transforme donc en non-lieu : nous ne faisons pas référence à l'acception anthropologique de Marc Augé, puisque nous utilisons cette expression afin de suggérer un espace dispersé, explosé comme toute individualité qui s'y prononce. Paradoxalement, c'est cet « éclatement » qui constitue un point de force. Toujours dans *L'Ubiquité d'être* (dans *Résidence absolue*), on peut lire, en effet :

> Là, je vis. Infime, entre les mots. Corps suspendu où fourmillent les ronces.[171]

[169] *EE*, p. 30.
[170] *EM*, p. 127.
[171] *UE*, p. 20.

La voix poétique persiste dans les interstices, entre les mots, où le corps se tend dans le drame de l'expression. Cet aspect est mis en relief aussi par Serge Meitinger : « le langage n'est pas un abri, mais le "Lieu" violent d'un "drame" à activer plutôt qu'à déchiffrer »[172].

Le drame en question, c'est justement celui de la reconfiguration de la voix, opération où la figuration joue un rôle fondamental, comme nous allons le voir tout de suite.

[172] *PP*, p. 91.

Troisième partie

LA FORME DES MOTS :
L'IMAGE POÉTIQUE SELON GARELLI

Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde.

M. Blanchot, *L'Espace littéraire*

Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant […]. Signifier autre chose et faire rêver autrement, telle est la double fonction de l'image littéraire.

G. Bachelard, *L'Air et les songes*

Nous allons entamer cette réflexion sur l'image garellienne en nous intéressant aux définitions qui ont été attribuées à l'image.

D'un point de vue rhétorique, ce terme peut sans doute paraître excessivement général : « Le terme d'image est souvent employé de manière

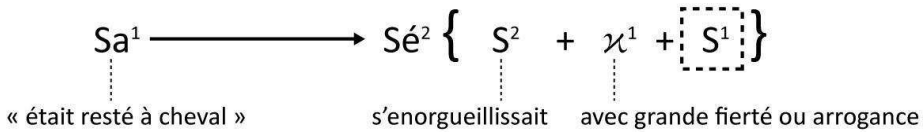
entièrement vide ou parfaitement superfétatoire par rapport à celui de figure »[1], remarquent Jean Mazaleyrat et Georges Molinié. Ils ne considèrent effectivement l'image que sous deux aspects :

1. le premier possède, à son tour, trois différentes déclinaisons :
   a. les images 'mortes' (ou lexicalisées) ;
   b. les clichés ;
   c. les « images concrètes », qui ne sont pas identifiées avec précision et se confondent avec les clichés ;

2. le second aspect pourrait s'accorder davantage à la conception d'image que nous allons développer par la suite. Structurellement, cet aspect détermine ce système sémantique :

> Un signifiant n°1 renvoie à un signifié n°2 tel que celui-ci est composé d'un dénoté propre (S^2), des valeurs connotatives superlativisées du signifié 1 (x^1), et en plus d'une représentation vague du dénoté du signifié 1 (S^1). C'est cette surimpression de deux dénotés, le dernier indiqué n'étant que vague, qui seule définit structuralement, l'image comme réalité spécifique.[2]

L'exemple que les deux auteurs fournissent est représenté par cette phrase de Chateaubriand : « Montlosier était resté à cheval sur la renommée de sa fameuse phrase de la *croix de bois* ». L'image contenue dans cette situation serait le résultat d'une formule objectivable dans un graphique :



[1] J. Mazaleyrat, G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris : PUF, 1989, p. 175.
[2] *Ibid*., p. 176.

> Sa^1 équivaut au signifiant « était resté à cheval », tandis que la seconde partie du graphique résume le sens figuré : S^2 renvoie au signifié imagé « s'énorgueillissait », $\varkappa^1$ à « avec grande fierté ou arrogance » (on dirait qu'au fond $\varkappa^1$ et S^2 semblent indiquer la même chose). Le dernier symbole, en revanche, « indique que le lecteur, au premier contact de la phrase, tout en comprenant que "était resté à cheval" ne peut signifier "était resté à cheval", a et garde dans son esprit une représentation vague mais réelle du Sé "être à cheval" ».[3]

Chez Garelli, comme nous allons le constater plus loin, il est impossible de traduire l'image en une opération de type arithmétique : elle peut, au maximum, recevoir une traduction géométrique, où pourtant le seul élément défini est donné par les mots présents dans le texte, puisque leurs évocations se dispersent dans un halo de possibilités. La définition de Mazaleyrat et Molinié semble soutenir par contre la même théorie de l'*écart* adoptée par Cohen, comme il est possible de le deviner à l'entrée « Figure » de leur vocabulaire :

> Il y a figure, dans un segment de discours, ou dans un discours tout entier considéré comme unité globale, lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par le simple arrangement lexico-syntaxique de l'énoncé.
> Cette différence sémantico-expressive implique par conséquent un acte particulier d'encodage de la part du producteur du discours, solidaire d'un acte particulier de décodage de la part du ou des récepteurs ; elle autorise également l'interprétation conformément aux deux théories classiques et contradictoires, selon lesquelles la figure est un ornement, volontairement placé et aisément amovible, ou, au contraire, un moyen d'expression nécessaire et inévitable par rapport à un impossible degré zéro.[4]

Une conséquence importante de cette conception de l'image va se répercuter sur la lecture, qui devient une forme de déchiffrage, ce qui la prive de toute qualité

[3] *Ibid*.
[4] *Ibid.*, p. 148-149.

poïétique (une qualité que nous allons mettre en évidence dans la quatrième partie de notre thèse).

Dans un autre dictionnaire de la poésie – celui de Jacques Charpentreau – l'image se présente comme une entité complexe s'articulant selon trois niveaux :

1. l'image purement visuelle, typique d'une certaine poésie descriptive, où le langage figural « ne renvoie qu'à une référence unique : ce qu'elle montre »[5] ;

2. l'image-métaphore (dont la comparaison constitue le premier stade), à laquelle on parvient par une opération de soustraction, c'est-à-dire « en retirant le mot charnière »[6] (*comme*) ;

3. quant au troisième niveau, l'exemple est offert par l'image surréaliste, proposant une explosion du langage où « il faut rapprocher violemment deux masses sous-critiques, chacune inerte, pour obtenir la masse critique qui va faire tout sauter »[7].

La première partie de cette section va donc graviter autour de ce dernier point, non seulement à cause de l'indiscutable importance de la poésie surréaliste pour Garelli, mais aussi parce qu'elle constitue un élément de confrontation par rapport aux autres poétiques contemporaines :

> Depuis les Surréalistes, la poésie accorde la plus grande place à l'image, souvent au détriment de ses autres moyens d'expression (le rythme, les sonorités, la mesure), jusqu'à lui laisser envahir tout l'espace du poème. Ce feu d'artifice permanent peut faire passer de l'émerveillement à l'éblouissement, voire à la cécité. À ce sujet, on a pu parler du « stupéfiant image ». L'abus des images a été considéré comme une forme moderne du lyrisme. […]

[5] J. Charpentreau, *Dictionnaire de la poésie*, Paris : Fayard, 2006, p. 459.
[6] *Ibid*.
[7] *Ibid.*, p. 460.

> On a pu estimer qu'existait un lien entre la prolifération des images dans la poésie du XXe siècle et l'utilisation d'un vers devenu si libre qu'il conduisait à l'informel : il fallait bien marquer le territoire de la poésie d'une façon ou d'une autre.[8]

Signe distinctif ou centre d'interrogations littéraires, l'image se révèle être dès lors un sujet fondamental pour traiter la poésie du XXe, comme nous allons essayer de le démontrer dans les pages suivantes, surtout par rapport au rôle qu'elle revêt dans l'œuvre de Jacques Garelli.

[8] *Ibid.*, p. 462.

Chapitre premier

Poésie et image

Le rapport entre poésie et image a constitué l'une des questions principales intéressant une grande partie de la poésie française contemporaine, comme nous avons pu le constater dans le panorama précédemment proposé. La question se révèle fondamentale surtout chez ces poètes dont la production s'inaugure dans les années 50 (Bonnefoy, Jaccottet, etc.) :

> Chez les poètes contemporains apparaît une nouvelle querelle entre les partisans de l'image et ses détracteurs. Certains poètes comme Ponge et Guillevic prennent « le parti des choses » et dénoncent le mensonge que représente à leurs yeux l'image : « la métaphore n'est pas, pour moi l'essence du poème, je procède par comparaison, non par métaphore. Pour moi, une chose peut être comme une autre chose, elle ne peut pas être cette autre chose » (Guillevic). Les images s'absentent de leur poésie qui s'efforce d'être plus proche du réel concret. De même, pour Yves Bonnefoy – quoique de manière plus nuancée – il importe de se défier des pièges de l'image.[9]

Ces poètes opposent donc l'image (qu'ils condamnent à cause de son présumé caractère fictif et mensonger), à la sincérité de la chose ; pourtant, ce refus est modulé et variable chez les auteurs qui l'assument dans leur poétique. Guillevic offre l'exemple d'une poésie solide, qui fuit toute ambiguïté rhétorique pour se vouer à la précision du nom :

> Dans la plaine,
> Un arbre
> Se détache sur le ciel.

[9] M. Pougeoise, *Dictionnaire de poétique*, Paris : Belin, 2006, p. 261.

Heureusement,
Car je m'y accroche.

Je le constate et je me demande
Si plutôt qu'à l'arbre
Ce n'est pas au mot que je m'accroche,

Par exemple, ici,
Au mot noyer qui le désigne.[10]

Poésie signifie alors se rapporter aux choses dans le respect de leur désignation :

Lorsque j'écris nuage,
Le mot nuage,

C'est qu'il se passe quelque chose
Avec le nuage,

Qu'entre nous deux
Se tisse un lien

Que pour nous réunir
Il y a une histoire,
Et quand l'histoire est finie
Le roman s'écrit dans le poème.[11]

Chaque mot se double d'une relation concrète avec l'entité qu'il désigne. La comparaison est en effet préférée à la métaphore, justement parce qu'elle se manifeste par un lien, un moyen pour mettre les éléments en rapport entre eux (selon un schéma plus simple que le mécanisme figural décrit par Garelli et que nous allons approfondir plus tard) :

Ces meubles qui ne voulaient pas
Se faire à notre chambre,
A nos journées de veille,

Qui boudaient notre puits
Descendant et montant
Comme la mouche-à-viande

[10] Guillevic, *Art poétique. Poème*, Paris : Gallimard, 1989, p. 15.
[11] *Ibid.*, p. 12.

> Qui cherche et qui se cogne.[12]

L'autre poète cité par Pougeoise (Yves Bonnefoy) se préoccupe en revanche de mettre en relief le charme dangereux que l'image possède :

> J'appellerai image cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. Images, mondes-images, au sens, me semble-t-il, où l'entendait Baudelaire quand celui-ci écrivait, au moment le plus tourmenté de son intuition poétique : « Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion. » Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve.[13]

L'image est une problématique très complexe à l'intérieur de la poétique de cet auteur, non seulement à cause de ses exordes surréalistes, mais aussi pour l'importance qu'il confère à l'art, qui a toujours été parmi ses intérêts principaux. Dans *L'Arrière-Pays*, Bonnefoy revit les étapes de son amour contrasté envers les images qui promettent un *ailleurs* fascinant à travers leur séduction dangereuse. La ville de Florence est l'étape décisive de ce voyage dans l'univers des images (ou face aux images, qu'il s'agisse de tableaux, de sculptures, de façades d'églises ou tout simplement de paysages) : la ville toscane « lui montra, leçon jamais par lui entendue encore, qu'on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être »[14]. Ce non-être s'oppose à la vérité de la présence. Pour cette raison, dans la poésie de Bonnefoy, les images sont rares et, quand elles y apparaissent, se dénoncent elles-mêmes, pointant le doigt contre leur impuissance, comme dans ce passage tiré de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (recueil de 1953 qui constitue un véritable tournant dans l'œuvre de l'auteur, après ses débuts marqués par l'expérience surréaliste) :

---

[12] Guillevic, *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, Paris : Gallimard, 1968, p 42.
[13] Y. Bonnefoy, « La Présence et l'image », in *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris : Mercure de France, 1992, p. 191.
[14] Y. Bonnefoy, *L'Arrière-Pays*, Paris : Gallimard 1998, p. 81-82.

La mer intérieure éclairée d'aigles tournants,
Ceci est une image.
Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus.[15]

Cette parole trace un paysage épuré qui rappelle les tableaux de Poussin (un peintre, d'ailleurs, très cher à Bonnefoy).

La poésie de ce poète poursuit la présence, non point la rhétorique. Par conséquent, il n'est pas rare d'y trouver une utilisation insistée de répétitions d'un vers à l'autre, à l'intérieur d'un vocabulaire très homogène, jusqu'au risque d'assumer le silence :

Parole proche de moi
Que chercher sinon ton silence,
Quelle lueur sinon profonde
Ta conscience ensevelie,

Parole jetée matérielle
Sur l'origine et la nuit ?[16]

Dans *Pierre écrite* (de 1965), les tons deviennent encore plus explicites :

Nous n'avons plus besoin
D'images déchirantes pour aimer.
Cet arbre nous suffit là-bas, qui, par lumière,
Se délie de soi-même et ne sait plus
Que le nom presque dit d'un dieu presque incarné.[17]

La présence pleine de l'arbre, unie à un nom à peine susurré, s'oppose à l'image déchirante dont la non-nécessité est fortement soulignée.

Il nous semble néanmoins possible de répliquer à ce poème par ce que Merleau-Ponty dit à propos de l'œuvre de Cézanne :

[15] Y. Bonnefoy, *Poèmes*, Paris : Mercure de France, 1986, p. 35.
[16] *Ibid.*, p 44.
[17] *Ibid.*, p. 221.

> Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée.[18]

L'image se configure en tant que modalité d'émergence de la chose elle-même et l'expression artistique se révèle, dans le cas que nous venons de citer, comme un moyen visant à concilier les contrastes, en rendant le signe inséparable du sens : « Dans l'œuvre d'art ou dans la théorie comme dans la chose sensible, le sens est inséparable du signe »[19]. L'image permet de saisir cette matière *en train de se donner forme* sous le regard, sans devenir un écran qui s'éloigne d'elle[20]. Dans l'expression littéraire, elle peut également se configurer en tant que synthèse d'une idée d'art ou de poésie, et aussi en tant qu'instrument visant à élargir le territoire de l'exprimable (grâce à la puissance de réinvention propre à l'image)[21].

Un autre poète qui a souvent émis des réserves à l'égard de l'image, c'est Philippe Jaccottet. Il suffit de lire ce bref passage tiré de *Chants d'en bas* pour s'en rendre compte :

> J'aurais voulu parler sans images, simplement
> pousser la porte...[22]

---

[18] M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris : Gallimard, 1996, p. 18.
[19] *Ibid.*, p. 8.
[20] « La vision du peintre n'est plus un regard sur un dehors, relation "physique-optique" seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que se soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord "autofiguratif" ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant "spectacle de rien", en crevant la "peau des choses" pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde », M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* , Paris : Gallimard, « Folio plus », 2006, p. 47.
[21] Cf. N. Gardini, *Storia della poesia occidentale. Lirica e lirismo dai Provenzali ai Postmoderni*, Milano : Bruno Mondadori, 2002, p. 173.
[22] Ph. Jaccottet, *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris : Gallimard, 1994, p. 49. On retrouve une image semblable dans *Paysages avec figures absentes* : « Les œuvres ne nous éloignent pas de la vie, elles nous y ramènent, nous aident à vivre mieux, en rendant au regard son plus haut objet. Tout livre digne de ce nom s'ouvre comme une porte ou une fenêtre » (Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris Gallimard, 1970, p. 125). Ces mots peuvent facilement évoquer ce qu'écrit Artaud dans l'*Ombilic des limbes* : « Je voudrais faire un Livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée à la réalité » (A. Artaud,

L'image s'oppose ainsi à l'authenticité immédiate du geste qui ouvre délicatement sur le monde : un monde tout proche, comme une chambre dans la même maison. Il semble que, pour Jaccottet, les images amortissent le réel et le transforment en icône évanescente. Dans un autre texte du même recueil, il déclare ouvertement l'impuissance et l'insuffisance du langage :

> tous les mots sont écrits de la même encre,
> « fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils,
> et j'aurai beau répéter « sang » du haut en bas
> de la page, elle n'en sera pas tachée,
> ni moi blessé.[23]

La poésie renonce à la rhétorique et devient lieu d'apparition, épiphanie contemplative : « il faut seulement dire les choses, seulement les situer, seulement les laisser paraître »[24]. Les figures absentes du paysage dans le titre d'une œuvre de l'auteur suisse seraient alors, probablement, les dispositifs de figuration du langage, lesquels disparaissent pour que le paysage resplendisse dans sa pureté sans images.

Cet auteur fera également l'éloge de la forme du haïku (dans l'œuvre *Airs*, de 1967), au nom d'une simplicité et d'une limpidité qui résideraient dans la pure constatation d'un fragment de paysage[25] :

> J'ai de la peine à renoncer aux images
>
> Il faut que le soc me traverse
> miroir de l'hiver, de l'âge
>
> Il faut que le temps m'ensemence[26]

L'Ombilic des Limbes précédé de *Correspondance avec Jacques Rivière* et suivi de *Le Pèse-Nerfs. Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Textes de la période surréaliste*, Paris : Gallimard, 1968, p. 52). Il s'agirait donc d'un leitmotiv de la réflexion poétique que l'on peut relever encore chez Guillevic : « Si j'écris, c'est disons/Pour ouvrir une porte », Guillevic, *Art poétique*, *op. cit*., p. 10.

[23] Ph. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, *op. cit*., p. 41.

[24] Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit*., p. 69.

[25] « Qu'est-ce que donc que le chant ?/Rien qu'une sorte de regard », Ph. Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris : Gallimard, 2003, p. 154.

[26] *Ibid.*, p. 137.

La renonciation aux images se fait pourtant au nom d'une transparence qui, selon Barthes, renvoie à deux conceptions différentes du langage (le 'bavardage' occidental *vs* l'épure verbale Zen) :

> Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à *arrêter le langage* […] et si cet état d'*a-langage* est une libération, c'est que pour l'expérience bouddhiste, la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée), ou si l'on préfère, le supplément infini des signifiés surnuméraires – cercle dont le langage lui.même est le dépositaire et le modèle – apparaît comme un blocage : c'est au contraire l'abolition de la seconde pensée qui rompt l'infini vicieux du langage. Dans toutes ces expériences, semble-t-il, il ne s'agit pas d'écraser le langage sous le silence mystique de l'ineffable, mais de le *mesurer*, d'arrêter cette toupie verbale, qui entraîne dans sa giration le jeu obsessionnel des substitutions symboliques. En somme, c'est le symbole comme opération sémantique qui est attaqué.[27]

Les choses éclipsent leur double verbal et s'expriment à travers leur simple présence. Dans la forme du haïku, les éléments paraissent l'un après l'autre, afin de produire une limpidité opposée aux risques hermétiques de la métaphore (qui montre trop de choses à la fois[28]) et à l'utilisation (ou à l'abus) surréaliste d'images trop lointaines du réel : « Je crois qu'il y a avait en moi, depuis longtemps, un agacement, un éloignement à l'égard de la poésie surréaliste, où l'abus de l'image me paraissait particulièrement net, et où je trouvais que, finalement, je ne voyais que des mots »[29]. Paradoxalement, donc, l'exubérance imagière n'augmente pas la consistance et l'impact du poème, mais débouche sur un verbalisme absolu, car, malgré leur vivacité et intensité, ces images ne produiraient que des mots vides, lesquels ne possèdent aucune possibilité désignative, visuelle.

Pour qu'elle ne devienne pas un instrument dangereux du langage poétique, l'image devrait, en conséquence, détenir une nécessité qui la sauverait des 'excès' surréalistes critiqués par Bonnefoy et Jaccottet. Une nécessité que l'on retrouve

---

[27] R. Barthes, *L'Empire des signes*, Paris : Flammarion, « Champs / Les sentiers de la création », 1970, p. 98.
[28] Voir Ph. Jaccottet, *De la poésie. Entretien avec Reynald André Chalard*, Paris : Arléa, 2005.
[29] *Ibid.*, p. 23.

chez Jean Paulhan, dans sa définition du sens de la poésie : « le poème offre jusque dans ses moindres détails une nécessité, que n'a pas la phrase courante »[30].

Il est pourtant intéressant de relever comment ce *parler sans images* du poète suisse et la centralité que l'image assume au contraire chez Garelli, jaillissent au fond de la même méfiance à l'égard de la fonction représentative du langage Si Jaccottet aboutit à la pure nomination, comme dans ses haïkus, c'est parce que les choses sont les choses, et les mots ne sont que des mots, que l'on peut tout simplement employer en tant qu'indicateurs des choses mêmes. Chez Garelli, au contraire, l'échec de la représentation (puisque le langage est extrêmement ambigu et pluriel), devient une ressource fondamentale de la poésie.

Garelli (qui reste très lié – sans changer d'avis – à l'expérience poétique surréaliste[31]) a en effet une vision beaucoup plus positive de l'image poétique et se relie, de son côté, à la définition forgée par Pierre Reverdy : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »[32]. Il ne s'agit ni de comparaison, ni de métaphore. Il est impossible de classer cette image parmi les figures de rhétorique prédéfinies, puisqu'elle découle d'un court-circuit entre deux réalités, d'où naît aussi *le* poétique : « Provisoirement, nous définirons l'image

[30] J. Paulhan, *Clef de la poésie*, Paris : Gallimard, 1944, p. 83-84. Paulhan ajoute ensuite que « le vers semble […] pareil à un mot, dont on ne saurait non plus changer ni modifier les lettres, sans lui retirer sa nature même » (*ibid*., p. 84). Des affirmations rappelant la conclusion de *Crise de vers* : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité et nous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère », S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.

[31] Garelli insère le mouvement surréaliste dans une « tradition rimbaldienne » qui aurait le mérite de délivrer le langage, dans laquelle il remarque, en outre, « une certaine approche qui touche à la réceptivité pathique du monde : parce qu'en lançant leur langage automatique, tous les souvenirs reviennent, les perceptions » (entretien du 30 novembre 2001 réalisé par V. Montémont et contenu dans sa thèse de doctorat : *L'Obscur et l'éclat. Rénovation de la création poétique dans l'œuvre de Jacques Garelli, Lorand Gaspar et Jacques Roubaud*, thèse de doctorat : langue et littérature françaises : Nancy 2 : 2002, 1231 p., p. 1051).

[32] P. Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence et Autres Écrits sur l'Art et la Poésie (1917-1926)*, Paris : Flammarion, 1975, p. 73.

comme le rapprochement de deux réalités logiquement exclusives ou existentiellement incompatibles, mais ayant un fondement commun qui se situe à un niveau préréfléchi »[33]. La distance entre les deux éléments mis en relation empêche toute attribution univoque de sens et renforce les tensions dynamiques composant le texte. Afin de renforcer nos affirmations, il convient maintenant de passer à la lecture des textes poétiques de Garelli. Nous avons choisi *Signe*, tiré de *Brèche* :

C'est le pas sans égal
Le trot immémorial
Vibrement des poulpes
À vif sur les sables
Qui brûlent en torche
Dans la nuit cendrée.

C'est le tir polisseur
Des archers songeurs
Dans ta chair éblouie
La rose
Puis l'odeur qui rôde
Sur la grande roue violette des marées.

C'est d'un monde insensé
Le jeu cruel
L'esprit jaloux.
Prends ton mal en patience
Puis creuse le silence
Avec les mots comme des trous.

Enfin que ta langue éclate.
En son poste avancé
Dieu se tait.
Bavard, brise tes anciennes tables
Ta gueule nourrie de sable
Nous la clouerons sur des rochers.

Aussi, prends matière,
Sors de toi ou plonge.
Ton sceau : le poulpe brûlant sur les sables.
Ton signe : ces feux en vrilles
Dans la nuit, hachés.[34]

[33] *GP*, p 111-112.
[34] *EM*, p. 73-74.

La densité du matériel sonore, vigoureux et vibrant (on peut même trouver quelques rimes, telles que « égal »/« immémorial », « polisseur »/« songeurs », « patience »/« silence »), « creuse » dans le silence un texte aux images vives qui ont l'air de vouloir présenter une série d'*objective correlatives* du signe présent énigmatiquement dans le titre. Au-delà de l'intensité phonique et visuelle (apportée par les couleurs évoquées et, surtout, par les variations de lumière rythmant le poème), il est intéressant de relever la façon dont Garelli suit le principe reverdyen de l'éloignement par les contrastes que l'on peut instituer entre les images éblouissantes liées au feu, et celles qui font par contre référence au paysage marin et à la nuit. Il faut aussi souligner que la répétition de « C'est... » en ouverture des trois premières strophes est faussement révélatrice et explicative. Ces éléments d'un rite verbal mystérieux introduisent effectivement des suggestions qui semblent vouloir brouiller les cartes, à la recherche de ce *signe* qui a le but, en réalité, de faire exploser la langue, d'en briser les règles, les 'commandements' (matérialisés dans les « anciennes tables »), pour que le signe puisse enfin apparaître, mais fragmenté et dispersé, comme les « feux en vrilles » à la clôture du poème.

Un autre aspect fondamental qui paraît nettement dans *Signe* est la complexité de l'image créée par Garelli : l'image est, effectivement, diffusée à différents niveaux de la matière textuelle (car les sons et les rythmes participent activement à sa mise en valeur), ce qui empêche toute catégorisation définie et définitive. Selon Reverdy, une émotion poétique pure doit surgir en dehors « de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison ». Cette dernière ressource rhétorique, en particulier, est refusée en faveur d'un court-circuit iconique qui se réalise surtout grâce aux rapports qui se créent entre les images, plutôt qu'à la qualité des images isolées. Des rapports qui doivent être lointains mais *justes* : *juste* et *justesse* sont en effet des termes qui reviennent souvent chez Reverdy et qui définissent le type de collision qui doit avoir lieu entre les images. Non point à travers la brutalité ou la rêverie, mais à travers une sorte de distance

soupesée entre les deux éléments. L'analogie se fait ainsi l'instrument incontournable dans le surgissement de toute réalité poétique :

> L'Analogie est un moyen de création – C'est une *ressemblance de rapports* ; or de la nature de ces rapports dépend la force de l'image créée.
> Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque […].
> L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison.[35]

Imitation, évocation, comparaison : trois figures dont le fonctionnement est réglé par une tension référentielle qui ne suffit pas à déclencher dans les mots ce phénomène d'irradiation que nous allons spécifier plus tard. À ce propos, Paul Ricœur souligne :

> […] la possibilité que le discours métaphorique dise quelque chose sur la réalité se heurte à la constitution apparente du discours poétique qui semble essentiellement non référentiel et centré sur lui-même. À cette conception non-référentielle du discours poétique, nous opposons l'idée que la suspension de la référence latérale est la condition pour que soit libéré un pouvoir de référence au second degré, qui est proprement la référence poétique.[36]

On peut donc affirmer l'existence, en ce qui concerne le discours poétique, d'une référence spécifique, qui peut de même faire écho aux énoncés de réalité qui, selon Käte Hamburger, distinguent la poésie en tant que genre.

La référence *seconde* proposée par Ricœur se relie à une autre thématique reverdyenne, c'est-à-dire l'opposition entre présentation et représentation : « Une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une *représentation* ; elle doit être une *présentation*. On présente un enfant qui naît, il ne représente rien »[37]. Si la représentation reste inévitablement liée à la référence, la présentation signifie pour

[35] *GP*, p. 74.
[36] P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, « Points », 1997, p. 10-11.
[37] P. Reverdy, *Nord-Sud*, *op. cit*., p. 133. C'est une opposition employée également par Todorov : « La littérature "présentative" serait non seulement celle où le signifiant cesse d'être transparent et transitif, mais celle, bien plus importante quantitativement et qualitativement, où le signifié cesse aussi de l'être. […] la signification est bien là, mais non la représentation » (*Les Genres du discours,* Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 128).

Reverdy, bien au contraire, la pureté de l'irruption de la parole poétique. Le concept de représentation employé par Garelli – qui le tire de Reverdy – est par conséquent assez restrictif et connoté négativement[38], mais il participe de la définition de l'image comme noyau de possibilités (ces possibilités concernant aussi bien le 'sens' que le déploiement sonore du mot/des mots en question).

Nous retrouvons la même opposition entre représentation et présentation chez Ponge :

> Il ne s'agit pas de « rendre », de « représenter » le monde physique, si vous voulez, mais de *présenter* dans le monde verbal quelque chose d'homologue, étant bien entendu qu'on ne peut faire quelque chose de bon, dans le monde verbal, que si l'on est sensible à ce monde verbal.[39]

On peut instaurer une telle homologie entre le monde physique et le monde verbal seulement en mettant l'accent sur la matérialité et sur les qualités sensibles de la parole, des éléments sur lesquels Garelli lui-même insiste plusieurs fois dans *La Gravitation poétique*. La présentation, selon Garelli, ne serait possible qu'à travers le court-circuit irradiant qu'il loue à propos de l'image, et non pas à travers la métaphore, qui se révèle un agencement verbal affaibli et, en définitive, exclusivement descriptif.

Il est sans doute plus important de remarquer qu'au-delà des catégories rhétoriques utilisées, l'image reverdyenne trouve son origine dans la friction entre les deux principes de la présentation et de la représentation – opposition qui renvoie à l'ambivalence que Paul de Man souligne dans le langage lyrique, lequel est en même temps représentatif et non-représentatif. Cette tension devient l'un des aspects significatifs du texte poétique.

---

[38] « La notion de référence est trop souvent liée aux concepts d'identité et d'objectivité. La référence est en général conçue comme le mouvement par lequel le mot s'identifie à un objet défini une fois pour toutes en permettant de l'identifier. Or la référence poétique n'est ni identifiante ni objectivante, mais modifiante et "mondifiante" », M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 2e éd., Paris : PUF, 2005, p. 174.

[39] *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard/Seuil, 1970, p. 48.

Les résultats de telles dynamiques donnent lieu à une forme de transfiguration. C'est une thématique que Merleau-Ponty traite dans *Le Doute de Cézanne* :

> Le paysage, disait-il [Cézanne], se pense en moi et je suis sa conscience[40]. […] L'art n'est ni une imitation, ni d'ailleurs une fabrication suivant les vœux de l'instinct ou du bon goût. C'est une opération d'expression. […] Comme la parole ne ressemble pas à ce qu'elle désigne, la peinture n'est pas un trompe-l'œil; Cézanne, selon ses propres paroles « écrit en peintre ce qui n'est pas encore peint et le rend peinture absolument ». Nous oublions les apparences visqueuses, équivoques et à travers elles nous allons droit aux choses qu'elles présentent. Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : la vibration des apparences qui est le berceau des choses. Pour ce peintre-là, une seule émotion est possible : le sentiment d'étrangeté, un seul lyrisme : celui de l'existence toujours recommencée.[41]

La référence picturale ne nous interdit pas d'étendre ce raisonnement à la poésie : le lyrisme est en fait redéfini en tant que sentiment de la création renouvelant l'expérience. Ce lyrisme devient, à son tour, l'une des caractéristiques principales d'un art qui, en tant qu'*expression*, arrive à produire une *présentation* (et non pas une *re*-présentation) du monde.

Cela nous oblige par conséquent à mentionner la problématique de la mimèsis, une notion qui ne se réduirait pas à un aspect artistique ou littéraire, puisqu'elle concerne en premier lieu la dimension *pratique* de la vie :

> La mimèsis est en soi liée à un acte pratique, à une interaction entre perception, jugement et interprétation, entre éléments de fiction et interventions actives dans les événements du monde. Elle s'appuie donc sur le savoir pratique, l'imagination et la théorie. L'individu qui agit n'est pas conscient de l'aspect mimétique de son action ; il lui reste caché. La pensée scientifique n'est pas non plus attentive à la mimèsis, parce qu'elle fait un choix dans la manière de construire des concepts. C'est dans les genres littéraires comme le drame, le roman et le récit que la production de monde est prise pour thème. L'action y est *montrée* ; cela donne l'occasion au lecteur de voir : il voit comment des personnes étrangères créent un ordre, interprètent leur vie, la société, leur environnement et les ordonnent de manière symbolique.

[40] Voir *Le Confiteor de l'artiste* de Baudelaire.
[41] M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, *op. cit*., p. 23.

> Sans l'existence d'une mimèsis au quotidien, la mimèsis littéraire n'aurait absolument aucune référence à la réalité.[42]

La mimèsis serait alors une pratique du quotidien (ou mieux, de cette *invention du quotidien* dont parle Michel de Certeau). Il s'agit, en outre, d'une pratique qui fait appel à des éléments fort différents : perception, jugement, interprétation. Une multiplicité qui s'accorde très bien à la difficulté de définition et de délimitation affichée par le terme. Cet obstacle peut néanmoins être surmonté par l'interprétation de la mimèsis comme concept de médiation :

> La « mimèsis » est une structure hautement complexe dans laquelle se rejoignent toute une série de conditions : une attitude théorique et pratique envers le monde, la connaissance et l'action, les systèmes de symboles et les médias, les relations entre moi et les autres.[43]

La mimèsis ne peut par conséquent s'aplatir sur aucune de ses nuances (imitation, reproduction, etc.), ce qui rend toute traduction impossible ou insuffisante, comme le souligne Paul Ricœur :

> […] si nous continuons de traduire *mimèsis* par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisons *mimèsis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'entendre de la mimèsis platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. En ce sens, le terme aristotélicien de *mimèsis* est l'emblème de ce décrochage qui, pour employer un vocabulaire qui est aujourd'hui le nôtre, instaure la littérarité de l'œuvre littéraire.[44]

Ricœur est d'ailleurs obligé d'opérer une distinction entre trois déclinaisons différentes de la mimèsis : « renvoi à la pré-compréhension familière que nous avons de l'ordre de l'action, entrée dans le royaume de la fiction, enfin

---

[42] G. Gebauer, Ch. Wulf, *Mimèsis. Culture-Art-Société*, traduit de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris : Les Éditions du Cerf, « Passages », 2005, p. 44.
[43] *Ibid.*, p 477.
[44] P. Ricœur, *Temps et récit*, I, Paris : Seuil, 1983, p. 76.

configuration nouvelle par le moyen de la fiction de l'ordre pré-compris de l'action »[45]. Il s'agit, au fond, des trois moments successifs de la perception du texte chez le lecteur :

- mimèsis I, à savoir, le moment de la *préfiguration*, renvoyant à l'expérience pré-textuelle, à la temporalité qui informe le vécu ;
- mimèsis II, *configuration* : la configuration détermine la manière dont cette temporalité première est transfigurée par la narration ;
- mimèsis III, *refiguration* : la temporalité re-vécue, reconfigurée par le lecteur.

Temps et récit (ouvrage en trois tomes, publié de 1983 à 1985) est conçu, comme le dit Ricœur lui-même, en même temps que *La Métaphore vive*, et les réflexions des deux œuvres convergent, puisqu'aussi bien la métaphore que le récit contribuent à une innovation sémantique qui, dans le premier cas, produit une « nouvelle pertinence »[46] et, dans le second, introduit une forme de synthèse de l'hétérogène opérée par le lecteur sur les données textuelles (surtout en ce qui concerne la dimension temporelle) :

> Tandis que la description métaphorique règne plutôt dans le champ des valeurs sensorielles, pathiques, esthétiques et axiologiques, qui font du monde un monde *habitable*, la fonction mimétique des récits s'exerce de préférence dans le champ de l'action et de ses valeurs *temporelles*.[47]

La métaphore s'appliquerait alors à l'espace, tandis que la mise en intrigue supposerait plutôt un travail sur le temps. L'hypothèse de base de Ricœur est en effet de démontrer « *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle* »[48], sur la base de l'action des trois

[45] *Ibid.*, p. 13.
[46] *Ibid.*, p. 11.
[47] *Ibid.*, p. 13.
[48] *Ibid.*, p. 85.

formes de mimésis : « *Nous suivons donc le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré* »[49].

L'expérience temporelle poétique, selon les propositions de Garelli, suivrait à notre avis les mêmes étapes, car, là aussi, l'entreprise du lecteur émane du temps de son propre vécu, se croise au temps du texte et donne enfin lieu à un temps *autre*, qui serait le temps spécifique de la lecture. Il faudrait pourtant réviser le rôle du moment configuratif de la mimèsis (c'est-à-dire la *mise en intrigue*), qui ne serait plus voué à la configuration d'une temporalité *autre*, mais à la mise en question de la temporalité primaire (qui se relie, chez Garelli, à la notion fondamentale de préréflexif). Elle agirait donc non pas sur la narration, mais sur la matérialité de la parole poétique, sur son rythme particulier, sur ses sonorités, éventuellement sur sa métrique.

De toute façon, les déclinaisons de la mimèsis indiquées par Ricœur mettent en évidence le réseau complexe de sens pluriels, multiples, qui est au centre des réflexions de Garelli débouchant sur une affirmation de la spécificité de la lecture poétique. Christian Doumet dit effectivement : « Lire un poème, c'est […] se déplacer entre dénotations, connotations et inventions. C'est éprouver l'instabilité des représentations »[50]. La *precarité* est une véritable modalité de la poésie : elle se fait le signe d'un dire qui renonce à l'univocité pour s'abandonner à la possibilité, ce qui renvoie à la notion de métastabilité analysée dans la deuxième partie et, de plus, au titre d'un recueil de Garelli publié en 1972, *Lieux précaires*.

Il nous semble opportun d'arrêter ici cette brève digression sur un sujet bien trop étendu par rapport aux limites que nous nous sommes imposées, et de revenir à notre point de départ, c'est-à-dire la définition reverdyenne de l'image. Cette définition sera ensuite reprise et revue par André Breton dans les *Manifestes du*

[49] *Ibid.*, p. 87.
[50] Ch. Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 75.

surréalisme[51] : Breton concorde sur la nécessité de la distance entre les deux éléments en jeu (la différence de potentiel doit être considérable pour émettre de l'énergie), mais ce rapprochement ne peut pas être volontaire. Il remplace la volonté par l'arbitraire et l'inconscient. La dimension intellectuelle consciente ne peut qu'admirer, *a posteriori*, la lumière de l'image générée :

> Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus mais qui « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés »[52]. Reste à savoir si l'on a jamais « évoqué » les images. Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle « deux réalités distantes ». Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout. […] C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. […] Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux.[53]

L'insistance de Breton sur ce qui est fortuit, arbitraire, semble indiquer une sorte d'anti-théorie de l'image, qu'il adopte également dans *Nadja*, où, avant d'introduire le personnage féminin, le protagoniste-narrateur annonce son *modus operandi* :

> Je n'ai dessin de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres.[54]

---

[51] Voir l'essai de Pierre Caminade : *Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine*, Paris : Bordas, 1970. Dans cet essai sur l'évolution de la notion d'image poétique au XXe siècle, l'image garellienne constitue un développement des 'théories' de Reverdy et des surréalistes.

[52] Breton cite *Les Paradis artificiels* de Baudelaire-

[53] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, « Folio/essais », 1985, p. 48-49.

[54] A. Breton, *Œuvres complètes*, I, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 651.

Ce sont les rapprochements occasionnels et inconsidérés (*convulsifs*, suivant la conclusion de *Nadja*) qui créent des images permettant enfin de *voir* vraiment. L'aspect syntactique prédomine, donc, sur le facteur de l'inconscient, puisqu'on ne se réfère pas à la nature des images, mais seulement à leur modalité d'apparition. Dans la définition insérée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*[55], on trouve d'autres exemples d'image surréaliste :

> IMAGE – « L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire » (A.B.)[56]

L'arbitraire que Breton considère comme l'ingrédient principal de l'image surréaliste, provoque une forme d'intraduisibilité, attribuable à une longue série d'éléments (contradiction, hallucination, effet hilarant, etc.). L'arbitraire a, néanmoins, des connotations complexes chez Breton lequel, dans une note au premier exemplaire de *Les Champs magnétiques* (1930), précise :

> Je faisais alors grand cas […] d'un certain don de gratuité que j'accordais à l'exercice de la pensée chez Soupault, par exemple. Entre tous mes amis d'alors il me paraissait être celui qui fût le moins contaminé par le souci d'une rigueur apparente, tout à fait inconciliable avec la rigueur réelle que j'avais la volonté d'instaurer.[57]

---

[55] Il s'agit d'un texte de 1938, publié par la Galerie des Beaux-Arts (en tant que catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme, janvier-février 1938), sans nom d'auteur ni achevé d'imprimer.

[56] A. Breton, *Œuvres complètes*, II, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 816-817.

[57] Cité par Philippe Audoin dans la préface de A. Breton, P. Soupault, *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, Paris : Gallimard, 1971, p. 13.

La rigueur *réelle* ambitionnée par Breton est somme toute comparable à la *justesse* de Reverdy, et elle impose donc une révision des notions d'arbitraire et d'inconscient. Des notions que Garelli analyse en profondeur (en les décrochant de leur base psychanalytique, très accentuée chez Breton) à travers un discours sur l'écriture automatique surréaliste, qui le conduit à s'interroger sur la 'localisation' des images :

> Les images ne viennent donc pas de l'inconscient ; elles surgissent successivement et comme automatiquement parce que la dimension fondamentale de la temporalité humaine est préréfléchie. Les images sont donc inconscientes parce qu'elles sont originaires et donc premières à l'égard de la pensée logique qui en dérive.[58]

L'image se transforme en un niveau de la conscience, qu'il faut situer dans la dimension préréflexive (autrement dit, non-conceptuelle) et qui se révèle de façon non pas arbitraire mais abrupte :

> Nul message dans la voix du poète, nulle force implacable de démonstration. Mais au sein du langage, l'irruption sauvage d'une brèche, d'où coule l'inépuisable hémorragie des mots truqués, tronqués, auxquels la sagesse humaine cherche obstinément à conférer un sens ![59]

Cette citation montre clairement que la brèche n'est pas seulement une image fondamentale et originaire dans l'écriture poétique de Garelli (elle figure d'ailleurs dans le titre de son premier recueil de poèmes, comme nous l'avons déjà indiqué), mais, par sa valeur d'ouverture, dévoile la modalité d'apparition de l'image elle-même, son déploiement impétueux et préréflexif[60]. Exemple de « *logos* sauvage »[61],

---

[58] *GP*, p 168.
[59] *GP*, p. 213.
[60] « l'écrivain, prenant le langage de tous, le fait servir à rendre la participation prélogique des paysages, des demeures, des lieux, des gestes, des hommes entre eux et avec nous. Les idées littéraires, comme celles de la musique et de la peinture, ne sont pas des "idées de l'intelligence" : elles ne se détachent jamais tout à fait des spectacles, elles transparaissent, irrécusables comme des personnes, mais non définissables. […] le travail de l'écrivain reste travail de langage, plutôt que de "pensée" : il s'agit de produire un système de signes qui restitue par son agencement interne le paysage d'une expérience, il faut que les reliefs, les lignes de force de ce paysage induisent une syntaxe profonde, un mode de composition et de récit, qui défont et refont le monde et le langage

l'image poétique ne doit pas générer une autre image, ni un sens à objectiver (c'est-à-dire, transformable en raisonnement), « mais une déchirure; ni chose ni sens; et cependant éclairant et éclairé »[62]. Voilà la singularité créative de l'image reverdyenne : paradoxalement, le lien produit une lacération qui constitue le véritable pouvoir dynamique de l'image.

Les réflexions de Reverdy, Breton et Garelli, toutefois, n'arrivent pas à identifier l'image qu'elles proposent : elles semblent se limiter à circonscrire négativement l'image, par ce qu'elle n'est pas, à travers une sorte de définition à l'envers. Mais le refus des catégories rhétoriques classiques (métaphore, comparaison, etc.) exprimé par ces auteurs oblige à élaborer une 'nouvelle rhétorique' au-delà de toute définition.

Laurent Jenny propose en tout cas cette délimitation : « La *figure* est une **forme typique de relation non linguistique entre des éléments discursifs** »[63]. L'image permet donc à la dimension non-linguistique (qui n'équivaut pas à un souci de représentation) de faire irruption dans le tissu verbal : c'est cette ouverture que Garelli met en relief dans sa poésie.

---

usuels. Cette parole neuve se forme dans l'écrivain à son insu », M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris : Gallimard, 1968, p. 40.

[61] M. Richir, *Phénoménologie et institution symbolique (Phénomènes, Temps et Etres II)*, Grenoble : Jérôme Millon, 1988, p. 300. La rudesse de ce logos met en question la langue conventionnelle : « les images poétiques – qui sont, on le voit, tout autre chose que les métaphores d'une rhétorique disciplinée, laquelle ne vient jamais qu'après coup, ou trop tard, pour faire l'inventaire de ce qui est déjà devenu "lieu commun poétique" –, c'est qu'elles ne déconcertent l'institution symbolique de langage que dans la mesure où, il nous faut montrer comment car c'est le point où tout se noue, elles indiquent bien en leur creux ou en leur foyer un *sens sauvage*, d'au-delà des signes du langage conventionnel, un être ou une essence sauvage sans concept, pour lesquels il n'y a précisément pas de nom, sans que cela implique qu'ils ne puissent se composer en un phénomène de langage», *ibid*., p. 297. Ce sens sauvage renvoie d'ailleurs à la différenciation merleau-pontyenne entre *langage parlé* et *langage parlant* : « Disons qu'il y a deux langages : le langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur, – et celui qui se fait dans le moment de l'expression, qui va justement me faire glisser des signes au sens, – le langage parlé et le langage parlant », M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris : Gallimard, « Tel », 2004, p. 17.

[62] *RD*, p. 42.

[63] L. Jenny, *Les figures de rhétorique*, I.3 Proposition de définition de la figure, Genève : Dpt de français moderne, 2003, < http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique > (consulté le 29 mars 2009).

Chapitre II

L'image selon Garelli
Du court-circuit à l'expérience rythmée

L'image, œuvre pure de l'imagination absolue, est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant.

G. Bachelard, *Poétique de l'espace*

Après cette brève exposition de certaines théories de l'image représentatives de la poésie française du XXe, il nous est maintenant possible de tracer le rôle qu'elle joue dans l'œuvre de Garelli. Il faut tout d'abord mettre en relief que la valeur de l'image dépasse chez l'auteur les questions stylistiques. Selon Serge Meitinger, l'apparition d'un rythme ou d'une image chez Garelli possède une « portée ontologique »[64], dont la preuve résiderait aussi dans la publication contemporaine de *Brèche* et de *La Gravitation poétique,* « avers et revers de la même inspiration »[65]. Le rythme est donc l'équivalent de l'image, car tous les deux demandent un effort d'élaboration mentale de la part du lecteur :

[64] M. Jarrety (sous la dir. de), *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris : PUF, 2001, p. 286.
[65] *Ibid.*, p. 285.

> Ainsi le langage imagé se révèle dans sa triple détermination, rythmique, sonore et signifiant, comme élan, puissance organisatrice de passage, principe de circulation multiple dans l'immanence, force de liaison. Le rythme apparaît donc comme l'aspect dynamique, temporel et liant de l'image ; le sens, comme la cristallisation fragile d'un rythme en perpétuel mouvement.[66]

L'image ne relève pas que de la dimension visuelle : comme le dit Bachelard, elle possède « une sonorité d'être »[67]. L'interaction entre rythme et image produit des variations d'intensité perceptives qui confèrent au texte un caractère concret, solide, comme le remarque Béatrice Bloch :

> Le texte poétique est donc un réservoir de possibles, de perceptions qui se donnent et se retirent en fonction de la complexité de l'écriture du texte. Il est le lien d'une communication multisensorielle riche, mais qui ne s'offre pas toujours d'emblée à la première lecture, obligeant ainsi à un travail sur les expériences évoquées pour faire naître des parentés, des résonances entre domaines de sens, qui permettraient à la poésie de se déployer dans toute sa richesse, alors même que celle-ci ne s'offre pas toujours de prime abord. C'est qu'il faut alors accepter de la connaître en l'apprivoisant, qu'elle requiert à la fois la mise en jeu du corps dans l'expérience rythmique intuitive et celle de la visualité et de l'imaginaire en un travail de retour sur les sensations évoquées et de comparaisons entre elles ; des métaphores abstraites, des formes de formes, peuvent sans doute être saisies seulement dans l'après-coup de la relecture. Mais peut-être ces abstractions permettent-elles, ultérieurement, un retour vers la mise en jeu du corps et de l'imaginaire à partir du langage, justifiant, par le travail de la réception, les liens inconscients que le lecteur aura peut-être saisis intuitivement, au-delà de sa conscience raisonnante.[68]

Rythme et image font appel à la perception sensible : cela constitue, au fond, l'un des caractères spécifiques de l'écriture poétique garellienne, qui tient à ce que les images ne tournent pas en « Gestes redoublés qui ne créent plus leur temps »[69]. Loin de là, elles constituent les moments-clés de l'aspect purement poïétique de la poésie.

Le rythme définit également l'être même de l'image, comme le souligne Bachelard : « une image n'est jamais définitive, elle vit dans une durée tremblée,

---

[66] *GP*, p. 210.
[67] G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, « Quadrige », 2005, p. 2.
[68] B. Bloch, « Rythmes et images mentales en poésie : une perception convergente à la lecture ? », in B. Bonhomme, M. Symington (sous la dir. de), *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 2005, p. 102.
[69] *EM*, p. 191.

dans un rythme »[70]. Une précarité qui dérive ultérieurement de la nature sensible des images, car elles sont enracinées tout d'abord dans le champ perceptif, qui est un « horizon indépassable »[71] : « le mouvement opératoire de la création artistique, irréductible à quelque décompte structural, s'enracine d'emblée dans un certain style de fréquentation perceptive que l'artiste noue avec les choses et qui constitue le champ originaire de sa méditation »[72]. Style perceptif qui ne s'occupe pas d'instituer un code visant à la représentation de ce que l'on perçoit, mais qui fait rentrer la poésie dans l'ordre des expériences auxquelles la perception peut faire face. Cela implique, comme nous allons le voir ensuite, une grande attention à la consistance verbale, à l'impact que tout texte provoque en premier lieu au niveau sensoriel.

Fernande Massiani déclare que l'image garellienne aurait la fonction de faire ressortir l'union entre expérience créatrice et réflexion critique chez l'auteur :

> Il ne s'agit pas de décrire un « style » en établissant l'inventaire des procédures, des recettes qui confluent à son discours. La rigueur où l'on reconnaîtra sa personnalité et son efficience. Mais de se préoccuper de montrer que les images des poèmes sont congruentes à un discours réflexif qui porte sur la poésie et le fonctionnement poétique, c'est-à-dire que les structures de langage choisies sont homologues de la réalité mise en cause.[73]

L'idée d'image poétique caractérisant Garelli pourrait se figurer comme un nœud entrelaçant création et réception, ce qui détermine un aspect temporel particulier à la poésie (grâce à sa musicalité, à son caractère ondulatoire, que nous analyserons mieux en parlant de *La Gravitation poétique*). L'image devient ainsi une figure du temps :

---

[70] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1948, p. 90.
[71] J. Garelli, « Quand l'eau se fait Monde », in J.-C. Gens et P. Rodrigo (sous la dir. de), *Puissances de l'image*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, « *Écritures* », 2007, p. 202.
[72] *Ibid*.
[73] F. Massiani, *Expérience créatrice et réflexion critique dans l'œuvre de Jacques Garelli*, thèse de troisième cycle : littérature Française : Université de Nice : 1981, p. 128.

> Il faudra voir comment l'image, à la fois réceptive et créatrice, loin d'être une chose en-soi est une structure de conscience selon laquelle l'homme vit à distance de soi dans une unité irrécupérable un monde qui se fait par la manière même dont il s'échappe à lui-même ; cette manière de s'échapper à soi-même n'étant autre que le temps se faisant.[74]

Elle devient, de plus, le centre de rayonnement de toutes ces ressources (sémantiques, musicales, rythmiques, etc.) sur lesquelles la poésie se fonde. Dans le cas spécifique de Garelli, il faudrait sans doute parler de « figurativisation », en employant un terme que David Gullentops définit en tant qu'« orientation de sens dynamique dérivable du matériau du texte »[75]. Un dynamisme qui bien s'accorde au mouvement opératoire et à l'irradiation que Garelli attribue à l'expérience poétique. Celle-ci, en effet, se configure comme « une rencontre toujours renouvelée entre le poète et le matériel verbal, entre la forme du monde textuel et les visées complexes de la conscience du poète qui se porte vers les éléments formels comme des véritables points d'appui qui s'offrent à elles pour lire le monde »[76].

L'image constitue par ailleurs un élément strictement lié à l'aspect spatial de la poésie, car tout poème, dit Maulpoix, « est un espace topologique aussi bien que tropologique »[77]. L'espace de la poésie est, tout d'abord, celui de la page : l'une des caractéristiques de la poésie en tant que genre 'reconnaissable' a été souvent attribuée à sa présentation graphique (un texte qui se fait image), à la *dispositio* des mots (la *mise en page* comme ressource poétique). Les images, en tant que « détonateurs de sens »[78], se situent dans l'espace de la séquence linguistique, plutôt qu'au niveau du mot singulier (l'image a besoin d'espace afin de pouvoir

[74] *GP*, p. 147.
[75] D. Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris : Paris-Méditerranée, 2001, p. 65.
[76] F. Massiani, *Expérience créatrice et réflexion critique dans l'œuvre de Jacques Garelli*, *op. cit.*, p. 257.
[77] J.-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris : José Corti, 2002, p. 27.
[78] *RD*, p. 42.

irradier sa lumière). Le texte poétique, dans sa matière imprimée, à la fois visible et lisible (*lisuelle*, dirait Gullentops[79]) devient ainsi un lieu du langage.

De fait, l'image chez Garelli n'est pas exclusivement visuelle. Dans le texte intitulé *Lettre aux aveugles sur l'invisible poétique*, Garelli remarque que la poésie ne fait pas intervenir un seul type de sensations, mais les réorganise de manière créatrice :

> […] chaque sens ne joue plus un rôle absolu, sans communication avec les autres, mais est doté d'une valeur relative dans la partition d'ensemble. C'est ce jeu harmonique entre les valeurs différentielles propres à la vision, selon qu'elle compose avec telle idée ou tel autre sens, qu'il importe d'examiner dans le cadre de la création poétique, en nous demandant ce que devient ce jeu quand le sens particulier de la vue est éradiqué de la partition d'ensemble. Case vide d'un réseau qui ne peut que multiplier l'énigme interrogative des permutations d'ensemble, mais qui ne peut nullement les paralyser. Bien au contraire, et au-delà de toute idée de compensation strictement sensible, qui est une approche pauvre du problème, c'est l'approfondissement de la dimension de Néant des choses, qui se creuse en même temps que s'accroît l'énigme interrogative de la pensée questionnante, qui est l'essence même de la pensée poétique.[80]

Garelli nie à l'image toute nature exclusivement visuelle. Même dans la lettre dite *du voyant* (dénomination attribuée postérieurement par la critique à la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny), Rimbaud va au-delà la visualité oculaire et insiste davantage sur le travail musical et, en général, sur la matérialité demandés par le verbe poétique[81] :

> […] Rimbaud estime que seul un travail musical exercé sur le Verbe peut engendrer une authentique connaissance poétique, qui implique transformation et modification d'Être. Or, c'est le caractère ontologique du travail poétique enraciné dans la

[79] « le lisuel est défini sur le plan théorique comme un processus cognitif qui entretient un rapport ambigu et interactif avec le langage verbal», D. Gullentops, *Poétique du lisuel*, *op. cit*., p. 167. Dans cette catégorie, *lisible* et *visuel* fusionnent, de manière à rompre la linéarité du texte : « Le lisuel ne se restreint pas à ce qui est lisible, à ce qui peut se lire, de façon univoque dans un texte, mais opère sur la frontière de l'univocité et de la plurivocité » (*ibid*., p. 178).

[80] *ED*, p. 91.

[81] « Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions », A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 346.

> dimension musicale du poème, qui interdit de réduire ce mode essentiel de connaissance, soit à un simple exercice intellectuel, jouant sur des figures de rhétorique, soit à une variation différentielle sur l'art perceptif et raffiné du « Voir ».[82]

Garelli porte l'exemple supplémentaire des *Villes invisibles* d'Italo Calvino, emblèmes du « paysage mental »[83] proposé par le texte poétique :

> […] la cité devient *non une réalité à voir*, mais *une énigme à décrypter*. […] C'est, en effet, le mouvement de dépassement à l'égard de toute réalité perceptive ou logique fixe, qui est en cause dans l'« Invisibilité » des Villes décrites par Marco Polo. Ni le terme « idée », ni le terme « esprit », ni le terme « mental » ne peuvent rendre compte de cette dimension d'« autodépassement » du système métastable créé par l'irréalité d'un paysage onirique qui excède l'ordre de l'identité à soi ou en soi et, corrélativement, celui de l'altérité : car pour être « autre », encore faudrait-il qu'elle soit quelque chose de stabilisé dans son identité « d'être autre ». Différemment, les villes d'Italo Calvino « participent » à toutes les formes de la différence, sans jamais se stabiliser en quelque « altérité » que ce soit.[84]

Aglaurée, en particulier, avec sa consistance ambiguë et insaisissable montre que la parole poétique « ouvre cet espace et avant qu'il ne se ferme, le fait vibrer l'éternité d'un instant »[85]. Il est opportun d'éclaircir cette affirmation par les mots de Calvino :

> […] rien n'est vrai de tout ce qui se dit d'Aglaurée, et pourtant il s'agit d'une image de ville solide et compacte, alors que les jugements épars qu'on peut en tirer en y vivant donnent une consistance moindre. Le résultat est le suivant : la ville telle qu'on en parle possède en abondance ce qu'il faut pour exister, tandis qu'existe beaucoup moins la ville qui existe à sa place.
> Si donc je voulais te décrire Aglaurée en m'en tenant à ce que j'ai vu et éprouvé personnellement, je devrais te dire que c'est une ville terne, sans caractère, posée là au hasard. Mais même cela ne serait pas la vérité.[86]

La ville est une entité fuyante, presque indescriptible, où la laideur et l'informe laissent transparaître, de temps en temps, un jeu de lumières fascinant et ineffable :

---

[82] *ED*, p. 96.
[83] *ED*, p. 117.
[84] *ED*, p. 113.
[85] *ED*, p. 85.
[86] Cité par J. Garelli, *ED*, p. 115.

> […] à certaines heures, dans certaines échappées au détour d'une rue, tu vois s'ouvrir devant toi le soupçon de quelque chose d'unique, de rare et peut-être de magnifique ; tu voudrais dire ce que c'est, mais tout ce qui s'est dit précédemment d'Aglaurée retient les mots sur tes lèvres et t'oblige à répéter au lieu de t'exprimer.[87]

Il nous semble pertinent de montrer l'illustration d'Aglaurée réalisé par l'artiste espagnol Pedro Cano dans sa série d'aquarelles ayant pour objet les *Villes invisibles* (***Illustration III.1***). Une duplicité s'instaure entre la ville dite et la ville vue, qui incarne parfaitement le débat entourant l'image en littérature. La ville dite fait parfois irruption dans la ville vécue, comme le faisceau lumineux qui tombe au centre de l'aquarelle, mais cette irruption est captive du nom, du langage, de tout ce qui a été dit sur la ville. Toutefois, il semble que le déficit d'existence de l'Aglaurée terrestre soit compensé par la solidité de l'Aglaurée pensée, imaginée. L'image ne se configure donc pas (au moins, non seulement) comme illusion mensongère, puisqu'elle donne de l'épaisseur à ce qu'elle suggère.

Une autre ville invisible significative du point de vue de la mise en question de la représentation est sûrement Valdrade qui, bâtie aux bords d'un lac, s'offre doublement au regard, par la ville et par son reflet aquatique. Le miroir d'eau ne répète pas seulement les formes architectoniques des édifices, mais aussi tous les actes qui ont lieu dans la ville :

> Les habitants de Valdrade savent que tous leurs actes sont à la fois l'acte lui-même et son image spéculaire, laquelle possède la dignité particulière des images, et interdit à leur conscience de s'abandonner ne serait-ce qu'un instant au hasard ou à l'oubli. Même quand les amants aux corps nus se tournent et se retournent peau contre peau. Même quand les assassins plantent leur couteau dans les veines noires du cou […] ce n'est pas tellement leur accouplement ou le meurtre qui importe que l'accouplement ou le meurtre des images limpides et froides dans le miroir.
> Le miroir tantôt grandit la valeur des choses, tantôt la nie. Tout ce qui paraît valoir quelque chose au-dessus du miroir ne résiste pas à la réflexion. Les deux villes jumelles ne sont pas égales, puisque rien de ce qui existe ou arrive à Valdrade n'est symétrique : et qu'à tout visage ou geste répondent dans le miroir un geste ou un visage inversé point par point. Les deux Valdrade vivent l'une pour l'autre, elles se regardent dans les yeux : mais elles ne s'aiment pas.[88]

[87] Cité par J. Garelli, *ED*, p. 116.
[88] Cité par J. Garelli, *ED*, p. 118-119.

Cette ville aussi semble synthétiser la problématique de l'image. Elle se fonde, en effet, sur une autre tension bipolaire qui, malgré ses contradictions, est la base du sens de la ville, comme le dit Garelli lui-même :

> L'erreur, ici, serait de conférer au miroir une vérité que la réalité n'aurait pas. La situation est tout autre : car c'est dans la valeur différentielle d'échanges, dont le miroir atteste l'insaisissable décalage, que la fascination pour le Néant séparant les deux villes non superposables prend tout son sens.[89]

L'image est liée, outre qu'aux controverses portant sur la représentation, à l'aspect temporel de l'expérience poétique. Dans son article « Poésie et temporalité » (dont les réflexions ont été ensuite réélaborées et insérées dans *La Gravitation poétique*), Garelli souligne, parmi les apports de la phénoménologie à la critique littéraire, l'attention réservée à la temporalité humaine :

> Sans doute, la critique littéraire a-t-elle largement profité de ces découvertes. L'effort de Bachelard, de Poulet et de Blanchot suffirait seul à l'attester. Cependant, on peut se demander si le problème de l'image poétique a été analysé avec toute la lumière que peut apporter une méditation approfondie de la temporalité humaine.[90]

Il faudrait maintenant s'interroger sur le type d'expérience temporelle posé par la poésie et sur ce que c'est l'expérience poétique en général

> Que faut-il entendre au juste par expérience poétique ? Est-ce l'expérience du poète créateur ou celle du lecteur ? Ce terme équivoque ne recouvre-t-il pas deux structures de conscience différentes et le problème ne sombre-t-il pas tout de suite dans la confusion ?
> En fait, il y a un paradoxe de l'écriture poétique. Le poète ne vit son expérience de poète créateur que dans la mesure où il se fait lecteur de lui-même. Au moment où les mots sont jetés avec fièvre et dans un premier mouvement sur la page, le poème n'est pas. À ce moment, l'homme écrivant vit dans le plein tâtonnement de l'existence. Alors le langage rythme maladroitement les pulsions temporelles de la vie. Seule la

[89] *ED*, p. 118.
[90] J. Garelli, « Poésie et temporalité », *Les Temps modernes*, février 1964, n. 213, p. 1392.

> lecture de ce premier rythme temporel incohérent peut engendrer la durée dynamique du poème.[91]

Le texte poétique se constitue ainsi à partir d'un rythme existentiel originaire qui déclenche une succession de lectures différentes, impliquant à leur tour des rythmes différents. Peu à peu, le dynamisme temporel de la poésie gagne une forme d'équilibre et se tourne en *durée* :

> Tout le problème de la création poétique consiste à comprendre comment s'opère, par et à travers la lecture, le passage du rythme existentiel heurté et comme écrasé sur lui-même, à la durée dynamique et organisée du poème. Ainsi le problème de l'expérience poétique se pose en termes de rythmes temporels et non selon les notions religieuses et magiques de création, de communication et de compréhension.[92]

L'expérience poétique jaillit donc de la rencontre entre deux temporalités différentes qui ne fusionnent jamais complètement : selon Garelli, en fait, cette rencontre (ou collision) institue une différenciation nette entre un rythme pour ainsi dire 'primaire', à même les sensations et les perceptions, et un rythme affiné par le moment de la lecture, qui débouche sur une véritable durée. Garelli porte l'exemple du *Confiteor de l'artiste* de Baudelaire, où la « dissolution du moi dans le monde par la "rêverie" »[93], dissout à son tour tout dualisme entre sujet et objet : cela s'exprime par le flux des images, qui seraient la négation du concept, et surtout de son univocité.

Dans le cadre de l'ambiguïté acquise par la parole poétique, le rythme a un rôle très important. Garelli fait ici appel au premier vers *Voyelles* : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles ». Dans ce vers, l'impact est provoqué aussi bien par le contraste sémantique que chaque couple évoque, que par la structure de la phrase. Voilà le commentaire qu'en fait Garelli :

---

[91] *Ibid.*, p. 1393.
[92] *Ibid.*, p. 1393-1394.
[93] *Ibid.*, p. 1395.

> L'étude corrélative du signifiant et du signifié […] montre comment par la succession rythmique de dix monosyllabes heurtées, dont chaque couple correspond à une incompatibilité logique, Rimbaud inflige au lecteur une véritable séance de rythme, qui, sur le plan musical, accélère par ses hachures le processus de décomposition logique de la pensée. Chaque monosyllabe est une « île » qui correspond à une matière sonore au phonème bien tranché ; et sur le plan du signifié, elle représente l'élément d'un couple incompatible. Ainsi grâce à cette sorte de court-circuit causé par le tourbillon rythmique et sonore du langage, les mots ont perdu leur identité de signification objective. De concepts, ils sont devenus images.[94]

Le texte poétique est déjà conçu en termes d'*archipel* où, à travers une complexité de ressources expressives sonores et rythmiques, les mots arrivent à perdre leur identité pour en trouver d'autres, nouvelles et inattendues (ce qui ne les éloigne pas de l'expérience du monde, car elles peuvent même se trouver plus proches de sa dimension préréflexive). Ces îlots verbaux pourraient être comparés aux caractéristiques du fragment caractérisant l'écriture rimbaldienne (surtout dans les *Illuminations*), comme le remarque André Guyaux :

> Un fragment de terre cuite, déterré par un archéologue, est privé d'un autre fragment de la même terre cuite. Un fragment d'un penseur présocratique est détaché de la totalité de sa pensée. Ce sont des pierres privées d'autres pierres, des mots privés d'autres mots. En principe, sans doute, le fragment littéraire est, lui aussi, soustrait d'un texte plus long. Mais en principe seulement, car le fragment rimbaldien est un prétendu fragment, morceau de jour d'une nuit des mots et des choses, partie d'un tout si vaste et si confus qu'il en détient cette force qui fait alterner la parole et le silence, et porte l'asphyxie des mots dans les mots eux-mêmes. L'être partiel du fragment, détaché d'un être total, assimile ce qui lui manque au néant, au grand rien, et le fragment devient un tout, et tout devient fragment.[95]

La transition de phase que l'on peut relever dans la mise en poésie de l'institution symbolique du langage implique l'état métastable des mots. La dimension préréflexive consiste par contre dans l'« ordre non conceptualisable de l'Écoute et du Regard »[96], car l'écoute et le regard ne sont pas des structures vides qui se remplissent selon la circonstance : « le regard et l'écoute ne sont jamais vides, mais

[94] *Ibid.*, p. 1401.
[95] A. Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1985, p. 8.
[96] J. Garelli, « L'Écoute et le Regard », in *Sud. Revue littéraire bimestrielle*, Hors Série Espaces de Lorand Gaspar, 1983, p. 165.

toujours branchés sur un Monde qui se prononce, à travers cette audition et cette visibilité pensantes »[97]. Puisque les mots possèdent une véritable présence, ils ne peuvent pas se réduire à des signes. C'est la capacité de la poésie de 'faire monde' : « le poème ne pourra ouvrir sur un monde que parce que matériellement et dans l'intimité de sa structure sonore et signifiante, il est lui-même un monde qui se fait voir »[98]. Cette possibilité, que l'on prend parfois pour obscurité, réside dans le plein emploi de toutes les ressources offertes par la parole. Garelli s'arrête, par exemple, sur un terme apparemment banal tel que *plurielle* :

> Si je considère le mot « plurielle », je peux le traiter de deux manières différentes. Dans sa fonction traditionnelle, ce terme désignera une pluralité. Son sens non équivoque se comprendra par son opposition au mot singulier. Or je peux plus naïvement, mais plus savamment aussi, introduire le mot dans la structure d'une phrase qui, en détruisant son usage traditionnel, le fera en quelque sorte « irradier » en une multiplicité de significations ambiguës, logiquement incompatibles et cependant complémentaires. C'est dans cette deuxième attitude que se révélera le traitement poétique. Ainsi, attentif à la finale « *elle* » du mot qui lui donne une coloration féminine et en quelque sorte liquide, qui invinciblement pour moi déclenche l'assimilation par rêverie paradigmatique de la première syllabe « *plur* » à « *pluie* », l'adjectif se chargera de ces qualités liquides et féminines de telle sorte que la multiplicité ainsi désignée deviendra à la fois dans sa diversité, son caractère insaisissable, sa douceur et ses variations, « la pluie-femme » et la « femme-pluie ».[99]

En renonçant à la clôture lexicographique, la parole s'ouvre à une multiplicité d'images qui ne la relèguent pas dans l'hermétisme, mais, au contraire, augmentent les directions de lecture.

[97] *Ibid.*, p. 170.
[98] J. Garelli, « L'ambiguité du mot poétique », in *Australian Journal of French Studies*, January-April 1968, vol. V, n. 1, p. 19.
[99] *Ibid*.

II.1 La Gravitation poétique *: l'image comme irradiation et entrelacement*

J'aimais me sentir dans le vent
dans le blé bleu qui pique aux jambes
le blé n'est pas bleu je le sais
mais un mot en amène un autre
et tout a la couleur du ciel
quand notre œil est en nouveauté.

G. Perros, *Une vie ordinaire*

Le premier essai de Garelli se présente comme une œuvre en trois étapes, dont nous allons proposer une brève description. La première section est intitulée « Délimitation du champ où s'élabore le dire poétique » et s'inaugure par une introduction au concept d'ineffable, continuant par des réflexions sur *Monsieur Teste* de Valéry, *La Nausée* de Sartre, *Molloy* de Beckett, l'œuvre de Ponge, le Nouveau Roman selon Robbe-Grillet et, finalement, Genet. La deuxième section (« L'écriture poétique considérée comme le mouvement constitutif même de "l'Être au Monde" ») analyse la notion de préréflexif et son rôle dans l'apparition d'une poésie *moderne*, représentée en particulier par l'œuvre de Rimbaud. Finalement, la dernière section (« Imagination poétique et imagination transcendantale ») s'occupe de l'image poétique et de sa valeur de structure portante de l'épaisseur ontologique de la poésie.

Avant d'en approfondir l'articulation, il faudrait tout d'abord revenir au titre de l'essai, pour comprendre ce que l'on entend par « gravitation poétique ». Selon Thierry Leterre :

> La « gravitation poétique » […] est bien celle d'un poids de monde qui s'attache aux mots et qui interdit de fermer le texte sur lui-même. Le texte poétique a une visée hors de lui ; il est *intentionnel*. Non au sens d'une intention psychologique, cependant. Il

> faut entendre la signification *phénoménologique* de l'intentionnalité, le dépassement d'une visée vers un monde.[100]

Pour que les mots puissent *graviter* et orienter cette intentionnalité, il faut naturellement qu'ils pèsent[101], qu'ils possèdent une spécificité physique, matérielle :

> Le mot-image apparaît comme une sorte de chose qui ne révèle pas en désignant de l'extérieur une réalité en-soi, mais qui exprime et accomplit la relation de l'homme au monde en se faisant entendre, palper, écouter. C'est en s'offrant dans son surgissement matériel qu'il révèle, c'est en se constituant en objet à contempler qu'il fonde.
> On voit donc que la création poétique ne se mesure pas à la mise en circulation d'idées abstraites. […] Plus simplement, l'écriture poétique va présenter des objets sonores qui en se faisant écouter révèlent par leur structure matérielle comme par leur sens ou leur détournement de sens logique la présence sourde et opaque d'un monde.[102]

En plus de ce poids, de cette gravitation, ces mots instaurent également des relations complexes – elles aussi très 'physiques' – entre eux. Garelli cite Claudel à propos de cette tension interne au tissu verbal :

> On a souvent parlé de la couleur ou de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur *tension*, de l'état de *tension* de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur *chargement*. Pour nous le rendre sensible il suffit d'interrompre brusquement une phrase. Si par exemple vous dites : « Monsieur un tel est une canaille », j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au contraire vous dites : « Monsieur un tel est un… », mon attention est brusquement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés, devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer moi-même le mot qui manque. De même si par une amusette typographique, comme l'a fait dernièrement l'auteur du Vieillard sur le mont Omi je coupe le mot ailleurs qu'à l'articulation des

[100] Th. Leterre, « L'objet dangereux : la phénoménologie du hors-sens de Jacques Garelli et les aphorismes de René Char », *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 90.
[101] Un poids vif, sinon vivant, pour citer un autre poète, Armel Guerne, auteur d'une œuvre intitulée justement *Le Poids vivant de la parole* : « On peut écrire, et l'on écrit;/On peut se taire, et l'on se tait./Mais pour savoir que le silence/Est la grande et unique clef,/Il faut percer tous les symboles,/Dévorer les images,/Écouter pour ne pas entendre,/Subir jusqu'à la mort/Comme un écrasement/Le poids vivant de la parole », A. Guerne, *Le Poids vivant de la parole,* Gardonne : éditions fédérop, 2007, p. 64.
[102] *GP*, p. 132.

> syllabes, il en résulte une espèce d'hémorragie du sens inclus. Si par exemple au lieu d'écrire : la Clo-che, j'écris la C-loche. Pour la même raison, l'auteur a sectionné certains de ses poèmes dont il a dispersé les morceaux. Voilà le lecteur à qui on met sur les bras ce corps mutilé et tressautant et qui est obligé d'en prendre charge jusqu'à ce qu'il a trouvé le moyen de recoller cet Osiris typographique.[103]

Le fonctionnement des rapports évoqués par Reverdy est ainsi expliqué : il ne s'agit pas de relations abstraites, mais de tensions qui augmentent la consistance du tissu poétique. Claudel aussi, en outre, relie cette question au moment de la lecture, qu'il compare à une opération de caractère magique, où le lecteur, comme Isis, se charge d'un travail de recomposition et de reconfiguration.

Comme nous allons le constater dans la plupart des textes philosophiques de Garelli, son essai d'exorde s'inspire de quelques lectures littéraires. Il vaut mieux en tout cas décrire la progression du texte à partir de son début. L'approche des lectures présentées dans la première section est fondamentalement spéculative. L'épisode de la racine du marronnier tiré de *La Nausée*, par exemple, montre l'échec du langage par rapport à l'expérience :

> L'absurdité apparaît très nettement dans ces pages comme l'incapacité du Logos à combler l'excès d'informations apportées silencieusement par l'intuition. Le noir de la racine échappe à tout ce qu'on peut en dire, sorte de résidu qui sous-tend la perception, mais qui échappe à toute dénomination. Autrement dit, l'expérience est absurde parce que l'intuition est silencieuse et première à l'égard du langage.[104]

Le roman de Sartre révèle les apories qui dérivent d'une conception représentative du langage :

> […] sens et absurde se manifestent comme un accord ou un désaccord du langage avec ce que la perception et la pensée intellectuelles révèlent des personnes et des objets. Ces deux notions sont donc solidaires de la pensée intuitive et thétique et n'ont de valeur que selon une théorie qui conçoit le langage, comme système de signes manipulés par l'homme pour désigner de l'extérieur des objets. Avant le lucide et cruel constat d'Antoine Roquentin, la pensée intellectualiste était en paix avec elle-même.[105]

---

[103] P. Claudel, *Œuvres en prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 6.
[104] *GP*, p. 62.
[105] *GP*, p. 68.

Garelli met en opposition la philosophie de la volonté de Sartre/Roquentin et la liberté du *Molloy* de Beckett, pour lequel les objets ont perdu leur individualité : ainsi, le monde « va surgir éblouissant dans sa confusion, comme la rumeur même d'un astre gravitant dans l'espace, rumeur dans laquelle se dissout la perception particulière du sujet écoutant »[106]. Chez Beckett, le concept d'absurde se dissout, il n'a plus lieu d'être :

> […] le jugement d'absurdité correspond à la désignation extérieure d'un sujet qui possède ses propres « recettes » de « plein sens », et qui juge l'univers comme ne s'y conformant pas. Sartre a lumineusement révélé dans *Les Mots* le côté inconsciemment « mystificateur » d'Antoine Roquentin qui échappait à l'absurdité, victime et complice de son regard objectivant, par le simple fait qu'il dénonçait l'absurdité des choses. […] L'idée de sens et son corollaire négatif : l'absurde, apparaissent toujours dans l'acte de désignation extérieure d'un sujet parlant d'objets silencieusement et préalablement perçus.[107]

L'équivoque de Roquentin tire son origine d'une approche particulière du langage, « visant à l'adéquation d'une formule à un existant »[108] :

> […] cette racine d'arbre que je regarde et touche de mon talon excède de sa présence obsédante la clarté de mon discours, comme mon deuil échappe à toutes les formules verbale qui tentent de le présenter à autrui dans son insaisissable expérience de vide, d'excès d'images émotives ou littéraires, de farce sociale, et tout compte fait, de nullité et d'absence. Dès lors, le langage objectivant est frappé de folie, l'esprit réaliste, convaincu de stupidité, le verbe « être » dans sa prétention d'adéquation du mot à la chose, démasqué.[109]

Dans un commentaire de 1948, Jean Wahl affirme que, dans le roman de Sartre, les mots « échappent à leurs relations »[110]. L'excès d'existence des choses (ou, mieux, de la *pâte des choses*[111], indifférenciée et menaçante) provoque une crise du

[106] *GP*, p. 64.
[107] *GP*, p. 67-68.
[108] *GP*, p. 69.
[109] *GP*, p. 69.
[110] J. Wahl, *Poésie, pensée, perception*, Paris : Calmann-Lévy éditeurs, 1948, p. 99.
[111] *Ibid*.

langage. Si la poésie paraît échapper à un tel danger, c'est parce que l'expression y est libre de toute fonction référentielle. En s'appuyant sur l'exemple de *L'Éternité* de Rimbaud (« Elle est retrouvée./Quoi ? – L'Éternité »), Garelli met en relief la fonction non-représentative (sinon anti-représentative) du verbe poétique, « qui n'est plus copie d'une réalité préalablement intuitionnée »[112]. Dans l'œuvre de Sartre, au contraire, le verbe *être* est la source du conflit déchirant que vit le protagoniste face à la racine du marronnier :

> Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.
> Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire « exister ». J'étais comme les autres, comme ceux qui se promènent au bord de la mer dans leurs habits de printemps. Je disais comme eux « la mer *est* verte ; ce point blanc, là-haut, *c'est* une mouette », mais je ne sentais pas que ça existait, que la mouette était une « mouette existante » ; à l'ordinaire l'existence se cache. […] Quand je croyais y penser, il faut croire que je ne pensais rien, j'avais la tête vide, ou tout juste un mot dans la tête, le mot « être ». […] Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances.[113]

Ces réflexions de Roquentin trouvent un écho dans ce que Sartre affirme dans *Qu'est-ce que la littérature ?* à propos de la poésie, dans laquelle les mots ne sont plus des outils, mais des noyaux de possibilités, comme nous allons le voir par la suite.

Après Sartre et Beckett, l'essai de Garelli s'arrête sur l'œuvre de Ponge (dans le Chapitre VII de la première section, intitulé « De la définition du dictionnaire au dévoilement poétique : l'entreprise de Ponge »[114]), l'axe de laquelle serait synthétisé dans cette interrogation : « Comment manifester par l'acte de la

[112] « Le verbe "être" est décanté de toute vertu traductrice. Il est rendu à son destin originaire: il crée ! », *GP*, p. 71.
[113] J.-P. Sartre, *La Nausée*, Paris : Gallimard, « Folio », 1972, p. 181.
[114] *GP*, p. 72-79.

formulation verbale, la relation fondamentale de l'homme avec les choses ? »[115]. L'effort lexical de Ponge ne se limite pas à fournir des définitions des choses, parce que ses descriptions cherchent à « manifester ce qu'elles ne disent pas »[116] :

> Faire sentir les analogies entre les choses; leur univers de participation secret et muet. Mais surtout, et sur ce point Ponge ne cesse d'insister, faire sentir leurs qualités différentielles : nommer ce en quoi elles sont irréductibles. Pénétrer jusque dans le silence, l'intimité de leur individualité, et par l'acte de la formulation, les faire accéder au sens.[117]

Cette ambition demande en outre une forme textuelle particulière qui puisse concilier la tension définitoire avec l'extase de la description, comme l'auteur lui-même le dit dans *My creative method* :

> Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses…[118]

La tentative expérimentale de Ponge passe aussi par l'hybridation : « Ce que je tenterai sera donc de l'ordre de la définition-description-œuvre d'art littéraire »[119]. Ainsi, dans l'exemple de la *Chèvre*, que Garelli choisit d'insérer dans *La Gravitation poétique*, l'écriture de Ponge s'attarde sur les possibilités de métamorphose que cette entité animale peut assumer :

> […] c'est bien ainsi que la chèvre nous apparaît le plus souvent dans la montagne ou les cantons déshérités de la nature : accrochée, loque animale, aux buissons, loques végétales, accrochés eux-mêmes à ces loques minérales que sont les roches abruptes, les pierres déchiquetées.
> Et sans doute ne nous semble-t-elle si touchante que pour n'être, d'un certain point de vue, que cela : une loque fautive, une harde, un hasard misérable ; une approximation

[115] *GP*, p. 72.
[116] *GP*, p. 73-74.
[117] *GP*, p. 74.
[118] Fr. Ponge, *Le Grand recueil, II, Méthodes*, Paris : Gallimard, 1961, p. 11.
[119] *Ibid.*, p. 14.

désespérée ; une adaptation un peu sordide à des contingences elles-mêmes sordides ; et presque rien, finalement, que de la charpie.[120]

À travers un processus de sympathie pour les éléments qui l'entourent, la chèvre gagne une matérialité suffisante pour s'imposer en tant qu'objet pris dans un flux identitaire qui l'affirme et le nie à la fois.

Les descriptions de Ponge pourraient suggérer une co-participation de tous les êtres à une même matière commune et originaire : ils ne seraient que les simples agglomérations d'une soupe primordiale composée de vie et de paroles. Pareillement à la chèvre, la crevette semble traverser plusieurs formes sans se cristalliser en aucune d'elles : « La crevette ressemble à certaines hallucinations bénignes de la vue, à forme de bâtonnets, de virgules, d'autres signes aussi simples – et elle ne bondit pas d'une façon différente »[121]. Ce processus ne concerne pas que le monde animal, parce que l'être humain aussi y est soumis. Ses organes sont considérés à la manière d'éléments zoomorphes : « La main est l'un des animaux de l'homme »[122]. La main devient chauve-souris, colombe, crabe ; elle est en même temps « marionnette et cheval de labour »[123]. L'humain est somme toute l'emblème arcimboldesque du mouvement, de la possibilité dynamique des corps.

Il est donc désormais assez clair que le 'dictionnaire' de Ponge[124] ne vise pas à insérer l'objet dans un horizon préétabli, dans une destinée sémantique inébranlable. Au contraire, comme c'était le cas de la peinture de Cézanne décrite par Merleau-Ponty, il met l'accent sur la dimension dynamique de l'expression :

---

[120] Fr. Ponge, *Le Grand recueil, III, Pièces*, Paris : Gallimard, 1961, p. 211.
[121] *Ibid.*, p. 20.
[122] *Ibid.*, p. 132.
[123] *Ibid.*, p. 134.
[124] En réalité, le projet de Ponge était bien plus ambitieux, comme il l'avoue dans l'*Introduction au galet* : « Ainsi donc, si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein : je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie » (Fr. Ponge*, Œuvres complètes*, I, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon et Bernard Veck, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 204).

> Dès lors, la formulation ne se réduit pas à l'équation : « Ceci est cela. » Elle consiste à établir des relais, ou si l'on veut des sortes de stations ou d'étapes dans le réseau du langage dont la fonction profonde devient négative. Il conviendrait de dire : Ceci n'est ni ceci ni cela, mais le projet infini qui passe par ces définitions provisoires sans jamais s'y enliser. L'acte de nomination de Ponge n'est donc en rien une identité. Il se fait toujours à partir d'un point de vue renvoyant à une série de points de vue, qui en se multipliant se nient, mais en se niant, constituent l'entreprise d'un réseau de significations dans lequel et par lequel s'élabore la notion-objet.[125]

L'aspect de la poétique de Ponge qui semble intéresser le plus Garelli réside alors dans la qualité relationnelle des images, dans leur moyen de déployer tout un monde par l'emphase qu'elles donnent à la matière linguistique : « Chaque mot s'impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur, avec toutes les associations d'idées qu'il comporte (qu'il comporterait s'il était seul, sur fond sombre). Et cependant, il faut le franchir... »[126].

La poétique de Ponge semble néanmoins instituer une séparation assez nette entre les mondes auxquels elle se confronte. Dans une lettre au Bernard Grœthuysen, il écrit en effet :

> Les mots et les idées font partie de deux mondes séparés. Je pense ainsi que les choses, et les idées que leur perception fait naître dans l'esprit, font elles aussi partie de deux mondes impossibles à rejoindre. Pour une seule chose, mille « compositions-de-qualités-logiques » sont possibles.[127]

La réflexion de Garelli semblerait retomber sur la séparation profonde que Roquentin instituait entre lui et la racine de l'arbre. Pourtant, Ponge parle ailleurs d'un lieu « où se confondent les choses et les formulations »[128]. Garelli résout cette contradiction en proposant deux perspectives différentes à l'égard de l'œuvre de Ponge, dont la première pousse à l'extrême les présuppositions du langage

[125] *GP*, p. 74.
[126] Fr. Ponge, *Le Grand recueil, II, Méthodes*, *op. cit*., p. 33.
[127] Cité par Jacques Garelli, *GP*, p. 77.
[128] Cité par Jacques Garelli, *GP*, p. 75.

objectif/objectivant, tandis que la deuxième lui permet d'accéder à de nouvelles formes (c'est-à-dire le *poème-chose*[129]):

> Il y aurait en quelque sorte une double lecture des poèmes de Ponge. Pour les réalistes, il s'agirait de lire à travers un dédale de formules piquantes, inattendues et printanières dans leur verdeur la définition « imagée » d'un objet quelconque […]. À un niveau plus profond de lecture, le poème de Ponge ne désigne plus : il est ouverture sur un monde qui se dévoile par la constitution même du langage poétique et qui ne renvoie en dernier ressort à l'objet de départ que par l'entrelacs de ses sens niés. […] Ainsi, le poème se situe pour sa part essentielle, en ce lieu qui échappe aux définitions, à l'intersection de ces voies sans issue (les sens qui se nient), mais qui de leur carrefour d'impasses font jaillir une lumière qui irradie.[130]

Avec Ponge, on touche au cœur des réflexions de Garelli, c'est-à-dire les modalités d'émergence et de constitution du langage poétique :

> Le poème n'est donc pas ce langage clair et distinct qui prétend désigner de l'extérieur et de manière fleurie, les choses. Il est cette liberté temporelle qui pour se constituer en monde n'a jamais fini, loin des significations positives, de s'abîmer devant les choses qu'elle révèle et pour se retrouver, de se perdre dans l'imposition d'un langage.[131]

Évidemment, *poésie* signifie pour Garelli, plus qu'un concept, une qualité ontologique de l'écriture mise en relief par la dimension préréflexive qu'elle assume surtout dans l'écriture moderne, un sujet qu'il traite dans la deuxième section de l'essai, où l'écriture moderne est opposée à l'écriture classique, sur la base du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes. Dans cette œuvre – précisément, dans le chapitre « Y a-t-il une écriture poétique ? »[132] –, Barthes relève une analogie entre la poésie et la prose classiques, car toutes les deux posséderaient effectivement la même fonction de « traduire de l'extérieur un monde conçu antérieurement selon les opérations de la pensée logique »[133]. Sous ces deux formes, la langue ne change

[129] *GP*, p. 78.
[130] *GP*, p. 78-79.
[131] *GP*, p. 90.
[132] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972, p. 33-40.
[133] *GP*, p. 91-92.

pas de structure, de façon que la poésie devienne la forme ornementale de la prose :

> La seule fonction de la poésie est d'opérer de manière concise, harmonieuse et aisée une transcription entre un Cogito tacite et son expression sonore : passage d'un jugement logique à sa forme ornementale. […] en aucun cas le discours ne s'arrache aux liaisons syntaxiques, les mots aux significations d'usage pour surgir d'un seul bloc, comme un monolithe dressé.[134]

Il est clair que l'on ne peut pas réduire toute la poésie du XVIIe à cette écriture soumise à la pensée cartésienne et au principe de Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,/Et les mots pour le dire arrivent aisément ». L'exception la plus voyante est donnée par l'œuvre de Racine, dont la « phrase heurtée »[135] serait le symptôme d'un langage qui « cesse d'être système de signes logiques destinés à véhiculer la pensée ; il atteint la trouble ambiguïté du langage-chose »[136].

Quant à Garelli, il conçoit l'écriture moderne comme une écriture fondamentalement préréflexive « qui, plutôt qu'une manière collective de voir les choses, est une même façon de les vivre »[137]. Pour préciser cette notion, Garelli présente des exemples tirés de l'œuvre de Baudelaire et de Rimbaud. Dans le *Confiteor de l'artiste*, que nous avons déjà cité, « par la dissolution du Moi réfléchi dans le monde, Baudelaire affirme l'existence d'une structure de pensée propre à cette visée qu'il oppose rigoureusement à la pensée déductive et logique »[138]. En ce qui concerne Rimbaud, Garelli s'arrête sur la *Lettre du voyant*, en soulignant comment cette voyance dépasse la simple vision :

> […] être voyant, c'est faire voir, c'est-à-dire, par-delà la vision ontique du monde, dévoiler, non une réalité en-soi différente de celle vue dans la banalité quotidienne,

[134] *GP*, p. 92-93.
[135] *GP*, p. 95.
[136] *GP*, p. 94.
[137] *GP*, p. 98.
[138] *GP*, p. 102.

> mais révéler l'opération du dévoilement lui-même, manifester ce qui fait apparaître les choses.[139]

La poésie, donc, c'est *donner à voir*, pour citer un titre d'Éluard. Ce qui est évident surtout dans les *Illuminations*, non seulement par leurs images, mais surtout par la désarticulation de la syntaxe et par l'emploi aberrant des pronoms et des déictiques qu'elles mettent en œuvre, qui n'indiquent pas un référent – comme c'est le cas de *Génie*, où l'identité mystérieuse de la troisième personne nommée dans le poème n'est jamais éclairée :

> Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, – lui qui a purifié les boissons et les aliments – lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations. – Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.[140]

Garelli propose une interprétation ontologique de ce passage rimbaldien, dont la troisième personne du singulier ne cacherait pas une essence mystique, religieuse, mais la révélation de l'Être comme langage dans ses formes les plus concrètes et sensibles :

> Si Rimbaud est violemment opposé à toute poésie subjectiviste, si, d'autre part, être poète, c'est être au monde et être au monde c'est créer une langue, « génie » qui est créateur et révélateur de l'inconnu ne renvoie à aucune subjectivité divine ou historique particulière, mais incarne la révélabilité de l'être par le surgissement des formes matérielles du langage. Et sur ce point, la structure du poème comme le surgissement de ses images ontologiques confirment notre interprétation.[141]

Ces mots font écho à un passage de la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger :

> […] dans la pensée l'Être vient au langage. Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri.

---

[139] *GP*, p. 114.
[140] A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, *op. cit*., p. 315-316.
[141] *GP*, p. 115-116.

> Leur veille est l'accomplissement de la révélabilité de l'Être, en tant que par leur dire, ils portent au langage cette révélabilité et la conservent dans le langage.[142]

Garelli peut ainsi renforcer l'idée que la compréhension du texte peut s'actualiser sans aucun recours à des références externes (concernant, par exemple, la biographie de l'auteur ou l'histoire littéraire) et, pourtant, permettre au texte de s'épanouir comme la « maison ouverte » qui paraît dans le poème de Rimbaud, car « Le dévoilement du mystère ontologique jaillit de l'enchaînement éblouissant des images »[143]. Nous nous trouvons encore une fois face à l'utilisation d'images spatiales (presque domestiques, dans ce cas) en relation au texte poétique : que l'on pense aux portes ouvertes ou entrebâillées d'Artaud, Guillevic et Jaccottet que nous avons mentionnées dans le chapitre précédent. Il ne s'agit pas d'une simple récurrence thématique, d'une constante iconique, car cela représenterait, à notre avis, une possibilité de lecture du texte poétique, comme nous chercherons à le démontrer dans les parties conclusives de la thèse. Le poème, c'est un lieu où il faut entrer pour l'écouter, en se laissant imprégner par les sensations qu'il émane. Parallèlement, à travers l'osmose lecture/écriture, Garelli met en valeur la matière même du texte :

> Matérialiste, le poète est un rôdeur. Il circule entre les vocables comme dans les ruelles d'une ville, débusquant quelque mot âpre comme il découvre une poutre brûlée à l'angle d'une venelle, s'enfonçant dans les sonorités assourdies de quelque finale comme il perd son regard sous l'arche moisie d'un pont. Il est au langage comme il est au monde. Aussi, n'y a-t-il aucune activité intellectuelle muette hors de la structuration temporelle du tissu sonore de son écriture dans lequel sa liberté créatrice s'immerge pour en rejaillir transfigurée sur l'écorce palpitante des mots. Le poète n'est donc pas un jongleur de concepts. Il vit dans la totalité matérielle de l'écriture.[144]

Dans la troisième section de l'essai, Garelli se propose de faire coïncider imagination poétique et imagination transcendantale, telle qu'elle est analysée par

[142] M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, texte allemand traduit et présenté par Roger Munier, Paris : Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1983, p. 27.
[143] *GP*, p. 117.
[144] *GP*, p. 129-130.

Heidegger dans *Kant et le problème de la métaphysique*, c'est-à-dire comme le centre de constitution d'une connaissance ontologique. Nous avons déjà annoncé notre propos de nous nous concentrer sur les questions littéraires plutôt que sur celles philosophiques. Kant et Heidegger nous offrent en tout cas l'occasion pour passer de l'imagination (un *acte*, et non une faculté) aux images qu'elle *produit*, et dont l'existence ne dépend pas forcément d'une donnée réelle, perceptive :

> L'imagination est une manière d'intuitionner sensiblement « même sans la présence de l'objet ». L'étant intuitionné n'a pas besoin d'être lui-même présent. […] L'imagination « peut » intuitionner, recevoir une *vue*, sans que l'objet correspondant se manifeste lui-même comme étant et sans qu'il soit à l'origine de la *vue* qu'elle possède.
> Ainsi, l'imagination jouit d'abord d'une indépendance caractéristique à l'égard de l'étant. Elle est libre dans la réception de ses *vues* ; elle est donc, en quelque sorte, une faculté de se donner ses *vues* à elle-même. L'imagination peut dès lors être nommée, en deux sens caractéristiques, une faculté formatrice. En tant que faculté d'intuition, elle est formatrice puisqu'elle procure [forme] une image (une *vue*). En tant que faculté non ordonnée à la présence d'un objet d'intuition, elle achève elle-même, c'est-à-dire crée et forme, les images. Cette « puissance imaginante et formatrice » [*bildende Kraft*] est un acte à la fois récepteur et créateur (spontané).[145]

L'imagination est alors une faculté complexe – « de comparaison, de formation, de combinaison, de discrimination et, en général, de liaison (synthèse) »[146] –, dont la modalité opératoire se répète dans le lacis entre donnée perceptive/sensible et poïésis caractéristique des considérations garelliennes sur l'image poétique :

> Si l'activité poétique n'est autre que l'activité de l'imagination transcendantale, elle ne se réduit jamais à la reproduction imaginaire d'une réalité toute constituée et préalablement intuitionnée ; elle est source formatrice des images donnant accès à cette réalité. […] Elle constitue l'horizon imaginaire grâce auquel pourra s'opérer la perception du monde.[147]

Ces images ne sont pas estimées seulement en tant que des projections mentales, mais aussi en tant que de véritables images poétiques, en montrant l'existence

[145] M. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, introduction et traduction par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1953, p. 187.
[146] *Ibid*., p. 188.
[147] *GP*, p. 148.

d'une forme *réceptivité créatrice*[148], que Garelli met en relief par l'exemple de l'écriture automatique surréaliste. Celle-ci institue en effet une relation particulière entre la réception et la création :

> […] le monde du poète étant un monde de langage, il ne créera qu'en laissant être le langage autour de lui. Mais comme le langage est vécu dans sa phase réceptrice sous la forme d'une « écriture », le poète laissera donc l'écriture se proférer à travers lui. Telle est la situation de l'écriture automatique à la fois réceptive et créatrice et créatrice en tant que réceptive. Il est symptomatique de constater que les surréalistes recommandent expressément une mise entre parenthèses, du monde perceptif environnant. C'est à partir de cette « ἐποχή » perceptive préalable que le surgissement sauvage des images peut se proférer.[149]

L'écriture poétique consisterait en la co-présence d'une attitude active et d'une attitude passive, comme le remarque Jean Wahl : « la poésie n'est pas seulement exercice. "Exercice" met l'accent sur l'activité. "Expérience" […] met l'accent sur la passivité. Exercice, expérience, création, la poésie est également aventure »[150]. Garelli critique en tout cas l'interprétation à son avis trop imbibée de psychanalyse que Breton fait de l'écriture automatique :

> […] l'inconscient n'est pas la cause antérieure qui détermine du fond d'un incompréhensible passé l'apparition des images. C'est tout simplement l'aspect prélogique de leur manifestation originaire. […] Les images ne viennent donc pas de l'inconscient ; elles surgissent successivement et comme automatiquement parce que la dimension fondamentale de la temporalité humaine est préréfléchie. Les images sont donc inconscientes parce qu'elles sont originaires et donc premières à l'égard de la pensée logique qui en dérive. […] réceptivité et création sont les deux aspects de la même réalité qu'est la liberté imaginative.[151]

Ainsi, le surgissement de cette écriture subit un processus de reconfiguration, en déplaçant son centre de l'inconscient à la dimension préréflexive.

Les textes surréalistes demandent une attitude spécifique de la part du lecteur : le sens des textes élaborés de cette manière est effectivement de type

[148] *GP*, p. 157.
[149] *GP*, p. 166.
[150] J. Wahl, *Poésie, pensée, perception*, *op. cit*., p. 19.
[151] *GP*, p. 167-168.

syntactique, c'est-à-dire qu'il réside dans les associations et dans les frictions auxquelles elle donne lieu (« La syntaxe est un moyen de création littéraire », déclarait du reste Reverdy[152]). De fait, Garelli se préoccupe surtout de souligner les éléments dynamique et temporel :

> L'écriture automatique en tant que telle ne peut être conçue que dans son développement dynamique. Son être est de se déverser, de se projeter en avant de mots en mots et, par ce processus, de s'engendrer. […] Il s'agit donc d'un acte à opérer, d'un comportement existentiel à développer, non d'une réalité toute faite à objectiver par le regard. La première tâche de l'analyste de l'écriture automatique est donc de refaire cet itinéraire à haute voix et sérieusement ; non de le juger après une lecture muette et comme en survol.[153]

L'automatisme surréaliste est emblématique de ce que Garelli définit « efficacité créatrice du mouvement de lecture »[154], par le truchement duquel se réalise le travail de composition du texte qui « consistera à développer dans un entrelacement ambigu d'images et de concepts les "touffes" de sens contenues dans le réseau complexe des images automatiques »[155]. Garelli passe ensuite aux dispositifs déployés par cette écriture, car, malgré le refus de la forme clamé par les surréalistes, l'automatisme n'arrive pas à l'effacer totalement. Suzanne Bernard souligne bien cette contradiction :

> Mais on va constater alors un fait curieux : cette forme *poème*, que l'on veut supprimer précisément parce qu'elle une forme délimitée, fermée, donc incompatible avec une attitude de perpétuelle disponibilité et d'abandon à tous les courants mentaux, elle va montrer une résistance extraordinaire à se laisser diluer dans le flux verbal ; tout au contraire, c'est le flux verbal qui tend sans cesse et pour ainsi dire de lui-même à s'organiser en poème.[156]

[152] P. Reverdy, *Nord-Sud*, *op. cit*., p. 82.
[153] *GP*, p. 174-175.
[154] *GP*, p. 178.
[155] *GP*, p. 179.
[156] S. Bernard, *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1994, p. 671.

Un équilibre osmotique peut alors se créer entre le poème et le « flux verbal » automatique. Bernard distingue en outre l'écriture de Breton de l'écriture d'Éluard. Dans le premier, la révélation et la féerie dominent, tandis que, chez le second, c'est souvent la beauté formelle qui l'emporte – une beauté qui jaillit de la simplicité et des moyens réduits employés par l'auteur, dans la poétique duquel on peut relever cette esthétique du discontinu que Bernard attribue aussi au poème en prose de Rimbaud :

> […] les éléments de la vision et les éléments de la phrase se trouvent désintégrés, puis réassociés différemment. Cette primauté du Mot, cet « éclatement » de la phrase où les rapports syntaxiques sont remplacés par des relations tout autres, nous avons vu déjà qu'ils sont caractéristiques de ce que j'ai appelé le « poème-illumination ».[157].

Pour cette raison, il est possible de relever dans la production poétique du surréalisme deux formes d'écriture :

> […] d'une part des textes *automatiques* proprement dits, écrits justement en réaction contre le déterminisme du poème et contre le durcissement du flux verbal en formes arrêtées, donc qui se refusent à devenir poèmes; d'autre part des *poèmes*, organisés par une volonté artistique consciente.[158]

Les formes adoptées par Garelli sont redevables aussi bien de Rimbaud que de l'expérience surréaliste. Abstraction faite de l'aspect formel, l'auteur veut en tout cas souligner comment la lecture des textes poétiques permet d'« expérimenter l'efficacité créatrice du temps »[159] : cet aspect temporel sera en effet le sujet examiné dans *La Gravitation poétique* après l'écriture automatique surréaliste.

Le temps est considéré « comme unité de dispersion du poème, c'est-à-dire comme son principe créateur »[160]. Le point de départ est offert par des citations de Claudel et de Valéry. Pour le premier, Garelli se réfère à *Réflexions et Propositions*

[157] *Ibid.*, p. 683.
[158] *Ibid.*, p. 687.
[159] *GP*, p. 179.
[160] *GP*, p. 186.

sur le vers français, que nous avons déjà cité à propos de la tension du verbe poétique. Quant à Valéry, Garelli cite *L'Amateur de poèmes* (tiré d'*Album de vers anciens*) :

> Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée ; je donne mon souffle et les machines de ma voix ; ou seulement leur pouvoir, qui se concilie avec le silence.
>
> Je m'abandonne à l'adorable allure : lire, vivre où mènent les mots. Leur apparition est écrite. Leurs sonorités concertées. Leur ébranlement se compose, d'après une méditation antérieure, et ils se précipiteront en groupes magnifiques ou purs, dans la résonance. Même mes étonnements sont assurés: ils sont cachés d'avance, et font partie du nombre.
>
> Mu par l'écriture fatale, et si le mètre toujours futur enchaîne sans retour ma mémoire, je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue. Cette mesure qui me transporte et que je colore, me garde du vrai et du faux. Ni le doute ne me divise, ni la raison ne me travaille. Nul hasard, mais une chance extraordinaire se fortifie. Je trouve sans effort le langage de ce bonheur; et je pense par artifice, une pensée toute certaine, merveilleusement prévoyante, – aux lacunes calculées, sans ténèbres involontaires, dont le mouvement me commande et la quantité me comble : une pensée singulièrement achevée.[161]

La lecture d'un poème devrait réanimer « l'ordonnance temporelle, verbale savamment préparée, où le néant du silence se réconcilie avec le son »[162]. Cet aspect temporel est étroitement lié à l'idée d'image poétique promue par Garelli et introduite par l'analyse sartrienne du nom *Florence* (contenue dans *Qu'est-ce que la littérature ?*) :

> […] comme le poète n'*utilise* pas le mot, il ne choisit pas entre des acceptions diverses et chacune d'elles, au lieu de lui paraître une fonction autonome, se donne à lui comme une qualité matérielle qui se fond sous ses yeux avec les autres acceptions. Ainsi réalise-t-il en chaque mot, par le seul effet de l'*attitude* poétique, les métaphores dont rêvait Picasso lorsqu'il souhaitait faire une boîte d'allumettes qui fût tout entière chauve-souris sans cesser d'être boîte d'allumettes. Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour

[161] P. Valéry, *Œuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 95.
[162] *TS*, p. 127.

> finir, s'abandonne avec *décence* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserves.[163]

Ici, le passage de la dimension prosaïque et/ou narrative à celle poétique consiste selon Sartre en une transformation de la parole de concept en image :

> En passant du statut de concept à celui d'image, le mot passe de l'univers du sens objectif à l'univers autre que celui du sens et que nous appellerons pour cela : Non-Sens. Le monde préréfléchi, qui est le monde des significations en gestation, par le mouvement même qui fonde le sens lui échappe. Ce qui fonde est autre que ce qui est fondé. Comprendre un poème, c'est accepter le risque de suivre l'aventure du langage jusqu'en ce lieu de formation trouble qui célèbre, par l'échange ambigu des images, le mystère ou si l'on veut les noces de l'expression et du sens.[164]

La différence prose/poésie est ainsi déterminée de façon fonctionnelle, comme il est possible de le relever aussi dans ce passage de Tristan Tzara, qui va dans la même direction que le commentaire de Sartre :

> La poésie se sert de mots, mais la valeur des mots en poésie n'est pas tout à fait la même qu'en prose. Si, dans un roman, le mot disparaît, en quelque sorte, entraîné par l'enchaînement du récit – il faut même oublier son existence pour pouvoir avancer – dans la poésie le mot vous arrête, il est sorti de son contexte habituel, il prend une valeur renouvelée, une fraîcheur particulière. Le mot possède un rayonnement qui lui est propre. Mis en liaison avec d'autres mots, par la nouveauté des rapports que l'on crée, il acquiert une force ou un caractère qui dépasse la chose signifiée. Le mot participe, en poésie, aussi bien du sens que de la qualité qu'il évoque.[165]

Les réflexions de Barthes sur la poésie moderne reposent sur une conception analogue de la parole poétique :

---

[163] J.-P. Sartre, *Situations II*, Paris : Gallimard, 1948, p. 66. Heidegger aussi propose de réflexions similaires autour du concept d'*utilisation* : « le sculpteur use bien de la terre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise pas. Cela n'arrive, en un sens, que lorsque l'œuvre échoue. De même, le peintre use bien de couleurs, mais de telle sorte que leur coloris non seulement n'est pas consommé, mais parvient par là même à l'éclat. Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi, usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole » (*Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris : Gallimard, « Idées », 1962, p. 51).

[164] J. Garelli, « Poésie et temporalité », *op. cit*., p. 1399.

[165] Tr. Tzara, « Gestes, ponctuation et langage poétique », *Europe*, janvier 1953, n. 85, p. 64.

> […] sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques. Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé ; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles. Le Mot est ici encyclopédique, il contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir. Il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire et la poésie.[166]

Nous retrouvons dans ces mots de Barthes quelques-unes des caractéristiques déjà énoncées par Garelli : l'impact physique entre la poésie et le lecteur, le rayonnement de sens produit par la pluralité intime de chaque mot. La poésie classique se différencierait par ailleurs de la poésie moderne tout d'abord à cause de son attitude envers le langage. La transparence et la fonctionnalité exigées par le classicisme forcent la parole à résulter univoque, tandis que la modernité lui confère une stratification et une densité qui la rendent un noyau de possibilités multiples. La proximité de dictionnaire et poésie se renoue aux méditations de Garelli sur Ponge. Cette caractéristique fait que la poésie devient une dimension perturbatrice de la linéarité de l'écriture, parce que ce phénomène, que Tzara avait décrit comme un *rayonnement*, provoque des pauses dans le tissu verbal et pousse à un rythme de lecture particulier. Un rythme qui, au niveau de l'écriture, s'écarte de la ponctuation :

> La poésie moderne – j'entends celle qui va d'Apollinaire à l'époque présente, car peut-être nous trouvons-nous déjà en face d'un tournant – en renonçant à l'emploi de la ponctuation, exige que chaque vers constitue une sorte d'image, une image linéairement limitée, basée principalement sur des données de durée, c'est-à-dire quantitative. Cette image tend à se résorber dans l'image proprement poétique, qui est qualitative. Le poète essaie de les faire coïncider sur le plan du sens et du discours.[167]

[166] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit*., p. 37-38.
[167] Tr. Tzara, « Gestes, ponctuation et langage poétique », *op. cit*., p. 76.

L'utilisation (nous employons ce terme malgré les réserves de Sartre) poétique des mots refuse l'univocité et fait de toute parole un diorama de possibilités de sens :

> Si le propre de cette image est d'être une multiplicité fluente de significations complémentaires, c'est que l'être du mot est celui d'une charge explosive. L'image n'a d'existence que par sa tension dynamique qui la fait être à distance de soi tout en conservant une unité circulaire ; car chacune de ces « tensions » qui projette le mot de la « femme » à la « ville » et de la « ville » à la « fleur » est à la fois subsumée sous, et constituée par l'unité fluide, matérielle et sonore de l'« expression » : Florence qui porte en elle cette explosion ramassée de tensions signifiantes qui vont se révéler désormais comme les manifestations préréflexives du temps s'accomplissant.[168]

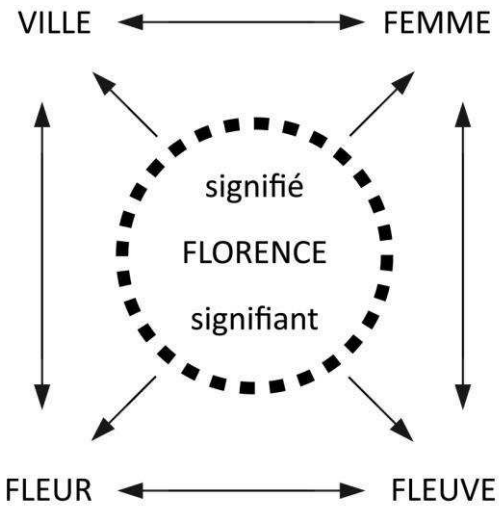
Les images surgissent des mots désymbolisés[169] par l'acte poétique, tandis que la désignation symbolique ne possède qu'une forme unidirectionnelle :

> C'est donc la « désymbolisation » du mot qui confère au langage sa valeur absolue de poème et non la simplicité naïve de sa désignation de symbole. Aussi, faut-il libérer définitivement la critique poétique de ses reliquats réalistes. Le poème n'est pas fait de symboles renvoyant à une réalité extérieure qu'il a fonction de désigner. Il est constitué d'images qui « explosent » en des sens divers qui ne composent un monde que parce que les relations des mots renvoient essentiellement à elles-mêmes.[170]

Garelli insère ensuite deux graphiques explicatifs. Dans le premier[171], le mot *Florence* devient le centre gravitationnel des suggestions auxquelles il donne lieu à niveau paradigmatique sur la base du signifié (en haut) et du signifiant (en bas) :

---

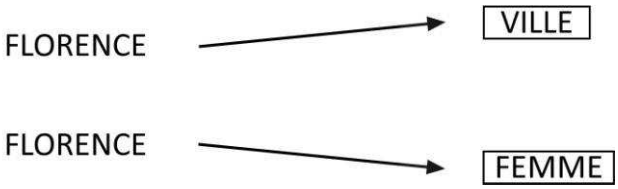
[168] *GP*, p. 190-191.
[169] Il faut remarquer qu'aussi bien Garelli que Barthes parlent de désymbolisation, mais dans des buts complètement opposés : chez le premier, elle conduit à la pluralité et à l'ambiguïté ; chez le second, à la transparence, à l'« adéquation du signifiant au signifié » typique du haïku (R. Barthes, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 99).
[170] *GP*, p. 196.
[171] Cf. *GP*, p. 197.



La différenciation entre les deux niveaux a toutefois une nature exclusivement fonctionnelle aux fins de la représentation visuelle : le renvoi paradigmatique est en effet dépourvu de verticalité (et donc de toute hiérarchisation), puisque les évocations de la parole sont soudées entre elles et gravitent autour de la parole qui les dégage. Le graphique met en relief la tension dont parle Claudel : au centre de ces relations, la parole devient précaire, métastable, car elle est en transition permanente d'une évocation à l'autre. Ce mécanisme figural détermine un rayonnement aussi bien qu'une ramification, comme le fait Bachelard : « La poésie fait ramifier le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images. […] Dans une poésie plus libérée, comme le surréalisme, le langage est en pleine ramification. Alors le poème est une grappe d'images »[172].

Dans la désignation symbolique, au contraire, les rapports sont directs et univoques[173] :

[172] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti, 1948, p. 7.
[173] Cf. *GP*, p. 197.



La parole devient poétique dans la mesure où elle renonce à son identité et s'ouvre au jeu des métamorphoses :

> Lorsque le mot Florence est utilisé à des fins pratiques, il désigne un objet unique. Alors il symbolise comme la balance renvoie sans équivoque à la justice et le flambeau à la liberté. Lorsque ce nom est évoqué poétiquement, le signifié engendre le double mouvement vers la ville et vers la femme, le signifiant, vers la fleur et le fleuve; et chacune de ces doubles relations renvoie parallèlement et en chiasme vers les autres.[174]

Les images, vidées de leur rôle référentiel, se configurent en tant qu'interrogations absolues, en faisant surgir un monde qui naît de l'explosion pluridirectionnelle de l'image elle-même : la parole est un élément irradiant, dont l'ambiguïté constitue la qualité différentielle et distinctive. L'attribution d'un signifié stable risque, en revanche, d'arrêter le mouvement irradiant impliqué par l'image poétique, comme on le voit dans ce texte tiré de *Lieux précaires* (qui ne fut pas republié dans l'édition Encre Marine) :

> Face au recel d'un doigt rebelle
> Pillant la mer sur ses défenses
> Son grain d'étoffe
> Ni lieu du tendre ni champ du vrai
> Pour ce qui est du bleu
> Accrochant ce qu'il peut du soleil à des raies
> – Mais est-ce assez pour sa démence –
> Prise entière
> Et la bête ses filets
> Dans l'infime catastrophe gelée du sens[175]

[174] *GP*, p. 197.
[175] J. Garelli, *Lieux Précaires* suivi de *La Pluie belliqueuse du souviendras*, Paris : Mercure de France, 1972, p. 18.

Le dernier vers (qui fournit également le titre du texte) affirme que l'attribution d'un signifié provoque une sorte de catastrophe minimale, une cristallisation gelée qui enferme le mot dans un spectre limité de possibilités – ce qui est suggéré d'ailleurs par la rime ironique « défenses »-« démence »-« sens ».

Pour revenir à *Florence*, il est important de souligner la relation avec la notion merleau-pontyenne de « chiasme ». L'image donne à la parole un sens pluriel qui dérive essentiellement d'un processus de défonctionnalisation de la langue : par conséquent, plusieurs signifiés peuvent cohabiter dans la même entité linguistique. Ceci n'est que le premier degré de manifestation de l'image, car il faut considérer que chaque mot se trouve en contact avec d'autres mots. Ce seront donc les relations instituées sur les axes syntagmatique et paradigmatique dans le texte (en considérant toujours le double niveau du signifié et du signifiant) qui vont constituer les images :

> […] l'image ne se tient dans le contexte du poème que par les tensions paradigmatiques, syntagmatiques et symboliques défonctionnalisées qui permettent à la multiplicité fluente des significations préréfléchies de graviter dans un espace littéraire, qu'elles engendrent et qu'elles créent par leur propre mouvement.
> Dès lors, l'image poétique se révèle de par sa structure temporelle explosive comme une sorte de Noyau Intentionnel à Articulations Sonores de Tensions Variables, *ces tensions n'étant autres que les manifestations explosives du temps*. Nous l'appellerons : un N.I.A.S.T.V.[176]

La redéfinition de l'image par ce sigle un peu gauche et presque imprononçable peut donner lieu à quelques perplexités. Le choix de Garelli est cependant motivé par la volonté d'éviter toute équivoque ou ambiguïté : « Les mésaventures des mots "symbole", "image", interprétés, comme par fatalité, dans une perspective réaliste, suffiraient à elles seules à justifier l'usage d'une désignation par initiales, dépourvue

[176] *GP*, p. 198.

de toute réalité ontique »[177]. Un choix qui est donc conscient de la gêne qu'il pourrait provoquer :

> C'est la dimension quasi instantanée de « *tenseurs* » de la pensée, en leur dimension de charge potentielle inscrite dans la texture sonore des mots, tels qu'ils s'enchaînent musicalement et « *intentionnellement* », en fonction de leur situation paradigmatique dans le poème, que j'ai voulu mettre en évidence, par la création de ce terme. Or, pour distinguer radicalement cette structure énergétique métastable, de toute interprétation ontique à caractère déterminant, j'ai volontairement utilisé un sigle dépourvu de sens, imprononçable, qu'aucune référence à l'ordre des choses instituées ne permettait de déterminer. Je lui ai donc donné simplement les initiales de chacun des termes composant le mot : à savoir, N.I.A.S.T.V. En fait, il ne s'agissait aucunement d'un mot nouveau, mais précisément de l'indication de ce qui échappe à l'ordre de l'étant institué, donc à l'ordre des mots. […] on peut dire que les N.I.A.S.T.V., en leur dimension énergétique, métastable, définissent la structure intentionnelle, explosive et instantanée de rupture, où l'« *énergie spirituelle* » du langage « se dégage », dans l'instant créateur verbal, sans qu'on puisse la déterminer objectivement. Ce qui fait que les mots irradient, dans une *gravitation poétique*, qui signe la naissance d'un nouvel espace de pensée.[178]

Cet acronyme énigmatique s'oppose aux catégories rhétoriques traditionnelles. Michel Deguy stigmatise néanmoins la polémique que Garelli conduit dans *La Gravitation poétique* à l'égard de la métaphore parce qu'elle serait fondée sur une acception affaiblie de cette figure :

> […] il sera permis de disputer avec Garelli si c'est bien une « *opposition de nature* » qui règne entre l'image-poétique (surréaliste par excellence) et la « *métaphore* », car ce n'est peut-être en cause ici qu'une acception affaiblie de la métaphore, comme à la fin du livre le *symbole* sera minimisé au profit du vocabulaire de la linguistique moderne, ce qui n'est peut-être pas légitime si l'on recharge à son tour le symbole de tout son signifié. Peut-être sont-ce, en effet, de telles simplifications qui entraînent Garelli à une sorte de modernisme indifférent à saisir, dans cette même tentative admirablement compréhensive à l'égard de l'ère inaugurée par Baudelaire, par où des siècles de poésie depuis Homère sont poésie quoique non « automatique », ou, disons, favorisée par d'« *autres automatismes* ».[179]

En tout cas, au-delà de ces réserves, *La Gravitation poétique* garderait le mérite d'« *arracher* les textes au tastevinage de l'enseignement, à cette esthétique vague,

---

[177] *GP*, p. 198, note 1.
[178] J. Garelli, « Sur la mémoire du monde (En réponse à deux questions posées par Kostas Axelos) », in *PP*, p. 210-211.
[179] M. Deguy, « De Rimbaud à Beckett », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 novembre 1966, n. 15, p. 19.

tenace comme une moisissure, de l'appréciation psychologique de la ressemblance, en un mot au *réalisme* »[180].

Finalement, l'image de la brèche conclut ce premier essai de l'auteur, en soulignant la tension et la force partagées par l'écriture critique et l'écriture poétique, comme nous allons le préciser immédiatement.

II.2 La brèche

> *La pensée, de son dire, tracera dans le langage des sillons sans apparence, des sillons de moins d'apparence encore que ceux que le paysan creuse d'un pas lent à travers la campagne.*
>
> M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*

Après cette introduction à l'image selon Garelli, nous pouvons déduire que la brèche n'est pas seulement un élément, pour ainsi dire, 'scénographique' de sa poésie, mais, en tant que synthèse d'une problématique plus large, elle institue une manière de se poser par rapport au monde à travers l'écriture. Un dispositif (et non seulement un *détonateur*) de sens. La brèche est l'image-clé de la poésie de Jacques Garelli, se configurant en premier lieu comme la séparation apparemment existante entre monde et discours, à savoir : « la rupture irrémédiablement creusée entre le champ phénoménologique des essences sauvages et celui du discours nécessairement codé, qui prend en charge, en la reconnaissant, l'impossible adéquation de l'un de deux ordres à l'autre »[181]. Toutefois, elle marque une

[180] *Ibid*., p. 18.
[181] J. Garelli, « Comment les "mots" nous viennent-ils à l'esprit ? », *Critique*, mai 1997, n. 600, p. 393.

distance infinitésimale, qui n'empêche pas l'entrelacs, le chiasme, entre les éléments qu'elle sépare en apparence. Elle figure également la situation caractérisant la voix poétique :

> Fondateur d'un empire, celui des signes, le poète se trouve enraciné dans un autre empire : l'historique, le perceptif, le social. Ainsi, quand j'écris : « Ceci est un pont, cette eau est bleue, le mur apeuré gèle », un abîme se creuse entre le verbe dressé sur la page, le fleuve ébloui, les pierres cendres et noires. L'acte poétique surgit donc à l'intersection de deux règnes.[182]

La brèche devient alors la trace de ce qui se trouve entre le dire et le dit, en dessinant un paysage qui rappelle la « réalité rugueuse » de Rimbaud. En tant que trace, elle a tout d'abord une valeur archéologique, car elle marque le passage des mots à l'être : « Écrire ébranle par son mouvement de profération le champ d'appartenance de l'être-là au monde, en même temps que l'acte de profération déploie le passage du non-être à l'être »[183]. La parole creuse des sillons qui se remplissent d'énigme et de sens, jalonne un parcours et grave le texte : « En fait, tout grand poème manifeste l'énigme active d'un *champ* ouvert par le sillage de la parole dans l'énigme de ce qu'il pose et dont il ignore le sens avant de le "mettre en œuvre" »[184]. Ce geste verbal correspond aussi bien à l'acte de la création qu'à celui, différé, de la lecture (qui réactive le premier). Tout grand poème déploie un espace ouvert à notre action : un espace de recherche et de liberté dont l'enjeu n'est pas qu'une simple interprétation. L'image de la brèche dévoile cette ouverture en s'appuyant sur l'aspect dynamique, actif, qui la caractérise, car la poésie demande un geste, avant l'interrogation. Un geste qui s'accomplit souvent à travers les exclamations si récurrentes chez Garelli, comme le souligne Montémont : « Souvent impérative, l'exclamation suit une injonction, fréquemment en un appel à la

[182] *GP*, p. 10.
[183] *AQL*, p. 118.
[184] *EE*, p. 28.

destruction, traduit par le lexique de la cassure et de l'éclatement »[185]. Que l'on lise ce passage de *Brèche* :

> Éclatez, les mots ! En grappes, en grippe, à crans arides, à cris d'arrêt ! Le cheval cabré intronise des lances : la reddition sonore aux portes de Bréda, cependant que le pli bitumeux des tentes, se couvre impudique de pleurs et de crachats. Certes, la pierre porte un fruit comme le trèfle ses orages. L'orgueil démuni, des ronces et des chardons. Mais l'herbe ? Le bleu verni des pâturages, le cercle frauduleux sous le mur des prisons ?[186]

L'injonction s'unit à la fragmentation à travers une syntaxe fondée sur la friction : les exclamations initiales sont suivies d'une subtile allusion à un fait historique et surtout à sa visualisation picturale (la reddition de la ville hollandaise aux Espagnols en 1625, qui est le sujet d'un tableau de Diego Velázquez de 1634-1635 : ***Illustrations III.2.a***), ensuite d'affirmations faussement évidentes et, enfin, d'interrogations qui visent le dépaysement. Les images du poème font irruption de manière convulsive : elles ne sont pas anticipées par un élément qui les précède.

Les points d'exclamation peuvent scander les textes (poétiques ou critiques), afin d'emphatiser les éléments nommés, comme au début de ce poème intitulé *Faille* :

> Silence ! Faille ! intolérant miroir !
> Oiseau immobile
> Splendeur très rares ![187]

Montémont remarque, de plus, la présence d'interactions sémantico-lexicales qui interviennent dans le même sens que les exclamations : « Chez Jacques Garelli, la syntaxe explose à l'intérieur du poème, suivant en ce sens le mouvement de déflagration qui a pulvérisé le sens »[188].

---

[185] V. Montémont, *L'Obscur et l'éclat*, *op. cit*., p. 152.
[186] *EM*, p. 27.
[187] *EM*, p. 46.
[188] V. Montémont, *L'Obscur et l'éclat*, *op. cit*., p. 467.

La brèche est d'ailleurs ouverte par l'aspect de « quête verbale »[189] conféré à la poésie :

> Dès lors, si nous soulignons la dimension musicale du poème, en tant que quête verbale, qui est autre qu'une quête de soi, c'est parce qu'il y va de la présence anonyme d'un mouvement global, irrépressible, bien qu'incertain de son être, à la fois sonore et signifiant, qui ouvre un abyme *au sein du Monde*, auquel il appartient par son tissu sonore. [190]

À l'intérieur d'un arrangement de sons et de signifiés déjà connus, puisqu'ils font partie du langage quotidien, quelque chose de bouleversant ouvre une faille dans les attentes d'un discours apparemment neutre, laquelle oblige à l'interrogation. Cette tension destructrice constitue pour le langage une occasion de renouvellement :

> Et voici que les mots jadis très usés
> laissent poindre une arête :
> plaie ouverte dans la chair
> que plombe aujourd'hui une dent.[191]

L'écriture de Garelli rend à la poésie la plénitude de son sens premier : « chaque œuvre est le poème de son origine »[192] (Valéry affirmait d'ailleurs que « Faire un poème est un poème »[193]). La brèche en question assume ainsi plusieurs déclinaisons : elle est l'ouverture d'un nouvel espace et d'une nouvelle modalité de mouvement dans le langage, mais elle est aussi, par sa dimension réflexive, *mise en abyme* (où *abyme* garde son signifié littéral de profondeur, sans aucune allusion à son acception héraldique[194]), parce que la poésie se dit et se fait en même temps. Cette réflexivité est donc créée par le caractère ouvert de la parole poétique, et non

[189] *EE*, p. 31.
[190] *EE*, p. 31.
[191] *EM*, p. 56.
[192] *GP*, p. 89.
[193] P. Valéry, *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 253.
[194] Qui est à la base, par contre, de l'essai de Lucien Dällenbach : *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.

par ce « mirage interne des mots mêmes »[195], par le jeu de miroirs présent, par exemple, dans le *Sonnet en X* de Mallarmé.

La brèche est tout d'abord l'effet produit par la collision des mots dans le texte : « Le mot est une sorte de déchirure dans le tissu du poème, et c'est en tant que tel que surgit sa valeur d'arrachement »[196]. Ce sont des ouvertures du texte au monde[197], et Michel Collot cite les déictiques comme exemple de ce phénomène, car il s'agit de termes vides que l'énonciateur remplit chaque fois selon le contexte :

> Dire, c'est montrer, et cela nous semble vrai tout particulièrement de la parole poétique. Nous proposons de prendre au sérieux la formule éluardienne, selon laquelle le poème « donne à voir », en nous interrogeant sur le rôle que jouent les *déictiques* en poésie.
> Cette problématique de la deixis engage la question du statut *discursif* du poème. Celui-ci est encore trop souvent envisagé, selon le modèle structuraliste de la *langue*, comme un système clos de signes ne renvoyant qu'à eux-mêmes, et privés de toute fonction référentielle ou déictique. C'est oublier que le poème est un fait de *discours*, et non un fait de langue. Or c'est dans le discours seul, dans l'acte de parole, que le langage s'ouvre à un monde ; le dire s'y déploie en fonction d'un voir. Toute parole s'articule sur un *horizon*.[198]

Collot montre que le texte poétique est un fait énonciatif, avant que linguistique : c'est une parole dirigée déterminant la recherche d'une adresse plutôt que d'une réponse ou d'une réaction (c'est un argument sur lequel nous allons revenir dans la dernière partie de notre travail à travers la question de l'interlocuteur méditée notamment par Mandelstam et Celan). De cette façon, la poésie se fait parole *ouverte* : « Si, dans son actualisation discursive, la langue s'ouvre ainsi, c'est qu'au sein même du système qui la constitue s'inscrivent des brèches par où cette ouverture pourra se produire »[199]. Collot cite l'exemple des déictiques aberrants

---

[195] Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, in S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 731.
[196] *GP*, p. 131.
[197] La deixis est définie aussi comme un pont entre le langage et le réel : v. P. Siblot, « Nomination et point de vue : la composante déictique des catégorisations », in G. Cislaru *et al*., *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 25-38.
[198] M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p. 188.
[199] *Ibid*.

(puisqu'il n'y a pas de contexte qui pourrait les cadrer) que Rimbaud insère dans les *Illuminations*, par exemple dans *Ornières* :

> À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ; – vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine. – Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.[200]

Antoine Adam, dans sa note au texte, invoque un événement biographique qui aurait pu inspirer ce poème (le passage d'un cirque à Charleville), ou bien les suggestions données par quelques gravures, en soulignant en tout cas le caractère de fantasmagorie[201] du texte. Selon Collot, au contraire, tout souci de description réaliste est effacé, car la valeur de ces indicateurs (« à droite », « ce coin », « de gauche ») ne tendrait qu'au déploiement d'un espace spécifique, où le remplissement de ces termes est confié au lecteur :

> Dans le cas d'un texte écrit, on peut dire que c'est chaque lecture singulière qui dote d'un contenu ces mots qui réfèrent « à vide » ; ils renvoient à l'évidence d'une *présence*, sans permettre d'identifier celle-ci une fois pour toutes, d'une manière universellement valable. Par son emploi singulier du déictique, Rimbaud joue la référence contre le sens, l'existence contre l'essence. Le poème doit mettre le lecteur face au fait simple et nu de la présence, sans dire ce qui se présente.[202]

Ainsi, la poésie donne à voir de manière intransitive[203], se chargeant d'un dynamisme qui se résout dans une dimension performative :

---

[200] A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 135.
[201] Cf. *ibid.*, p. 993.
[202] M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 200.
[203] « Ce que montre le poème, c'est la monstration elle-même. Ce qu'il donne à voir, c'est sa propre visée », *ibid.*, p. 207.

> Le sens de l'énoncé poétique est indissociable de son énonciation. Il faudrait ajouter que cette deixis poétique possède une dimension « performative » ; l'indétermination sémantique permet au lecteur de reprendre à son compte non seulement l'énonciation du poème, mais le contenu de son énoncé.[204]

L'ouverture créée dans le texte par les déictiques permet au lecteur de jouer un rôle plus actif, car il peut entrer dans le texte, y trouver son espace – ce qui ne porte pas sur la construction d'une demeure heideggérienne. L'enjeu de la conception spatiale du poème caractérisant la méditation de Garelli est plutôt représenté par la reconnaissance de la position du lecteur par rapport au poème.

Avant d'être une image, la brèche est donc un élément opératoire de l'écriture et de la réflexion poétique de l'auteur. Selon Jean-Michel Maulpoix, cette « coupure » représenterait également une évolution d'images modernes chères à Baudelaire ou à Mallarmé : « Écrire consiste alors à forcer des passages, à ouvrir des brèches dans notre enfermement. D'où la thématique insistante de l'embrasure et du soupirail, en lieu et place des fenêtres fermées qui fascinaient Baudelaire et le jeune Mallarmé »[205]. Chez Garelli, l'image de la brèche garde ce trait dynamique :

> Loin de redoubler le monde, les images poétiques ouvrent sur l'univers de la perception. […] Pas plus que les images ne redoublent les objets, si elles sont vraiment images, elles ne peuvent se redoubler entre elles. Chemin d'accès vers les choses, ouverture sur l'espace, vision renouvelée de toute la perception rajeunie du monde vers lequel elles projettent leurs rêves avant de se confronter entre elles et de se replier sur l'œuvre en gestation, elles donnent matière et forme. Plus qu'horizon, elles sont milieu et environnement. Le poète vit dans un monde d'images ou plutôt ne vit que par le jeu toujours renouvelé des images en gestation. Ces images seront formatrices non en tant qu'elles créent leur propre objet, mais en ceci qu'elles sont les *formes* de notre accès aux choses et qu'a priori elles proposent la vue de ce qui sera notre espace et notre temps.[206]

La brèche devient donc seuil, lieu liminaire permettant l'accès à la parole poétique.

Après avoir introduit les connotations philosophiques (ou réflexives en général) de cette image, nous allons analyser maintenant la brèche à travers les

[204] *Ibid.*, p. 208.
[205] J.-M. Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris : José Corti, 2005, p. 36.
[206] *GP*, p. 151-152.

déclinaisons variées qu'elle assume dans l'œuvre de Garelli. Nous avons déjà plusieurs fois rappelé que *Brèche* est aussi le titre de l'exorde poétique de l'auteur : dans les trois premières sections du poème éponyme et inaugural, le terme *brèche* est absent. Il indique plutôt, situé dans le titre, au seuil du texte, le caractère d'irruption violente du langage dont nous faisons suivre un exemple :

> L'effort plus sec qu'un glaive au poème enseignera l'attente au creux des saisons. L'arbre et la pierre, dans un bruit mat. Le cri des branches sous l'appel du mot pur.[207]

Les arbres et les pierres sont des éléments typiques du paysage desséché du recueil. Un paysage rêche, plus sonore que visuel : les [r] introduisent une vibration de fond, interrompue par d'autres sonorités intenses telles que [t], ou le sifflement de [s] (le « bruit mat » qui secoue l'arbre et la pierre). L'attente se conclut avec le cri des branches, invoquées par l'appel du « mot pur » (dont le son allonge la phrase, en créant une atmosphère presque mystérieuse). Cet autre passage suggère une scène similaire :

> Et c'est l'avalanche au creux du poème ; les blocs incrustés d'où surgit un sens, l'odeur d'une langue à demi sauvage, comme on vomit ou l'on s'étrangle : à grands traits, le rythme lacuneux du temps.[208]

Le terme « creux » (avec sa forme verbale « creuser ») est très fréquent dans ce premier recueil[209] et indique l'effet de la brèche, le sillon prêt à se remplir de sens (qui fait irruption violemment, comme une avalanche), ainsi que la forme principale de l'action poétique. La langue « sauvage » qui imite le vomissement et l'étranglement évoque un auteur cher à Garelli : Antonin Artaud. Comme le souligne Suzanne Bernard, « la révolte d'Artaud contre la condition humaine est en

[207] *EM*, p. 24.
[208] *EM*, p. 29.
[209] Voilà quelques exemples : « Mordons la chair, que j'y creuse une trace » (*EM*, p. 35) ; « des banquises à creuser à l'honneur du vent » (*EM*, p. 59) ; « creuse le silence/Avec des mots comme des trous » (*EM*, p. 73).

même temps une révolte contre toutes les formes d'expression humaine, en particulier contre le langage »[210]. On retrouve par conséquent chez Artaud la même tension de Rimbaud : un refus agressif du langage institué, contrebalancé par la volonté de créer un langage nouveau (viscéral et inhumain, dans le cas d'Artaud). Pour revenir au texte de Garelli, il faut d'ailleurs souligner la façon dont l'expérience de la poésie se profile selon une dynamique violente et irrésistible (c'est encore l'« avalanche »), en émergeant d'une matière abusée (« les blocs incrustés » du langage), pour donner lieu à ce rythme 'lacuneux' évoquant les « lacunes calculées » de Valéry.

Ce « Langage en brèche »[211] inaugurant la production poétique de l'auteur institue un goût pour le fragment que Garelli poursuit dans sa production poétique[212] jusqu'à *Fragments d'un corps en archipel*. Garelli nous a déclaré, au cours d'une conversation, que l'écho par rapport à René Char – *La Parole en archipel* – n'était pas dans ses intentions, car le lien se ferait plutôt avec Merleau-Ponty, comme il a été déjà mis en évidence. Char est cependant le point de départ de ce texte de Maurice Blanchot intitulé *Parole de fragment*[213] :

> Parole de fragment : il est difficile de s'approcher de ce mot. « Fragment », un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent : brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient.[214]

Cette parole fragmentaire contient donc en soi la force d'irruption de la brèche, qui avec ses secousses relance le mouvement du texte, que Blanchot relie ultérieurement à une expérience de *dépaysement* :

> Poème pulvérisé : écrire, lire ce poème, c'est accepter de ployer l'entente du langage à une certaine expérience morcellaire, c'est-à-dire de séparation et de discontinuité.

[210] S. Bernard, *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, *op. cit*., p. 705.
[211] *EM*, p. 30.
[212] L'écriture philosophique et critique est par contre beaucoup plus étendue et structurée.
[213] In M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 451-458.
[214] *Ibid.*, p. 451.

> Pensons au dépaysement. Le dépaysement ne signifie pas seulement la perte du pays, mais une manière plus authentique d'y résider, d'habiter sans habitude ; l'exil, c'est l'affirmation d'une nouvelle relation avec le Dehors. Ainsi, le poème fragmenté est un poème non pas inaccompli, mais ouvrant à un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité.[215]

Non seulement Blanchot fait un parallèle entre expérience de l'écriture et expérience de la lecture (comme le fait Garelli lui-même), mais il relie ces expériences à une manière d'habiter le monde rebondissant sur la question spatiale que nous avons annoncée et que nous allons développer par la suite. Ses mots soulignent également la dialectique que l'on pourrait relever entre le fragment et l'image dans la poétique de Garelli : le fragment est connecté au moment de la déchirure, à l'ouverture de la brèche, qui ne se termine pas dans la dispersion, mais ouvre, comme le dit Blanchot, à une autre modalité de réalisation par le mécanisme de rayonnement de l'image, analogue à celui du N.I.A.S.T.V. de Garelli.

Quant à la lecture, Blanchot approfondit la problématique en s'appuyant sur la forme de l'aphorisme :

> Ainsi dit-on de René Char qu'il emploie « la forme aphoristique ». Étrange malentendu. L'aphorisme est fermé et borné : l'horizontal de tout horizon. Or, ce qui est important, dans la suite de « phrases » presque séparées que tant de ses poèmes nous proposent – texte sans prétexte, sans contexte –, c'est que, interrompues par un blanc, isolées et dissociées au point que l'on ne peut passer de l'une à l'autre ou seulement par un saut et en prenant conscience d'un difficile intervalle, elles portent cependant, dans leur pluralité, le sens d'un arrachement qu'elles confient à leur avenir de parole. Un arrangement d'une sorte nouvelle, qui ne sera pas celui d'une harmonie, d'une concorde ou d'une conciliation, mais qui acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir.[216]

Ce passage suggère l'idée d'un « point de surgissement » d'où jaillirait la *poéticité* de la poésie[217] : l'irruption de la parole poétique se fait aussi bien d'un point de vue sonore que graphique, sur un fond de silence qui la met en relief. Nous retrouvons

[215] *Ibid.*, p. 452.
[216] *Ibid.*, p. 452-453.
[217] Cf. *RD*, p. 93-97 (« Chapitre II : La question de la liaison de l'irruption sonore du poème au mouvement d'ouverture temporalisatrice du texte »).

ainsi la même notion d'irruption à la base des observations de Garelli. Mais, se demande l'auteur, comment cette irruption *poétique* arrive-t-elle à se différencier de celle d'un article de journal ou de la voix d'un marchand ambulant ? Quelle est sa spécificité ?

> En fait, il faut poser conjointement le problème de la rupture initiale et celui de la structure de l'être qui surgit brusquement et qui engendre, de par son apparition, une faille dans l'horizon d'indétermination qui le précède. Il faut s'interroger sur ce qui le distingue des êtres et des significations non poétiques qui surgissent eux aussi du silence ou de la blancheur d'une feuille et qui n'engendrent pas la même qualité de rupture.[218]

La différence réside donc dans la qualité du point source : dans le cas de la poésie, il n'est pas refermé sur lui-même, mais se ramifie dans des directions « qui ne sont rien d'autre que les vibrations du temps se mouvant »[219]. Le point source coïncide alors avec l'image, car il en partage le mode explosif permettant aux rapports reverdyens de s'instaurer. La brèche revêtit par conséquent, dans l'analyse de la poétique de l'auteur, une double fonction : elle impose une modalité d'accès au poème et décrit, en même temps, l'organisme imagier.

Il faut néanmoins revenir sur les typologies qu'elle assume dans la matérialité de l'écriture poétique de Garelli. Dans son premier recueil, par les différentes hypostases de la brèche (« cicatrice », « faille », « sillon », etc.), ce n'est pas l'aspect de rupture qui domine, mais la valeur d'ouverture qu'elle signale. Ces éléments participent de la définition d'un espace changeant, précaire – un lieu de passage et de mouvement, un espace liminaire. Cet élément possède aussi une certaine constance dans l'œuvre de l'auteur – que l'on voie à ce propos *Seuil*, tiré d'*Archives du silence* (1989) :

> L'avez-vous refermée,
> la porte par où transitent
> une sphère de beauté,

[218] *RD*, p. 94.
[219] *RD*, p. 94.

un carré de respirations blanches,
une trace d'amitié défaite,
l'avez-vous murée,
ou sur la vie,
tenue encore,
pour quelques jours,
entrouverte ?[220]

La brèche, dans toutes ses formes, se fait lieu d'émergence de l'écriture poétique :

> Incompressible, cette faille par où transitent les encres, que lave le silence en la buée d'un fond blanc.[221]

Les deux recueils qui suivent *Brèche*, *Les Dépossessions* et *Lieux précaires*, montrent, eux aussi, une certaine continuité par rapport à l'exorde, grâce aussi à une cohérence lexicale qui accompagne la recherche formelle de Garelli. La nouveauté est en revanche donnée par la forme du diptyque : dans *Les Dépossessions*, Garelli institue une sorte de division entre une partie plus poétique et une seconde (*Prendre appui*) plus « didactique » (comme la définit Fernande Massiani), servant de commentaire à l'écriture poétique qui la précède. On peut relever une autre innovation dans *Lieux précaires*, où le travail interne à la structure des vers donne lieu à une fragmentation qui crée des espaces dans le poème (sans doute en suivant un parcours qui se dirige déjà vers une plus grande 'insularité' de la parole poétique, par rapport aux textes plus étendus de *Brèche*). La brèche se présente donc sous différentes formes dans l'œuvre de l'auteur, jusqu'à *Fragments d'un corps en archipel*, où cette image revient avec insistance :

> Et s'il avait mille ans, dans ses penchants souverains, ses ruptures sédimentées, mais abruptes de parcours ![222]

Un autre exemple :

---

[220] *AS*, p. 48.
[221] *AS*, p. 12.
[222] *Platane*, in *FCA*, p. 65.

> Dans l'entrelacs des brèches ouvertes par les coraux, a-t-il jamais connu l'ennui, où s'engloutit un soir vraiment mouillé la place vide d'une église ?[223]

À ce propos, il nous semble intéressant de reporter entièrement *Rupture*[224] :

> Sitôt que le doute creuse ses tunnels
> au revers des anciens mirages, tombe
> silencieux un pan entier du monde.
> Et l'on pense à l'hiver où basculent
> les saisons.

Dans le doute qui travaille les illusions, une partie de monde s'écroule et dans cette chute, l'hiver fait irruption, avec l'oscillation des saisons. Cette « rupture » est accompagnée de sonorités sifflantes, de ruptures internes au texte : le contre-rejet décidé de « tombe » à la ligne 2 ; le rejet de « saisons » à la fin (qui les fait *basculer* encore plus). Les images aussi bien que le langage qui les soutient sont donc parsemées de brèches et de fissures qui déterminent à la fois un risque de destruction et un mouvement de reconstruction, suscité par le premier.

Pourtant, le recensement lexical ne suffit pas à rendre compte de l'importance de la brèche. Elle se montre, en fait, déjà dans la syntaxe, où la parataxe semblerait la conséquence non pas d'une volonté de fragmentation, mais surtout de l'importance de la notion de préréflexif chez Garelli, qui implique le refus de schémas conceptuels (causaux, temporels, etc.) pour signaler l'*être-au-monde* qui émerge du poème. L'asyndète, de son côté, serait l'expression d'un « choc esthétique ou sémantique d'où jaillira un sens nouveau »[225]. Voir, à titre d'exemple, *Pour mémoire*, tiré de *Brèche* :

> Pour mémoire, les sèves printanières circulant en contrebas, sur les terres apprivoisées, les fièvres qui montent, l'intemporel, la goutte de mercure et de sang.

---

[223] *Vie du squale*, in *FCA*, p. 106.
[224] *FCA*, p. 73.
[225] V. Montémont, *L'Obscur et l'éclat*, *op. cit*., p. 468.

> Pour mémoire, l'envers troué de la nuit des rois, les aubes et les cortèges révoltés, les bouches interdites.
> Pour mémoire, l'irréparable rire des saints devant la tristesse de Dieu qui a fui, la joie claire des ivrognes sur le sable, le vin des sages et par-dessus l'orage, quelques yeux brûlant sur le tour immobile du potier.
> Pour mémoire, les haines attentives, les risques calculés, les violences inédites.
> Et les corps à nouer, et les contes à suivre.
> L'avenir seul a menti.[226]

Ce long inventaire au rythme irrégulier se condense à un certain moment dans un alexandrin (à l'avant-dernière ligne), qui constitue en soi une sorte de brèche dans ce poème en prose.

La parataxe et l'asyndète impliquent à leur tour une sensation de brutalité, qui, selon Montémont, s'étend de la syntaxe aux choix lexicaux[227], comme il est évident dans cet autre passage de *Brèche* :

> Traître, ta foi : l'optique du porc. Lui en rut, comme à bout portant : Vous mangiez très peu, vous aimiez la danse. Les athlètes violés, rythmes, les outrances. Vous vous endettiez. Vous étiez heureux. Dans ce monde trop vieux, nul ne change. Déjà sur vos têtes, les grandes catastrophes. Pour vous asservir, les poèmes à strophes. Mieux que saints de plâtre, des lampes à néon.
> Le tiers eut peur et mordit sa queue. Le rire à deux mains prit la mesure. Le fou dans le ciel monta d'un degré. L'arc et la flèche comme un cri violet:
> Dérisoire enfant, mon Beau Dieu complice, devant toi ce monde qui tangue et qui glisse. Pour l'honneur du cri : d'autres slogans.[228]

L'image de la brèche se retrouve à différents niveaux de l'écriture poétique, sans pouvoir l'isoler au seul aspect figural. Pour citer la *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard : « on demande au lecteur de poèmes de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique »[229]. L'espace au centre de l'étude de Bachelard représente l'aspect créatif et génétique de la poésie : « Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage »[230]. Le retour à l'origine du langage, à la

[226] *EM*, p. 48.
[227] Montémont parle aussi de « logomachie » (*L'Obscur et l'éclat*, *op. cit*., p. 743).
[228] *EM*, p. 25.
[229] G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*., p. 3.
[230] *Ibid.*, p. 4.

surprise et au pari de la nomination constitue la poïésis de la poésie. Bachelard ajoute que l'image « nous met à l'origine de l'être parlant »[231] : de l'origine du langage, donc, à l'origine de l'être. On peut ainsi définir la possibilité d'une phénoménologie poétique :

> […] la nouveauté essentielle de l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être, très simplement mais très purement, une origine. C'est à dégager cette valeur d'origine de diverses images poétiques que doit s'attacher, dans une étude de l'imagination, une phénoménologie de l'imagination poétique.[232]

L'image ne crée pas un mensonge[233] lointain de la présence, mais peut se révéler, au contraire, un moyen pour s'en rapprocher grâce à sa nouvelle reconfiguration.

[231] *Ibid.*, p. 7.
[232] *Ibid.*, p. 8.
[233] « L'Image est certainement le mensonge, aussi sincère soit l'imagier », Y. Bonnefoy, *La Présence et l'image*, *op. cit*., p. 191-192.

Chapitre III

Un regard antérieur.
La poésie à l'épreuve de l'image artistique

Au-delà de la brèche, que nous avons privilégiée en tant qu'image fondamentale de la poésie (et de la poétique) garellienne, une tentative de description des autres suggestions figurales de l'œuvre de cet auteur ne peut s'empêcher d'en relever l'extrême variété. On a déjà parlé des associations (en ce qui concerne les images et le vocabulaire) suscitées par la philosophie. D'autres sources d'inspiration sont fournies par l'art (qui témoigne de la « rencontre d'un champ verbal sonore et d'un champ visuel »[234]) et par l'astronomie (surtout dans *Archives du silence* et dans *L'Entrée en démesure*).

Ces inspirations trouvent une résolution singulière, car elles ne sont pas de simples suggestions thématiques. Même face à un mythe littéraire lourd de références, le texte garellien en propose une lecture absolument personnelle, comme c'est le cas de cet hommage à Phèdre intitulé *D'une mère l'autre*

> Cela ne relève point de la Banque du sang. Pas plus que de l'inceste, pour autant qu'il émane d'un registre frayé par l'attrait porté à de grands chevaux blancs, dont le pouvoir est de rayer le sommeil qu'achemine l'appel chu d'une bête à venir.
>
> Elle, blessée par tout ce que la vie, où elle trébuche, avec parcimonie lui donne, traversée par le doute, songe à reprendre sa mise.
>
> Car il faut qu'elle accueille l'émoi par qui, enfant, le même trouble surgit de la pose qu'une autre aurait su faire surgir.

[234] *AS*, p. 87.

> Ivre, elle tue. Par le sceptre emprunté à Neptune qui tonne.
>
> Et ce n'est point hasard d'une langue étrangère, si l'enfant convoité se perd sur une plage, qui d'un seul destin, va se joindre à la mer.[235]

Les éléments composant le mythe (l'inceste, l'« enfant convoité », etc.) ne sont évoqués qu'allusivement et mis à côté d'autres éléments qui leur sont étrangers (« la Banque du sang » qui paraît au début). L'image de Phèdre surgit ainsi de façon dispersée et précaire, grâce au rythme presque alexandrin de la conclusion. L'évocation mythologique peut effectivement constituer un danger pour la parole poétique, qui se trouverait privée de toute valeur d'irruption. C'est le cas, selon Garelli lui-même, des *Fragments du Narcisse* de Valèry :

> La référence mythologique efface l'effet de surprise et de choc, l'ébranlement créé par le court-circuit des images sauvages, empêchant toute discontinuité radicale de s'établir entre ce qui s'énonce dans le texte et ce que le lecteur sait, a priori, des choses du monde, jette un pont entre l'irruption absolue du verbe et le code licite du savoir.[236]

Les suggestions artistiques sont néanmoins, à notre avis, les plus fréquentes et les plus importantes. Dans *Fragments d'un corps en archipel*, en particulier, nous rencontrons un groupe de poèmes dont l'origine se retrouve dans une œuvre d'art déterminée (qui est d'ailleurs explicitée immédiatement par l'auteur dans le titre ou dans le sous-titre). Ces textes ne se limitent pas à présenter des formes d'ekphrasis[237], à décrire les peintures, car les sensations qui surgissent dépassent

---

[235] *AS*, p. 38-39.
[236] *TS*, p. 168.
[237] « une ecphrasis est une description d'une œuvre d'art. C'est donc une figure macrostructurale de second niveau, c'est-à-dire un lieu. L'ecphrasis renvoie ainsi à une des questions les plus fondamentales et les plus troublantes du discours: celle de la représentation et de la *mimèsis*, qui sont justement à la base de certaines conceptions aristotéliciennes. […] cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage. On a donc comme une indexation de la valeur de culture, ce qui est typiquement rhétorique », G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1992, p. 121.

souvent le niveau purement visuel, comme c'est le cas de l'autoportrait de Dürer[238] :

> Chargé de rumeurs que la contemplation ne peut nommer, d'une sommation de lenteurs, du déchiffrement que l'œil sut concentrer sur une coiffure, qui tombe en flammes et dont les mèches encadrent un regard antérieur, il fixe le vivant qu'il prend dans sa toile d'une mortelle alliance, où il y va d'un chardon sans bouquet, d'une caresse sans bouclier, d'une avance sans retrait, d'un adieu sans suture.[239]

Le tableau (***Illustrations III.2.b***) est évoqué par des détails peu nombreux, dont le seul élément concret est le chardon. Le poème de Garellli propose donc une typologie de vision différente. Comme il le dit dans *Artaud et la question du lieu* :

> Ainsi, dans la description d'un tableau de Masson, la vision ne se prononce pas de l'extérieur du tableau, dans la pensée du contemplateur. Elle ne survole pas le spectacle étalé devant l'œil et réduit à la condition d'un objet à inspecter. Elle s'accomplit à l'intérieur de la toile, prise dans une « épaisseur » ou si l'on veut dans une « couche de visibilité » qui devient désormais « visibilité voyante ». […] pour Artaud, c'est le visible qui se creuse et qui, du fond de son propre abîme, se saisit et se pense. La vision opérant la prise de soi par laquelle le visible se fait « visibilité à l'œuvre ».[240]

Dans *Vie et visage* de Pierre Chappuis (tiré de *L'Invisible parole*, un recueil où chaque texte s'inspire d'un tableau) l'autoportrait de Dürer en question est présenté de manière radicalement discordante :

> La foule peu à peu reflue (bruits étouffés, harassement, déambulation vaine et, dans le hall, la braderie de l'art). Sur le seuil, dévisagé (sans visage d'un coup, si ce n'est le sien), saisi, plongeant dans un miroir (l'Autre, et qui m'est propre), anéanti, nié, soudain je retrouve vie et visage. La nuit de son regard parle : quel défi (impétuosité et démesure – « ma rudesse » –; le vêtement ouvert, les cheveux en broussaille), quel égarement ? quelle domination rêvée (Némésis), nécessaire, impossible ? C'est un fuyard qu'il guette, ne quitte pas des yeux (froidement, passionnément), proie qui lui échappe et ne lui échappe pas. Le feu de son regard parle (dans l'ombre, quelle approximation, quelle mesure prise ?) : c'est l'insondable qu'il scrute, en lui (étranger), hors de lui (étranger à lui-même), qu'il aborde de biais (la suprême beauté), qu'il affronte comme s'il venait de se retourner ou comme un lutteur qui chercherait sa

[238] *Sur l'autoportrait d'Albert Dürer*, in *FCA*, p. 49.
[239] *FCA*, p. 48.
[240] *AQL*, p. 73.

> prise, méfiant, résolu (jusqu'au bout; jusqu'où ?), orgueilleux (le chardon), meurtri (les souffrances de celui qui le gouverne présentes en lui, exemplairement), endurci (et la tendresse est mieux enracinée), humble (le chardon), confiant, mené, mais non vraiment (« My sach die gat »), dépassé, mais non vraiment ("als es oben schtat" : les choses me viennent comme il est ordonné là-haut).[241]

Le phrasé de Garelli est plus hermétique, concernant exclusivement l'intérieur de l'œuvre, tandis que le texte de Chappuis s'octroie quelques incursions polémiques dans l'espace du musée. Les bruits constituent pourtant un élément commun aux deux poèmes – tout en présentant une nature différente : chez Chappuis, ils renvoient à la déambulation des visiteurs ; dans le poème de Garelli, par contre, ils seraient une sorte de rayonnement fossile, les signes de la création déjà présents dans le regard *antérieur* de l'artiste. Les deux textes échappent quand même à tout principe descriptif. Surtout dans le cas de Garelli, chaque élément de l'autoportrait émerge de façon irrégulière et énigmatique – sinon épiphanique. Le regard erre sur la toile, en imposant son rythme à la parole. Dans la 'description' de Chappuis, au contraire, il y a deux regards qui se croisent, deux œuvres qui se rencontrent (le tableau et le poème qui le nomme). Le résultat est en tout cas assez proche de la non-représentation garellienne, car les mots du texte ne prétendent pas redessiner l'image, mais la convertir en expérience.

Parfois, dans les ekphrasis hétérodoxes de *Fragments d'un corps en archipel*, il ne reste que les teintes utilisées, suggérées presque avec véhémence, comme des touches vigoureuses de paroles. C'est le cas d'un poème inspiré à un tableau peint par la femme de l'auteur (*Sur une couleur porteuse de monde. D'après un tableau de Claude Garelli :* « Action de Grâce après un danger mortel ») :

> D'un blanc à peine rosé, qui diffuse ses teintes au-delà de tout nom, car il tire, sans qu'il y porte vers le jaune du safran, mais aussi vers le parfum âcre, qui émigre de certaines salles, dans le registre de la peur, pour remonter à l'ombre d'une impossible frondaison, où se joue le destin aéré d'une danse, célébrant la plainte mêlée à la misère, qui tient d'une Pietà sous les courbes d'un gisant.[242]

---

[241] P. Chappuis, *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, Paris : José Corti, 2000, p. 26-27.
[242] *FCA*, p. 50.

La présence de l'art dans le réseau figural de l'œuvre garellienne comprend également la sculpture, laquelle façonne les poèmes de *Difficile séjour*.

III.1 Difficile séjour

Le recueil intitulé *Difficile séjour*, publié avec *L'Ubiquité d'être*, représente un exemple important de la relation étroite entre Garelli et le monde de l'art. Les textes de cette œuvre s'inspirent de quelques sculptures de Gonzalo Fonseca, artiste uruguayen qui travailla longtemps en Italie (à Carrara). Cette alliance produit une influence réciproque entre les deux matières – verbe et pierre – par laquelle l'écriture gagne en plasticité, tandis que le marbre se fait *texte*, à travers la complexité et la richesse des signes qu'il reçoit de l'écriture poétique.

Les sculptures de cet artiste rappellent, selon nous, le *poème-objet* d'André Breton, dont nous montrons à titre d'exemple *Pan-(h)oplie* (***Illustrations III.3.a***). La poésie-objet de Breton offre l'hybridation de deux formes d'expression, celle verbale et celle plastique. L'objet s'insère dans l'écriture poétique en donnant valeur aux fractures créées au moment de la perception : il s'agit de l'« hétérogénéité d'une écriture métisse, à la fois mots et choses »[243]. Cette forme n'est pas qu'un rapprochement entre parole et image : l'image se concrétise, se fait corps (inerte, et toutefois vivant) et se heurte aux vers accompagnant ces assemblages[244]. Un point de repère immédiat est, naturellement, le *ready-made* de Marcel Duchamp, qui se fonde néanmoins plus sur le détournement (que l'on pense

[243] P. Mourier-Casile, « Le poème-objet ou "l'exaltation réciproque" », *Revue La Licorne*, n. 23, publié en ligne le 26 mars 2006, < http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/document3488.php > (consulté le 15 mai 2009).

[244] La page manuscrite qui accompagne le panneau à droite rapporte ces mots : « Ce poème-objet doit se lire/"PAN-(H)OPLIE/pour Elisa/[Jour et nuit]/je rayonne d'amour pour toi"./(cette dernière ligne en hiéroglyphes égyptiens d'après un document reproduit dans C.W. Ceram : *Des dieux, des tombeaux, des savants*, page 104)/André Breton », A. Breton, *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991, p. 46.

à *Fontaine*) que sur l'hybridation. L'analogie consisterait plutôt dans le fait que les mots eux-mêmes subissent un procès de défonctionnalisation et de refonctionnalisation par le biais du geste verbal (caractère, pour ainsi dire, 'magique' qui se relie aux tendances ésotériques du surréalisme en général). Les poèmes-objet de Breton reprennent en somme le principe du collage – forme qui a été utilisée par un autre représentant fondamental du mouvement tel que Max Ernst dans *Une semaine de bonté* (œuvre composée en 1933 à partir de l'assemblage d'illustrations tirées de volumes français du XIXe siècle et qui fut publiée en cinq cahiers l'année suivante : voir ***Illustrations III.3.b***). Le travail méticuleux d'Ernst réunit les images les plus disparates et des codes iconographiques très distants les uns des autres, afin de donner lieu à une matière dense et perturbante qui met en question le regard du spectateur.

Une telle jonction met d'ailleurs en évidence la caractéristique fondamentalement métastable de la création artistique, comme le remarque Garelli :

> Le geste du peintre est en prise directe sur ce champ de métastabilité linéaire et coloriée est théâtre d'individuations.
> Telle est la situation, par exemple, d'un fragment de buste de statue photographié dans un « collage », qui, en lui-même possède une forme fixe de fragment de réalité stable, répertorié et défini par un nom, mais qui, une fois intégré au nouveau « système », prend une valeur de charge potentielle, dont la dimension d'énigme est relative à l'ensemble métastable de la composition. Or, dans ce système métastable en phase de résonance interne, c'est le caractère énigmatique de la prise de forme introduite par un élément étranger, qui remodèle l'ensemble en faisant surgir des questions. Ce qui indique que le questionnement est croisé en chiasme sur la structure méta-unitaire de la composition, chargée d'un potentiel de formes et de sens inépuisables.[245]

C'est encore le dispositif syntactique de l'image qui apparaît comme la structure capitale de la poïésis.

[245] J. Garelli, « Introduction à la problématique de Gilbert Simondon », in G. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995, p. 14-15

Breton propose la forme du poème-objet lors d'une conférence à Prague, le 29 mars 1935, intitulée « Situation surréaliste de l'objet » :

> […] je crois aujourd'hui à la possibilité et au grand intérêt de l'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux. Du jeu des mots avec ces éléments nommables ou non me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe. Pour aider au dérèglement systématique de tous les sens, dérèglement préconisé par Rimbaud et remis constamment à l'ordre du jour par le surréalisme, j'estime qu'il ne faut pas hésiter – et une telle entreprise pourrait avoir cette conséquence – *à dépayser la sensation*.[246]

Les mots et les objets auraient par conséquent la faculté d'activer la sensibilité à travers l'utilisation contemporaine de plusieurs codes (visuel, verbal, etc.). Face à cette stimulation multiple, le lecteur et/ou le spectateur ne peuvent pas rester indifférents ni passifs, car ils sont obligés de réunir la pluralité des suggestions qui les transforment en « liseur-regardeur »[247].

Le principe du rapprochement (qui, dans ce cas, semble renvoyer plus à Lautréamont qu'à Reverdy) détermine aussi la qualité 'érotique' de l'objet surréaliste :

> Une réalité toute faite, dont la naïve destination a l'air d'avoir été fixée une fois pour toutes (un parapluie) se trouvant subitement en présence d'une autre réalité très distante et non moins absurde (une machine à coudre) en un lieu où toutes deux doivent se sentir *dépaysées* (sur une table de dissection), échappera par ce fait même à sa naïve destination et à son identité ; elle passera de son faux absolu, par le détour d'un relatif, à un absolu nouveau, vrai et poétique: parapluie et machine à coudre feront l'amour.[248]

La poésie objectale de Breton n'est pas particulièrement innovatrice par la forme hybride qu'elle assume, mais par le rôle confié à chacun de ses éléments, comme le souligne Octavio Paz se référant à des genres plus anciens tels les emblèmes :

---

[246] A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris : Denoël/Gonthier, 1971, p. 137-138.
[247] J.-P. Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris : Seuil, 1996, p. 472.
[248] *Ibid.*, p. 161.

> Dans l'emblème baroque, image et figure se transforment naturellement en langage. Dans le poème-objet de Breton, cette concordance rationnelle et métaphysique est inopérante ; la syntaxe est différente: elle est faite de chocs, de disjonctions, de failles et de sauts périlleux. Mais ce qui se perd en intelligibilité, se gagne en pouvoir de surprise et d'invention. Parfois, le choc entre l'image et le texte écrit se résout en opacité, d'autres fois en feu d'artifice – ou en brèves flambées. Dans le poème-objet, la poésie ne fait seulement office de pont, mais d'explosif.[249]

Le poème-objet de Breton a retenu longtemps notre attention car il nous semble un paradigme esthétique et artistique superposable aux sculptures de Gonzalo Fonseca, qui sont à la fois l'inspiration et le contrepoint visuel des poèmes de *Difficile séjour*[250]. Ces textes-ci se présentent effectivement comme des surfaces de marbre brut entrecoupées de dépressions et de cavités d'où surgissent des objets ou des fragments anatomiques (***Illustration III.4***) :

> Ce lieu: une pierre chargée de condensations.[251]

Les sculptures ressentent en outre des études d'architecture de Fonseca, car elles ont souvent l'air de constructions impossibles et inquiétantes :

> Murées dans le silence, il est vrai que ces marches ne conduisent à aucun spectacle. Ces fenêtres jamais entrouvertes multiplient la lumière et sans recourir aux relais d'une fable, suspendent la tension résorbée du vent.[252]

Le verbe et le regard s'entrelacent à l'aspérité de la pierre :

> J'ai frappé, palpé, tenu le silence quelques fractions de secondes, entre les paupières et la voix.
> Ici, une parole qui investit la muraille. Foyer d'une vision, qui renvoie à l'œil, l'éclat fracturé de son temps. Il fallait s'avancer. Prospecter l'espace. Une mesure. Un voyage. Et tout d'abord, le premier contact. Car, cette pierre est d'eau, puisqu'elle suscite la

[249] A. Breton, *Je vois, j'imagine*, *op. cit*., p. XI.
[250] Le recueil est dédié explicitement au sculpteur : cf. *UE*, p. 59.
[251] *UE*, p. 105.
[252] *UE*, p. 63.

> blancheur jamais atteinte du sommeil. Le froid, aussi, comme la nuit de l'œil, qui l'enclot, par dedans.[253]

Les éléments que l'on arrive à reconnaître sur la surface seraient comme les sécrétions de la pierre elle-même, l'image d'une dimension cachée qui n'affleure que partiellement :

> Ordre. Bloc. Nuit. Temps.
> Du regard, l'interdit. Des paumes, la stupeur dans l'éveil des contacts. De l'arrêt de l'œil, la pointe implacable de l'appel et des combats.[254]

Ils pourraient aussi être considérés comme les résidus d'une vie disparue, dont on ne garde que ces fragments dispersés (Fonseca a d'ailleurs participé à des fouilles archéologiques).

Si la poésie constitue un geste (actif), ces sculptures deviennent poétiques dans la mesure où l'œil est obligé à creuser dans la pierre pour *voir* :

> Point de chute, où le temps dévolu au sommeil, le monde se creuse d'un regard, dedans.
> Mille années de surplomb y font un dallage.
> L'œil pris au piège saigne sur ces cloisons.[255]

Garelli retrouve donc chez l'artiste un traitement de la matière première analogue au sien : la force (et parfois la violence) impliquée par l'acte du sculpteur se répercute sur l'œil de celui qui regarde, pris au piège par l'œuvre. Un regard qui est obligé à devenir aussi âpre que ce qu'il observe :

> L'Œuvre est sa peau miraculée d'orange.[256]

[253] *UE*, p. 65.
[254] *UE*, p. 69.
[255] *UE*, p. 105.
[256] *UE*, p. 115.

III.2 Abîme de l'œuvre[257]

Ce texte rend encore hommage à des sculpteurs : Andrea Pisano et Luca della Robbia, qui réalisèrent les panneaux décoratifs du clocher de Santa Maria del Fiore à Florence (quelques-uns sont d'ailleurs évoqués directement). C'est un poème qui nous paraît hautement significatif en raison de ses renvois artistiques qui se croisent et se superposent, en reflétant le mécanisme interne de l'image garellienne.

Nous inaugurons cette lecture à rebours, par la conclusion, qui nous semble la partie la plus intéressante du texte :

> L'injonction n'est point dans l'entassement de briques formelles, qu'un art ancien dresse en mur, ni dans les plumes parfaites d'un Dédale nécessaire, dont la chute lumineuse brise l'éveil, mais en ce champ primordial, dont une floculation d'actes restitue la lumière, satellites d'un soleil aux condensations ponctuées d'îles, que soldent des matins chargés de morts et de sphères.[258]

Ces mots suggèrent la vision du panneau représentant l'Art Mécanique à travers le mythe de Dédale (réalisé par Pisano) et placé au côté sud du clocher, où le personnage mythologique incarne l'abus humain de la technique (***Illustrations III.5.a***). Pourtant, Garelli n'exalte pas cet aspect en particulier : l'injonction (l'appel poétique) ne se trouve pas dans l'assemblage parfait de l'invention de Dédale, mais dans ce champ primordial émané par la lumière de la scène gravée dans la pierre. L'œuvre de Pisano réalise ainsi le passage à un tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, *La Chute d'Icare* (***Illustrations III.5.b***), où le mythe n'est qu'un détail presque invisible du paysage marin peint par la lumière pâteuse du soleil.

On retrouve dans le passage cité le phénomène fréquent chez Garelli de l'introduction abrupte d'un terme apparemment étranger, qui, à lui seul, crée un

[257] *AS*, p. 9-10.
[258] *AS*, p. 10.

abîme, en mettant en question la linéarité de l'écriture et en participant à la précarité de l'œuvre. La construction s'oppose à la *floculation* : ce terme se réfère au processus chimique indiquant l'agrégation de particules dans les solutions colloïdales. Les formes qui en dérivent sont dépourvues de structure, toujours prêtes à s'effriter et à se réunir dans des solutions nouvelles. La « floculation d'actes » qui paraît dans le texte se manifeste aussi dans le tableau de l'artiste flamand car, malgré son titre, le sujet véritable de l'œuvre semble être le groupe d'hommes tellement absorbés par les travaux de l'agriculture, du pâturage, de la pêche qu'ils ne s'aperçoivent pas de la tragédie mythologique qui se passe juste à côté. Icare n'est que deux jambes s'agitant dans la mer, flottant dans l'air (un autre élément de dispersion, de fragmentation, avec les îles se détachant sur l'horizon).

Le champ primordial évoqué ne possède aucune structure formelle définie ; il se constitue à travers des processus plus aléatoires, des condensations progressives mais irrégulières. L'œuvre, elle-même, devient alors *abîme*, chargée d'ouvertures vertigineuses qui peuvent déployer des horizons de sens nouveaux. Ces ouvertures sont aussi provoquées, à un niveau linguistique, par l'utilisation intransitive de verbes transitifs, surtout dans la conclusion du texte :

> Cet homme, à l'écoute de l'enclume et de l'eau. Cet autre, par qui, le chemin dévolu à la pierre liquide résume le ciel aux vocables renversés, comme ce char tendu entre la flûte et l'ombre, qui n'a plus rien à transmettre, mais qui ouvre l'espace et scelle, en son lieu, un infini à têtes de chiens, dont le rythme suspendu érige, dans la distance.
>
> Soucieux de ce qui vit en creux, attentif à ce qui est moins qu'herbe, mais porte l'évidence accomplie de l'être, ravagé par la beauté de ses contraires, comme les entours terrifiés d'un trèfle, qu'une main calleuse dépose, ce geste, dont la part de silence retranche, voyage potentiel, que convoque une gerbe sise aux confins différés de soi.[259]

Les phrases sont boiteuses, ouvertes par des verbes apparemment 'solides' (« ériger », « retrancher ») qui sont mutilés, tenus en suspension : bref, précaires. Cette caractéristique souligne à son tour les gestes suspendus sculptés dans les

[259] *AS*, p. 9-10.

panneaux du clocher de Santa Maria del Fiore (Garelli mentionne aussi les panneaux illustrant la métallurgie et l'astronomie). Le geste, même quand il se tourne en pierre, garde sa qualité de mouvement 'ouvert' – une ouverture emphatisée justement par ces verbes sans objet, et par leurs actions interminables (interminées).

Par la richesse des directions qu'elle déploie, l'image pose des nœuds dans l'écoulement du texte, en provoquant une pause ou même, parfois, un obstacle. Elle propose ainsi, à un niveau microscopique, des systèmes de production de sens qui se reflètent, à un niveau macroscopique, dans la structure générale de l'œuvre – ce qui nous conduit tout naturellement au moment de la lecture.

Quatrième partie

LA POÉSIE COMME EXPÉRIENCE : LE MOMENT DE LA LECTURE

Chapitre premier

Théories de la lecture

Le peintre n'a pu que construire une image. Il faut attendre que cette image s'anime pour les autres. Alors l'œuvre d'art aura joint ces vies séparées, elle n'existera plus seulement en l'une d'elles comme un rêve tenace ou un délire persistant, ou dans l'espace comme une toile coloriée, elle habitera indivise dans plusieurs esprits, présomptivement dans tout esprit possible, comme une acquisition pour toujours.

M. Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne*

Toutes les trois heures un poème
Devient nouveau puis se ternit
Sous la lecture Recroît dans le silence.

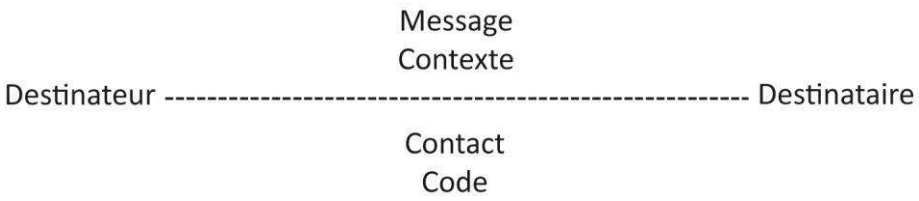
M. Deguy, *Ouï dire*

La lecture constitue dans l'œuvre de Garelli la possibilité de donner corps à la poésie, d'en faire l'expérience – expérience concernant la totalité des 'phases' du poème, car l'écriture et la lecture y participent conjointement : « Lire un poème ne

peut être réduit à une activité de connaissance sémantique. C'est une épreuve d'être »[1].

Expérience sera alors notre mot-clé, par rapport auquel il faut préciser que l'acception de lecture qui guide nos réflexions ne recouvre pas tout à fait la notion d'interprétation, puisque la lecture comporte tout d'abord un contact matériel avec le texte, dont l'impact visuel et sonore éveille, en premier lieu, la perception sensorielle du lecteur. La lecture serait alors ce fait tangible qui ne se développe que plus tard en interprétation, en méditation, en création.

Une autre particularité de l'idée garellienne de lecture porte sur son imbrication avec l'écriture. Cela empêche d'insérer le texte poétique dans le schéma jakobsonien de la communication :



À chaque élément du graphique correspond l'une des six fonctions de la communication relevées par Jakobson, à savoir : la fonction émotive (qui met l'accent sur le destinateur), la fonction référentielle (qui concerne notamment le contexte), la fonction poétique (insistant sur le message), la fonction phatique (soulignant le contact entre le destinateur et le destinataire), la fonction métalinguistique (s'appuyant sur le code employé dans le processus communicatif) et, finalement, la fonction conative (qui se réfère aux effets produits sur le destinataire). Le texte poétique échappe néanmoins, comme l'œuvre d'art en général, à ce genre de catégorisations et parcourt un tout autre chemin, qui ne

[1] *RD*, p. 142.

prévoit pas des étapes si rigides. Le poème ne peut être situé à la place du *Message* du diagramme en haut, parce qu'il ne marque pas le centre d'un circuit. Il est par contre le point source d'un mouvement temporel :

> L'œuvre d'art ne relève pas de l'ordre de la communication. Il s'agit différemment d'une présence d'être signifiante. L'œuvre déploie temporellement et non conceptuellement la dimension proto-ontique de monde afférant à l'étant, qui dans sa singularité, présentée, offerte à l'écoute et au regard, n'épuise pas sa dimension préindividuelle.[2]

Garelli oppose cet aspect communicatif à la qualité ontologique de la poésie, dont la lecture n'implique pas un travail de décodage des concepts, mais une expérience du temps (et *dans* le temps).

La manière dont Garelli revoit la lecture a également des répercussions sur le statut du lecteur, qui ne peut plus être considéré en tant que destinataire accueillant passivement un message :

> [...] le lecteur ou l'auditeur ne peuvent plus être pensés en termes de destinataires passifs, mais conçus dans leur rôle actif de « créateurs » du texte qu'ils lisent ; ce qui est tout autre chose. Il s'agit en fait de lier la question du statut du destinataire à celle du statut du texte et concevoir cette totalité unitaire comme processus d'ouverture particulière au monde des mots. Autrement dit, l'homme écoutant ou lisant un poème, loin de pouvoir être réduit à la condition passive d'un destinataire de message est un élément constitutif de son mode d'apparition.[3]

Si dans le schéma jakobsonien le destinataire se place au point d'arrivée, chez Garelli il est une part active du texte : le lecteur est intégré au processus poétique et il est nécessaire à son 'fonctionnement' – ce qui relève de la réduction des polarités propre à l'œuvre de l'auteur et que nous avons essayé d'appliquer dans notre analyse. Les oppositions se dissolvent en des chiasmes : c'est-à-dire que les polarités se présentent constamment (voir les couples poésie/philosophie, écriture/lecture, recel/dispersion), mais leur mise en cause oblige rapidement à

[2] *RM*, p. 263-264.
[3] *TS*, p. 24-25.

nuancer les oppositions, à diminuer progressivement la séparation. Ainsi, le lecteur et l'écrivain se confondent, en déterminant les phases presque indistinguables d'un seul processus poïétique.

Une telle révision de la position du récepteur demande à son tour une révision de l'accès au texte, dont Garelli propose de redéfinir la nature même :

> Il s'agit d'un *champ opératoire*, *métastable* de caractère *pré-individuel*, selon lequel paroles et choses remémorées s'ordonnent selon un *accord harmonique*, *in praesentia et à distance*, avec un flux de perceptions anciennes et déploient un lieu (*Topos*), où s'entrelacent dans une sorte d'« il y a » primordial, le fond de mémoire perceptive et notionnelle issu du *Monde* et l'expérience sensible et pensante du texte, qui se dit *dans un acte de lecture*, ces dimensions étant prises en chiasme l'une sur l'autre. De ce réseau enchevêtré, émerge l'irruption d'un champ de tensions nouvelles, incertaines de leur sens, de même mouvement où se rythme l'ordonnance musicale du texte. Or celle-ci, en sa dimension de *champ opératoire métastable*, est irréductible à un décompte logique de *caractère structural*, qui s'épuiserait dans la recension et la permutation symbolique et codée de ce qui ne sont plus de simples *signes* répertoriés par le savoir institué, mais un « quelque chose », dont la dimension *pré-individuelle*, *métastable* est bruissante de formes musicales, d'inventions imaginaires, liées à la mémoire du Monde, que chaque lecteur porte en soi, comme horizon de toute connaissance possible et qui constituent le sens en formation.[4]

Nous retrouvons dans ce passage le vocabulaire de la pensée de Gilbert Simondon (*opératoire*, *métastable*) qui concourt à intensifier le caractère fluide et dynamique de ce champ poétique constitué par l'entrelacs qui s'instaure entre la mémoire perceptive-notionnelle du Monde et l'expérience (sensible et pensante en même temps) du texte. Ce caractère dynamique s'impose par le tissu rythmique du poème, en produisant un complexe de tensions dont le sens dépasse le simple déchiffrement pour se faire mouvement générateur du texte lui-même. Les modalités de lecture blâmées par Garelli dans la citation précédente (à savoir les opérations de caractère structuraliste) seraient coupables de ne pas considérer suffisamment la consistance, la phénoménalité de la parole, qui définit en réalité la première rencontre entre le texte et le lecteur. Ce sont des critiques que Garelli développe surtout dans *Le Recel et la dispersion* :

[4] *EE*, p. 31.

> Créer un poème, c'est faire surgir un monde. Méditer la structure intime d'un texte n'est autre que méditer l'ordre du monde constitué par le poème. C'est pourquoi une étude structurale qui se réduit à une approche formelle laisse immanquablement échapper toute l'épaisseur, toute la densité, toute la complexité des processus de sédimentation qui font que le texte est un monde et non une construction purement formelle. Quant à prétendre que la compréhension de la structure formelle permet de déduire à priori l'aspect « monde » de l'œuvre, c'est prendre le « monde » pour le « contenu » d'une « forme », le réduire à son « illustration », à son « application » ; bref, prendre le « monde » pour une essence intellectuelle, quand il s'agit d'un processus d'être.[5]

L'approche proposée par l'auteur se révèle donc être de nature géologique, car le poème est une formation complexe produite par une série de stratifications (dont l'origine peut être multiple, relevant de la mémoire, de la perception, etc.). Grâce à ces qualités, l'écriture arrive à gagner de l'épaisseur, du poids (puisque, selon Garelli, elle *gravite*), ce qui lui permet de se détacher du bidimensionnel de la page pour s'ouvrir *en monde* – tel le jeu de papier japonais que Marcel décrit dans la *Recherche* :

> Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables.[6]

Cette description nous rappelle le dispositif de l'image telle que Garelli lui-même la définit : un noyau verbal s'épanouissant en évocations, en vibrations, en images ultérieures qui font du poème un objet instable (*métastable*) à cause de l'énergie potentielle qu'il contient.

C'est la lecture qui révèle la densité contenue dans les sédimentations apportées par l'écriture. La poésie acquiert ainsi, dans les réflexions de Garelli, la

[5] *RD*, p. 88-89.
[6] M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris : Gallimard, « Folio », 1987, p. 47.

plénitude des trois dimensions : elle est concrète, et se propose en tant que véritable événement[7] touchant en premier lieu les facultés sensibles du liseur.

Structure et événement sembleraient ainsi s'opposer en tant que deux modalités inconciliables (au moins dans le domaine littéraire). Pourtant elles peuvent aussi se répondre à l'intérieur du système linguistique en question, comme le remarque Ricœur :

> [...] le mot est comme un échangeur entre le système et l'acte, entre la structure et l'événement : d'un côté, il relève de la structure, comme une valeur différentielle, mais il n'est alors qu'une virtualité sémantique ; de l'autre, il relève de l'acte et de l'événement, en ceci que son actualité sémantique est contemporaine de l'actualité évanouissante de l'énoncé.[8]

Garelli ne se limite pas à critiquer le structuralisme, puisqu'il propose de lui intégrer un mouvement qu'il appelle *opératoire*. Un mouvement qui, dans son essai « Phénoménologie et allagmatique »[9], constitue le second volet de la lecture, dont la réorganisation puise à la pensée de Merleau-Ponty :

> Deux attitudes, qui devraient être complémentaires, mais ne le sont pas toujours, requièrent d'être mises en évidence, quant au style de lecture que suggère l'œuvre de Merleau-Ponty.
> L'une est de caractère « structural ». Elle concerne les grandes articulations thématiques, logiquement repérables de la recherche du philosophe, dans le dialogue constant qu'il noue avec les sciences physiologiques, psychologiques, linguistiques, comme avec certaines des grandes philosophies de l'histoire.
> L'autre est de caractère « opératoire ». L'objet de cette étude est d'en dégager les principales composantes, qui nous conduiront aux frontières de « l'invisible ».
> Disons, pour situer le problème, dans un premier moment, que l'étude des opérations implique celle des dynamismes transformateurs des structures révélées par les études objectives des sciences et des philosophies instituées. Selon cette perspective, l'opération est ce qui fait apparaître une structure et ce qui la modifie. Le rapport entre étude structurale et étude opératoire, bien que complémentaire, n'est pas symétrique. Il est de dépendance, dans la mesure où la structure est le résultat d'un

[7] « For poetry makes nothing happen : it survives/In the valley of its making where executives/Would never want to tamper, flows on south/From ranches of isolation and the busy griefs,/Raw towns that we believe and die in ; it survives,/A way of happening, a mouth », W. H. Auden, *In Memory of W. B. Yeats (d. Jan. 1939)*, in *Collected Shorter Poems 1927-1957*, London : Faber and Faber, 1966, p. 142.
[8] P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris : Seuil, 1969, p. 93.
[9] *EE*, p. 13-36.

> travail opératoire, qui ne se réduit pas à une stricte modification de configuration structurale, car le dynamisme se situe à un niveau « *infrastructural* ».[10]

Par le truchement de ce mouvement opératoire, il est possible de surmonter le statisme et le schématisme qui minent le concept de structure (ou plutôt l'emploi abusif de ce concept).

Celle de Garelli nous semble donc une révision, et non point une mise en discussion, du structuralisme, confirmée par l'attention qu'il réserve à Ferdinand de Saussure, dont il relit les manuscrits de l'Orangerie (publiés sous le titre d'*Écrits de linguistique générale* par Gallimard en 2002[11]). Dans cette œuvre les dichotomies saussuriennes sont beaucoup plus nuancées[12] par rapport au fameux *Cours* rédigé par Charles Bally et Albert Sechehaye. Voilà un premier exemple significatif, où il est question d'identité linguistique :

> Une *identité linguistique* a cela d'absolument particulier qu'elle implique l'association de deux éléments hétérogènes. Si l'on nous invitait à fixer l'espèce chimique d'une plaque de fer, d'or, de cuivre, d'une part, et ensuite l'espèce zoologique d'un cheval, d'un bœuf, d'un mouton, ce seraient deux tâches faciles ; mais si l'on nous invitait à fixer quelle « espèce » représente cet ensemble bizarre d'une plaque de fer attachée à un cheval, une plaque d'or mise sur un bœuf, ou d'un mouton portant un ornement de cuivre, nous nous récrierons en déclarant la tâche absurde. Cette tâche absurde est précisément celle devant laquelle il faut que le linguiste comprenne qu'il est d'emblée et dès l'abord placé. Il essaie d'y échapper, qu'on nous permette une expression vraiment trop juste ici, en partant par la tangente, c'est-à-dire en classant comme il semble logique les *idées* pour voir ensuite les formes, – ou au contraire les *formes* pour voir ensuite les idées ; et dans les deux cas il méconnait ce qui constitue l'objet formel de son étude et de ses classifications, à savoir exclusivement le point de jonction des deux domaines.[13]

L'entité linguistique se définit seulement à travers l'articulation de l'idée et de la forme. Le mot est un objet complexe, de même qu'un être vivant (car il est, lui-aussi, d'une certaine façon, 'vivant').

---

[10] *EE*, p. 13.
[11] F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2002.
[12] Cf. *EE*, p. 75-77.
[13] F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 18.

L'aspect le plus important des textes retrouvés de Saussure réside dans la modulation des dualismes présents dans le *Cours*. Dans la première section des *Écrits* (intitulée « De l'essence double du langage »), il affirme par exemple qu'il n'est pas possible de dissocier nettement le concept et l'image acoustique[14], car la distinction se ferait plutôt entre la « figure vocale » et la « forme-sens »[15]. Pareillement au chiasme de Merleau-Ponty, la parole ne peut pas être divisée en deux niveaux différents, car c'est justement cet entrelacement indissoluble de forme et de sens qui en représente l'aspect psychique, s'opposant à l'aspect physique créé par sa matérialité phonétique.

Le statut que Saussure confère au signe linguistique dans ses écrits retrouvés porte à une forme de relativisme dont le principe euristique de base détermine à son tour une manière différentielle de procéder[16]. En linguistique, donc, pas de données positives, aucun point de départ indiscutable, mais un système de valeurs mobiles et flexibles, à l'instar des signaux maritimes :

> Le système de la langue peut être comparé avec fruit et dans plusieurs sens, quoique la comparaison soit des plus grossières, à un système de signaux maritimes obtenus au moyen de pavillons de diverses couleurs.
> Quand un pavillon flotte au milieu de plusieurs autres au mât de [ ], il a deux existences : la première est d'être une pièce d'étoffe rouge ou bleue, la seconde est d'être un signe ou un objet, compris comme doué d'un sens par ceux qui l'aperçoivent. Remarquons les trois caractères[17] éminents de cette seconde existence :
> 1° Elle n'est qu'en vertu de la pensée qui s'y attache.
> 2° Tout ce que représente pour l'esprit le signal maritime d'un drapeau rouge ou bleu procède, non de ce qu'il est, non de ce qu'on est disposé à y associer, mais exclusivement de ces deux choses : 1) de sa différence avec les autres signes figurant au même moment, 2) de sa différence avec les signes qui auraient pu être hissés à sa place, et à la place des signes qui l'accompagnent. Hors de ces deux éléments négatifs,

[14] Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration d'Albert Riedlinger, 3e éd., Paris : Payot, 1969, p. 99.
[15] F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, *op. cit*., p. 17.
[16] À laquelle on fait déjà allusion dans le *Cours* : « [...] *dans la langue il n'y a que des différences*. Bien plus : une différence suppose en général des termes positifs entre lesquels elle s'établit ; mais dans la langue il n'y a que des différences *sans termes positifs* », F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit*., p. 166.
[17] Le troisième manque à cause des lacunes dans les manuscrits.

> si l'on se demande où réside l'existence positive du signe, on voit tout de suite qu'il n'en possède aucune, et que ces [ ][18]

Ce fonctionnement différentiel se fonde sur les axes syntagmatique et paradigmatique du langage, comme on peut le déduire à partir du deuxième caractère mis en évidence. Le même système règle d'ailleurs les possibilités non-représentatives (ou figurales) du langage :

> Il n'y a pas de différence entre le sens propre et le sens figuré des mots (ou : les mots n'ont pas plus de sens figuré que de sens propre), parce que leur sens est éminemment négatif.
> Parle-t-on par exemple [...] d'une personne qui a été le *soleil* de l'existence d'une autre, c'est que
> 1° on ne pourrait dire qu'elle a été la *lumière*, ou
> 2° s'il existait en français soit un terme signifiant *clair de soleil* (comme clair de lune) soit un terme signifiant *dépendance où est la terre par rapport au soleil* ; soit d'autre part deux termes pour soleil selon qu'il se lève ou se couche, ou selon qu'on le compare ou non à d'autres corps célestes, il est absolument douteux qu'on pût encore employer soleil dans la locution soi-disant figurée qui a été employée.
> On emploierait un autre terme peut-être beaucoup plus expressif, mais il résulte de là que ce n'est pas l'idée positive, l'idée extérieure à la langue de SOLEIL qui fait l'image : que c'est simplement l'opposition avec d'autres termes qui se trouvent eux-mêmes plus ou moins appropriés, comme *étoile, astre, clarté, unité, but, joie, encouragement,* [ ][19]

Comme dans le commentaire de Sartre à propos du nom *Florence*, l'image s'origine à l'intérieur d'un réseau de rapports de type syntagmatique ou paradigmatique du système linguistique et/ou textuel. La poésie doit par conséquent régler ses comptes avec une matière dense, en mutation, irréductible à toute schématisation : « on ne peut réduire les mots à la légèreté de signes, quand ils sont chargés de toute la gravité d'un monde »[20]. Garelli préfère donc éviter l'emploi du mot *structure*, en lui préférant d'autres termes tels que « transformation »,

[18] F. de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, *op. cit*., p. 54. Dans le *Cours*, par contre, le langage verbal diffère des signaux maritimes : « Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentant l'un après l'autre ; ils forment une chaîne », F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit*., p. 103.
[19] F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, *op. cit*., p. 72.
[20] *RD*, p. 18.

« bifurcation », « passage d'un ordre à un autre »[21], en tant que modalités plus appropriées afin de rendre le poids du verbe à travers son apparente immatérialité.

La notion de structure demanderait néanmoins une manipulation attentive qui devrait se servir de la méthode dite « allagmatique »[22] afin de mettre en relief l'instabilité des opérations déclenchées par le texte et de conjurer tout repérage des structures qui risqueraient de le figer. En suivant cette approche, ce que l'auteur veut attribuer au poème n'est pas une sorte de vérité, objective et immuable, mais une valeur de mouvement créateur de sens, qui constitue sa véritable richesse et inépuisabilité. Une dimension qui se déploie dans la réalité du texte par son « énigme verbale » :

> Or, il se trouve que certains textes poétiques, dans ce qu'ils ont de plus intense, déploient un mode d'expression qui rend musicalement sensible et philosophiquement intelligible la *dimension opératoire du mouvement d'être* présidant aux *prises de formes*, constituant les *processus structuraux d'individuations* du texte, dont la dimension ontologique, qui confère à l'œuvre sa beauté, n'est autre que l'énigme verbale, temporellement et musicalement activée par un acte de lecture, en quête de ses vibrations sonores et signifiantes formant un monde incertain, dont le champ de présence est à conquérir.[23]

La conquête dont il est question ici indique plutôt la nécessité de trouver sa propre route dans les mots, en se laissant interroger par les dispositifs auxquels ils donnent lieu sans se limiter à leur décodage. Voir à ce propos le texte inaugural de *Prendre appui* :

> L'unité du monde est telle que le lecteur s'oriente entre les mots d'un poème comme le marcheur circule entre les arbres d'une forêt. Affaire de slalom, sans doute. D'habileté, peut-être. Car pour engendrer une durée parfaite, créer l'impensable rythme pensé, il faut préalablement dévaler la pente. Ici des textes qui forment stations, quand le regard se prend sur une terre, s'éternise sur les taches veloutées d'un monstre. Écriture spontanée ? À ceci près cependant que comme des mots, entre marbres et dieux, le temps seul compose.[24]

---

[21] J. Garelli, « La Linguistique et les pièges de l'objectivité », *Critique*, avril 1968, n. 251, p. 406.
[22] Voir ici p. 85-86.
[23] *EE*, p. 26-27.
[24] *EM*, p. 117.

Ces mots trouvent un équivalent plus explicitement 'réflexif' dans la conclusion d'un autre texte de Garelli :

> Si chaque poème ouvre un chemin, qui « *correspond* » à telle ou telle expérience pré-individuelle du Monde, qui lui a donné naissance, c'est au lecteur de l'animer, comme le skieur, qui ne peut simplement s'en remettre au talent de l'ouvreur de piste. En ce sens, il y va d'une aventure. Puisqu'il s'agit d'un acte mental, d'un effort, aussi. Selon l'art de la lecture, qui est une expérience plus lente, sans doute, mais plus risquée que la descente vertigineuse d'une pente, car le travail de l'invention poétique côtoie les abîmes de la mémoire, la vie du texte dépend de la qualité d'écoute du lecteur.[25]

Le mouvement lancé par le verbe fait de la lecture un acte simultanément herméneutique et ontologique (contrairement à ceux qui essayent de trouver le propre de la poésie à un niveau exclusivement linguistique, comme c'est le cas de Jean Cohen) : « C'est le miracle de la poésie de faire éprouver cette expérience d'être, dans le retrait farouche du verbe, hors de la dictature du sens »[26]. L'expérience de la poésie précède alors toute démarche *conceptualisante* :

> Si le monde est à la fois le versant opaque du temps, l'horizon de sens, mais aussi le milieu de surgissement et de coordination entre toutes les choses, le champ dans lequel s'enracinent toutes les significations conceptuelles du poème, il doit se faire éprouver non seulement comme leur envers, mais en tant que champ ouvert d'insertion dans lequel s'immergent et à l'horizon duquel se profilent les gestes et les signes du texte, comme englobant les significations logiquement thématisées et conceptualisées en thèmes de pensée. C'est en quoi il est de la nature du monde de se proférer à un niveau que l'on peut nommer anté-prédicatif, préréfléchi. Ce qui signifie qu'une dimension importante, à la fois d'être et de sens du poème, s'impose au lecteur avant même que les opérations de conceptualisation strictement logiques ne se soient emparées du poème. Or, c'est le propre du poète de toujours faire sentir et éprouver le monde englobant le thème, lequel ne peut se concevoir sous forme de concept que par un processus d'abstraction a posteriori qui le fige en objet de pensée et par le fait même le détache de l'horizon dans lequel il était inséré. Mais cette dimension anté-prédicative [...] n'est pas un « ailleurs » du texte. Elle ne précède pas chronologiquement l'énoncé du poème. Elle n'établit pas son site dans le ciel métaphysique d'une pensée archétypale. Elle ne se situe pas d'autre part dans une expérience silencieuse de vie antérieure. La dimension de mondanéisation du poème est dans le texte, présente dans l'acte de lecture, et cependant elle est toujours et déjà éprouvée de façon globale, totale et massive comme un champ de présence obscure,

[25] J. Garelli, « Sur la mémoire du monde (En réponse à deux questions posées par Kostas Axelos) », in *PP*, p. 245.
[26] *TS*, p. 184.

> énigmatique et cependant irréfutable avant même que les significations conceptuelles n'aient été objectivées en thèmes de pensée.[27]

La dimension anté-prédicative retenue par Garelli ne dessine pas un autre espace (un espace 'antérieur') pour le texte, mais s'adresse à sa profondeur, à cette qualité 'géologique' que nous avons suggérée précédemment. De plus, étant surtout un mouvement, un devenir, le sens de la poésie n'est jamais un sens à trouver, mais toujours un « *sens à faire* »[28], qui subsiste par cette impossibilité de cristallisation, comme le dit aussi Michel Charles :

> Le livre n'est pas envisagé comme tel, mais en tant qu'il est *à lire*, en attente de sens, prêt à la métamorphose. En aucun cas il n'est une « œuvre achevée ». Il faut ici de nouveau recourir à l'idée d'une *efficacité* du discours *littéraire*. Il s'agit de motiver l'interprétation, non de la cautionner : il y aura donc toutes les apparences d'un système cohérent de significations, mais aussi des failles ou des fissures pour assurer la *disponibilité* de l'ensemble. Le postulat de l'achèvement de l'œuvre ou de sa clôture dissimule le processus de transformation réglée qui constitue le « texte-à-lire » ; l'œuvre close est une œuvre lue, ayant du coup perdu toute efficacité et tout pouvoir. Le modèle de lecture d'un texte littéraire doit réactualiser sans cesse ce processus de transformation ; se donner non seulement *à lire*, mais *à relire*.[29]

Les mots de Charles rappellent les affirmations de Garelli à propos du rôle joué par le lecteur, qui n'est plus considéré à l'instar d'un destinataire passif externe au texte, mais en tant que partie intégrante du texte lui-même, inscrit dans sa matière verbale. La lecture serait même l'un de ses dispositifs rhétoriques. *Rhétorique* a pourtant une acception particulière dans le discours de Charles, qui prend soin d'en préciser les différences relativement à la notion traditionnelle. Par le mot *rhétorique* il faut effectivement entendre :

> – non l'éloquence, mais une théorie du discours (éventuellement éloquent). De ce point de vue, tout texte en est justiciable.

[27] *RD*, p. 118-119.
[28] *EE*, p. 27. Selon Jean-Luc Nancy, « "Poésie" n'a pas exactement un sens, mais plutôt le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin. Le sens de "poésie" est un sens toujours à faire » (J.-L. Nancy, *Résistance de la poésie*, Bordeaux : William Blake & co. Édit., « La pharmacie de Platon », 2004, p. 10).
[29] M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris : Seuil, 1977, p. 61.

- non l'art d'orner le discours, mais l'art de persuader : art fonctionnel, plus qu'instrument de plaisir […]. De ce point de vue, moins la rhétorique est visible, plus elle est à l'œuvre.
- non la mise en œuvre volontaire de procédés, mais la réalité de leur jeu, éventuellement involontaire.[30]

La valeur que Charles confère à la lecture en tant que processus obligeant le sens à une transformation continuelle, est, au fond, un concept que l'on peut élargir à tous les domaines de la création artistique[31]. Une présence sensible (celle des mots, des couleurs – à savoir, l'aspect 'matiériste') reflète ainsi une opération intellectuelle qui est cependant profondément enracinée dans la dimension physique du poème. La description 'poétique' de la lecture que Garelli insère dans *Fragments d'un corps en archipel* souligne ultérieurement le caractère transversal de cette expérience :

> **Acte de lecture**
> Sur le tableau de « Claude Monet lisant », par Auguste Renoir. 1872.
>
> Accoudé à sa table, le regard fixé par la seule puissance ouverte du livre, sous l'empire tamisé du cercle de la lampe, laissant monter de sa pipe quelques volutes dans l'immobilité stagnante du soir, il est déjà ailleurs, dans un champ de partages, où les rumeurs aventureuses se forgent et les lignes de décisions se profèrent, alors que les choses échangent leurs noms sous l'effacement institué de repères.
>
> Ici, un monde secrètement partagé transgresse ses limites, telles les grandes houles immobiles et blafardes écrêtent l'écume, où vacille l'idée même de commencement.
>
> Traverse des cloisons, clôturé mais ouvert, il incarne la chambre, dont le silence recueilli creuse l'énigme, qu'ignorent les décrets le plus souvent mêlés aux foules, qui se bousculent sur le parvis des temples.[32]

Il est tout d'abord très important de souligner le choix d'attribuer cet acte de lecture à un individu se dédiant lui-même à la création artistique. De plus, cet *acte* modifie la perception même de l'espace qui, chez Garelli, n'est jamais une dimension visant à la localisation physique : l'espace est en fait une entité

[30] P. Malandain, Compte-rendu de Michel Charles, *Rhétorique de la lecture, Semen,* [en ligne], 1983, n. 1, < http://semen.revues.org/document3432.html > (consulté le 6 novembre 2009).
[31] « l'œuvre d'art n'est pas un objet, ni un simple réseau de significations conceptuelles et abstraites, mais comme le disait Léonard de Vinci, de la peinture : "Cosa mentale" », *EE*, p. 27.
[32] *FCA*, p. 47. D'autres *actes* accompagnent ce texte dans le même recueil : *Acte de foi* (p. 33), *Acte insigne* (p. 44).

complexe, qui s'enrichit d'un espace autre déployé par la lecture. On dirait donc que le *monde secrètement partagé* faisant irruption dans le poème est un lieu psychique, et pourtant, il semble aussi consistant que l'espace entourant le personnage lisant. La lecture s'annonce de cette manière comme une mise en question (ou bien comme une tentative de reconfiguration) du sujet lisant, car « Lire altère le je »[33], dit Pierre Drogi, en instaurant un lien entre figuration et défiguration :

> Lecteurs appelés à ne plus y reconnaître leur figure, à s'y trouver défigurés. Risque peut-être. Chance aussi de ne pas s'attarder trop devant son beau miroir et de sortir de la figure comme reflet, en s'étant d'abord trouvé placé par la fiction ou par le poème « ailleurs », à une autre place, en une autre figure.[34]

Les mécanismes de dépossession expérimentés à travers la lecture engendrent une expérience spatiale particulière (sur laquelle nous allons revenir dans la dernière section à travers ce que Garelli nomme *question du lieu*), parce que le décalage offert aussi bien par la poésie que par la narration ne concerne pas seulement le point de vue, mais l'expérience en général :

> Il se pourrait que ce qu'opère un poème soit justement cette perturbante permutation. Un changement de place, un échange de désignations, une confrontation à d'autres représentations que celles que l'on se connaissait d'ordinaire – une exposition à quelque chose que l'on pourrait appeler du possible-impossible et dont la perception serait rendue possible, elle, par un lien préexistant à toute parole, qui lie chaque homme à chaque homme.[35]

L'énonciation poétique permet d'expérimenter l'altérité, grâce aux dispositifs de figuration laissant la parole s'ouvrir à plusieurs dimensions sémantiques, comme le remarque Roger Munier dans le passage suivant :

---

[33] P. Drogi, « "Je ne suis donc je suis". L'étrange cogito du poème », in M. Rueff (sous la dir. de), *Michel Deguy. L'allégresse pensive*, Paris : Belin, 2007, p. 155.
[34] *Ibid.*, p. 155-156.
[35] *Ibid.*, p. 157.

> Quand le poète écrit : « Harpe brève de mélèzes... » (Char), de Quoi parle-t-il, Que désigne-t-il sous cette image de la harpe ? Il parle des mélèzes, mais pour nommer en eux d'abord Ce qui s'est en eux prononcé, à propos d'eux se dit, peut se dire, en sa profusion demeure ouvert. Sous cette image de la harpe et par le détour de cet autre du mélèze, il signale vers Ce qui, dans le mélèze, en lui disparu, est son *autre* aussi bien. Il nomme le mélèze autre de lui-même, selon cet autre de lui-même qu'il est. Il salue le mélèze dans la dimension de cet autre, ici reconnu comme harpe. Ailleurs, de toute autre manière correspondant à l'ouvert de la disparition. « Harpe brève des mélèzes… » rapproche « harpe » de « mélèze », introduit dans le mélèze la dimension de la harpe, découvre en lui, retrouve en lui cette dimension.[36]

À partir de cette altérité s'insinuant dans la langue jusqu'à perturber son identité, il est possible de reconnaître la singularité absolue de la personne poétique :

> Placé dans l'espace du poème, celui où la parole poétique et juste cherche à se faire entendre, le mot *sum* acquiert, quoi qu'il en soit, une résonance étrange qui signifie en même temps « je ne suis pas » et « quelque chose du *je* persiste malgré l'absence ou la chute de toutes les déterminations que je perd(s) ». Le poème produirait donc, à supposer que le poème « produise » quelque chose, exactement l'inverse de l'effet escompté par l'usage ordinaire ou magique du « je suis » : au lieu de la prise (en possession) ou de l'appropriation du sujet par lui-même, une déprise de toute identité sous laquelle persiste tout de même ce point d'appui nu : *je*. [...] « Je suis le *Ténébreux*, le *Veuf*, l'*Inconsolé* », donne à entendre non pas la re-collection possible (et attendue) d'une identité par un je qui affirme, mais entérine bien plutôt la perte, irrémédiable, de cette prétention même à une identité qui soit affirmative et certaine. Le poème ouvre donc pour le *je* et pour le mot *sum* un lieu inédit de réfractions et de déprises.[37]

La parole du poème dessine un lieu de dépossession et d'effets d'optique qui interrogent la certitude du *je suis*. En effet, elle ne peut ni susciter ni définir l'identité : au contraire, elle la met à l'épreuve par le caractère insaisissable de la *deixis* ou par la présence d'un *tu* qui provoque dans le texte une tension énonciative. Garelli remarque : « Nous disons "dépossessions", puisque ces lambeaux de sens en mouvement ne renvoient à aucune réalité constituée, préexistante, qu'ils auraient pour fonction de désigner »[38]. La dépossession délivre ainsi le poème de la référence et la lecture se manifeste comme une autre modalité de l'interrogation qui aboutit à la reconfiguration du sujet.

---

[36] R. Munier, *Le Seul. Poème*, Paris : Deyrolle Éditeur, 1993, p. 78-79.
[37] P. Drogi, « "Je ne suis donc je suis". L'étrange cogito du poème », *op. cit*., p. 159-160.
[38] *RD*, p. 42.

Le même mouvement conduisant à ce phénomène fait de la lecture, d'après ce que dit Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, une « création dirigée »[39], puisque « l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement »[40]. Il est pourtant nécessaire d'expliquer plus en détail la direction d'un tel mouvement amorcé par la lecture :

> La doxa poético-philosophique étymologisante met la poésie dans le versus, dans le retour, dans l'anamnèse, la mémoire de la langue, de la culture, alors que le poème, le moindre petit poème et tout ce qui fait poème engage un sujet dans un mouvement sans retour, dans un « tomber sans tomber » (Marina Tsvétaïéva), c'est-à-dire dans une écoute d'une physique du langage, d'un corps de la lecture, d'une lecture pleine de corps.[41]

Par son caractère physique, la poésie demande une attitude active et dynamique de la part du lecteur, parce que, selon la devise merleau-pontyenne, « L'Être est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience »[42].

La qualité d'expérience et d'événement de l'*acte* poétique (ou artistique en général) se trouve également au centre de l'esthétique élaborée par l'École de Constance, qui, elle aussi, prend ses distances par rapport à certaines rigidités du structuralisme afin de souligner les intersections s'instaurant à l'intérieur de la triangulation auteur/œuvre/récepteur. Ce rapprochement entre la théorie de la réception et les réflexions de Garelli demande toutefois de marquer clairement les différences entre les deux. Les écrits de Hans Robert Jauss soulignent surtout la valeur historique que la réception implique :

---

[39] J.-P. Sartre, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 95. L'orientation de cette création ne réduit pas la liberté du lecteur.
[40] *Ibid.*, p 91.
[41] S. Martin, « Irréversible, imprévisible petite histoire d'un chroniqueur en poésie contemporaine », in A. Rouxel, G. Langlade (sous la dir. de), *Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes : PUR, 2004, p. 204.
[42] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris : Gallimard, « Tel », 2004, p. 248. Merleau-Ponty continue : « Faire analyse de la littérature dans ce sens : comme *inscription* de l'Être ».

> […] il est nécessaire de fonder l'esthétique traditionnelle de la production et de la représentation sur une esthétique de la réception. Cette entreprise ne doit et ne peut en aucun cas servir à rendre à l'art et à la littérature une histoire autonome. Le caractère partiel de la réception par rapport à la production et à la représentation correspond en fait à celui de l'histoire de l'art par rapport à l'histoire en général, dont elle fait partie. Une histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette « autonomie relative » de l'art ; c'est pourquoi précisément elle peut contribuer à faire comprendre le rapport dialectique (*Interaktion*) entre l'art et la société – en d'autres termes : le rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont elles sont des éléments.[43]

En même temps, il faut ne pas oublier que la réception s'accomplit dans le texte, à travers la rencontre avec le lecteur et les processus d'appropriation que celui-ci met en œuvre :

> […] le rapport au texte est à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut « faire parler » le texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte.[44]

Les réflexions de Jauss évoquent la conception élaborée par Ricœur de la mimèsis. Le moment réceptif du texte (suscité par les effets que le texte lui-même contient potentiellement) résulte dès lors la clé de compréhension de la continuité historique et de la tradition littéraire :

> Il n'est pas difficile de distinguer l'*action* de l'œuvre, l'*effet* qu'elle produit, de sa *réception*. Ce sont les deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition ; l'une – l'effet (*Wirkung*) – est déterminée par le texte, et l'autre – la réception (*Rezeption*) – par le destinataire. L'effet présuppose un appel ou un rayonnement venus du texte, mais aussi une réceptivité du destinataire qui se l'approprie.[45]

[43] H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 245.
[44] *Ibid*., p. 259.
[45] *Ibid*., p. 246.

Garelli, par contre, à travers le chiasme écriture-lecture, semble donner plus d'importance au moment synchronique de la réception, qui trouve sa place au moment de la création[46], à laquelle la lecture prend pleinement part.

Même si le dialogisme déterminé par Jauss se rattache à des raisons historiques et sociologiques, il vaut la peine de souligner que cette approche plus attentive au moment de la réception et à ses possibilités se développe pendant les mêmes années que la pensée phénoménologique de la lecture élaborée par Garelli. Cette orientation (à la fois critique et théorique) fait du lecteur le principe actif de génération de l'œuvre, « une instance abstraite vers laquelle le texte se dirige nécessairement, afin d'être saisissable »[47].

De toute façon, il ne s'agit pas de discréditer la création à la faveur de la réception, mais, tout autrement, de souligner la nécessité et la valeur de leur lien, de leur synthèse, à l'égard de la réflexion littéraire – des idées que nous retrouvons dans ces propos de Wolfgang Iser:

> […] la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception.[48]

Par la réception de la part du lecteur, le texte trouve enfin une actualisation[49]. Le texte est d'ailleurs comparé par Iser à une partition musicale[50], ce qui n'est pas un simple faire-valoir de l'interprétation, mais une reconnaissance du mouvement impliqué dans l'acte de lecture. Cet acte se construit proprement de manière progressive à travers une sorte de déplacement de perspective :

---

[46] Un tel aspect n'est pas complètement absent des réflexions de Jauss, car il réserve une grande attention à la reprise des classiques et des mythes littéraires.
[47] S. Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature*, 2e éd., Paris : PUF, 1993, p. 59.
[48] W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976, p. 198.
[49] Cf. *ibid*., p. 197.
[50] Cf. *ibid*., p. 199.

> La position du lecteur dans le texte se situe au point d'intersection entre protention et rétention. C'est en ce point que la suite des phrases s'organise et que l'horizon interne du texte s'ouvre. Chaque corrélation individuelle de phrases préfigure un certain horizon. Celui-ci devient aussitôt l'écran sur lequel se projette le corrélat suivant, et cet horizon se transforme inévitablement.[51]

Iser emploie un couple de termes, protention et rétention, dérivés de la phénoménologie d'Edmund Husserl :

> Protention et rétention sont des notions utilisées par Husserl dans la description phénoménologique du flux du vécu comme flux temporel ; la première concerne l'avenir, la seconde le passé. « Tout vécu est en lui-même un flux de devenir… C'est un flux continuel de rétentions et de protentions, médiatisé par une phase elle-même fluante de vécus originaires » (*Idées directrices pour une phénoménologie*, p. 254). La rétention participe encore de l'intuition immédiate, elle se distingue de la mémoire en ce qu'en elle du vécu se trouve « retenu » dans le présent avec le caractère du « venant justement d'exister ». La protention est la contrepartie de la rétention. Ainsi s'ouvre pour chaque vécu un double horizon temporel.[52]

Le présent de la lecture serait alors, selon Iser, le croisement de ces deux mouvements opposés, où la réélaboration du passé fonde (et se fond avec) la création d'une attente, d'un horizon. Le lecteur est pris dans un processus dynamique où chaque mot fait surgir des impulsions doubles qui déterminent, à leur tour, les mouvements consécutifs. La lecture repose ainsi sur la sédimentation des perceptions et des phases de la compréhension elle-même. C'est pour cette raison qu'Iser parle de « point de vue mobile » :

> Le point de vue mobile se rapporte à la façon dont le lecteur est présent dans le texte. Cette présence se définit comme structuration du texte qui se déploie dans les horizons de la mémoire et de l'attente. Le mouvement dialectique qui en résulte provoque une modification constante des contenus de mémoire ainsi qu'une complexification de l'attente. Ce processus dépend des perspectives différenciées du texte qui se constituent comme horizons équivalents ou interchangeables et, de ce fait, interagissent constamment. Cette dialectique est une activité de synthèse appelée *lecture*.[53]

---

[51] *Ibid*., p. 203.
[52] *Encyclopédie Philosophique Universelle*, *II. Les notions philosophiques. Dictionnaire*, t. 2, Paris : PUF, 1990, p. 2097.
[53] W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit*., p. 216.

Le texte réserve un espace interne au lecteur, ou, mieux, une série des positions possibles qui lui permettent de donner un (ou plusieurs) sens à l'œuvre qu'il lit et qui supportent son parcours (ou ses parcours) dans l'écriture.

Ce que nous voudrions retenir de la réflexion d'Iser, c'est en tout cas l'emploi et l'importance du mot *expérience* – expérience qui a lieu justement grâce à la relation dialectique entre texte et lecteur :

> La nouvelle expérience se fait valoir par un bouleversement de l'expérience sédimentée qui, à son tour, par une telle restructuration, peut donner forme à la nouvelle expérience. Mais pour que nous puissions saisir ce qui se passe réellement au cours de ce bouleversement, les sentiments, les orientations, les positions et les valeurs liés à notre expérience passée, et évoqués par ce processus, doivent se fondre dans la nouvelle expérience. Si c'est l'expérience sédimentée qui conditionne la forme et la nouvelle expérience, c'est que cette expérience subit des bouleversements, et ce sont ceux-ci qui, de façon sélective, vont déterminer cette forme, l'acte de réception ne se fonde pas sur l'identification de deux expériences différentes, mais bien sur l'interaction entre altération et mise en forme.[54]

La progressivité que nous avons déjà soulignée s'accompagne ainsi à une stratification intermittente qui modifie l'expérience au cours de la lecture. C'est une caractéristique que nous retrouvons également chez Garelli : il faut néanmoins préciser que sa notion de stratification comprend également la mémoire littéraire. L'auteur institue alors une forme circulaire de réception, où fusionnent phénoménologie de l'écriture et phénoménologie de la lecture, car la création littéraire procède souvent d'un tissu résonnant de lectures (ce qui n'a rien à voir avec l'intertextualité) manifestant des analogies avec l'*expérience sédimentée* d'Iser et la *préfiguration* de Ricoeur.

L'être-au-monde dont il est fréquemment question dans les textes garelliens correspond à un être-dans-la-parole, à une expérience sensible du verbe. Il est intéressant de lire, à ce propos, ce poème tiré de *Fragments d'un corps en archipel* intitulé *Lecteur attentif* :

---

[54] *Ibid*., p. 240.

> Dans la bibliothèque vibrant d'images, où
> La dynamique d'une pensée se cabre, entre
> Deux enluminures, la houille noire du soleil.[55]

La bibliothèque pourrait ressembler à ce qu'Iser nomme *répertoire* :

> Le répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu […]. Le répertoire est la partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur. Cependant l'introduction de normes extratextuelles ne signifie pas leur reproduction par le texte ; en retournant dans le texte, elles subissent une modification qui constitue une condition essentielle de la communication.[56]

Le répertoire contient par conséquent les données les plus fragiles et les plus sujettes à l'action du temps, parce que l'*arrière-plan* qu'elles composent est perçu de manière différente selon le lecteur qu'elles rencontrent :

> […] les éléments du répertoire […] forment l'arrière-plan d'où ils sont issus et, dans le nouveau contexte, se trouve libérée leur capacité relationnelle, alors que dans leur contexte d'origine ils étaient liés par leur fonction. Les éléments du répertoire ne sont donc identiques ni à ce qu'ils étaient à l'origine, ni à ce qu'en faisait leur usage ; et c'est dans la mesure où ils perdent leur identité que le contour individuel du texte se profile. Cette individualité ne peut être séparée du répertoire puisqu'elle se montre en premier lieu au travers de ce qu'il advient des éléments qu'il a sélectionnés.[57]

Il s'agit tout compte fait de l'horizon sur lequel se détache le nouveau conglomeré de sens introduit par la lecture. Garelli souligne par son poème la valeur métastable de ce phénomène : non seulement cette bibliothèque offre des images vibrantes, mais la pensée du sujet lisant réagit à la lecture par un mouvement qui débouche

[55] *FCA*, p. 87.
[56] W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit*., p. 128-129.
[57] *Ibid*., p. 129.

finalement dans un autre acte de création, suggéré par le soleil noir[58] qui paraît à la fin et qui renvoie aux symboles alchimiques de *Mélancolie I* de Dürer.

Le repérage de ces relations rend l'opération de lecture plus complexe et profonde, car elle se configure comme une expérience qui fait appel non seulement à la compréhension et à la perception, mais aussi aux souvenirs littéraires personnels du liseur. Le sens, comme la lecture, se construit à travers la confluence de toutes ces dimensions différentes :

> La lecture [...] est un objet construit (à construire). [...] Il s'agit d'examiner comment un texte expose, voire « théorise », explicitement ou non, la lecture ou les lectures, que nous en faisons ou que nous pouvons en faire; comment il nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous contraint.[59]

La lecture, selon Charles, serait principalement une relation dans laquelle deux éléments actifs se déterminent mutuellement :

> […] le lecteur est lu autant qu'il lit. De fait tout livre, plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, tend à ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture). Dès lors le lecteur se trouve devant une alternative : ou bien il « résiste » et préserve soigneusement, jalousement *son* mode de lecture – il manque ainsi la « nouveauté » du livre qu'il lit – ; ou bien il « se laisse faire », se laisse lire, donc lit vraiment. […] Une activité critique ne peut ni ne doit viser *d'emblée* à l'objectivité ; ce serait supprimer l'effet du livre. Elle doit savoir se transformer mais aussi contrôler (ou maîtriser) cette transformation. Or, ce contrôle (ou cette maîtrise) relève d'une autre « discipline », que j'appellerai ici la rhétorique.[60]

La rhétorique de Charles vise moins à relever les modalités de construction du texte (ce qui la réduirait à un inventaire descriptif[61]), qu'à rechercher et découvrir des conditions textuelles qui rendent cette lecture possible :

---

[58] La gravure de Dürer montre une éclipse de soleil (*sol niger*) qui évoque la *nigredo*, première phase du processus alchimique (cf. Maurizio Calvesi, *Arte e alchimia*, « Art Dossier », mai 1998, n. 4, p. 9-19).
[59] M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, *op. cit*., p. 9.
[60] *Ibid*., p. 24-25.
[61] Cf. *ibid.*, p. 118.

> Le texte agit sur le lecteur et le lecteur sur le texte, ou plutôt *dans* le texte. Cette étrange opération, prise comme telle, pose quelque problème dans la mesure où elle fait intervenir un grand nombre de variables. Une *rhétorique de l'effet* peut (ne peut que) tenter de déterminer les modalités de cette opération. Elle ne prétend pas décrire le « contenu » des lectures possibles, mais *les procédures textuelles qui rendent ces lectures possibles*, ce qu'on pourrait appeler par métaphore les « ouvertures » du texte.[62]

Rhétorique, comme art de lire, d'interroger (préférablement de façon bidirectionnelle[63]), où la construction du texte par la lecture porte à une mise en question de la littérature elle-même.

Construction est un terme que Todorov n'attribue qu'à la lecture des narrations soi-disant classiques, comme il l'affirme au début de son étude « La lecture comme construction »[64] :

> Dans les études sur la littérature, on a parfois – rarement – envisagé le problème de la lecture, de deux points de vue très différents : l'un prend en compte les lecteurs, dans leur diversité historique ou sociale, collective ou individuelle ; l'autre, l'image du lecteur, telle qu'elle se trouve représenté dans certains textes : le lecteur comme personnage, ou encore comme « narrataire ». Mais il reste un domaine inexploré, celui de la logique de la lecture, qui n'est pas représenté dans le texte et qui pourtant est antérieure à la différence individuelle.
> Il existe plusieurs types de lecture. Je ne m'arrêterai ici que sur un seul d'entre eux, non le moindre : la lecture des textes de fiction classiques, plus exactement des textes dits représentatifs. C'est cette lecture, et elle seule, qui s'effectue comme une construction.[65]

---

[62] *Ibid*., p. 63. Chez Charles, la lecture se définit en tant qu'exploration textuelle : « Pour fonder une théorie de la lecture, il ne faut ni chercher naïvement la "bonne" lecture, ni valoriser systématiquement l'indécidable ; il faut examiner, analyser, décrire les lieux où le texte permet la dérive, les lieux où il contraint, les lectures qu'il propose, celles qu'il refuse, celles qu'il laisse indéterminées ou incertaines, "mesurer" alors cette indétermination ou cette incertitude », *ibid*., p. 247. Et encore : « [...] il s'agit de repérer les lieux où se "fabrique" l'interprétation, laquelle fait partie du texte », *ibid*., p. 255, note 1.

[63] « le langage parlant, c'est l'interpellation que le livre adresse au lecteur non prévenu, c'est cette opération par laquelle un certain arrangement des signes et des significations déjà disponibles en vient à altérer, puis à transfigurer chacun d'eux et finalement à sécréter une signification neuve », M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, *op. cit*., p. 20.

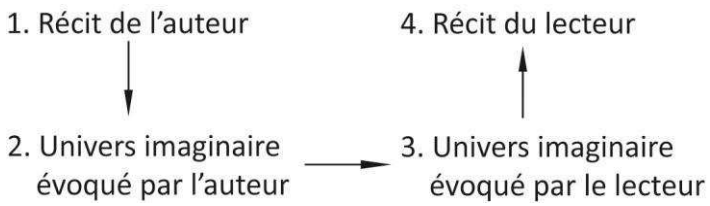
[64] In Tz. Todorov, *Les Genres du discours,* Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 86-98.

[65] *Ibid.*, p. 86.

La construction se révèle dans ce passage indissociable du facteur référentiel/représentatif, qui fait surgir un univers imaginaire réinventé par le lecteur :

> Pour pouvoir donc, à la lecture d'un texte, construire un univers imaginaire, il faut d'abord que ce texte soit en lui-même référentiel ; à ce moment, l'ayant lu, nous laissons « travailler » notre imagination, en filtrant l'information reçue grâce à des questions du genre : dans quelle mesure la description de cet univers est-elle fidèle (mode) ? dans quel ordre les événements se sont-ils déroulés (temps) ? dans quelle mesure faut-il tenir compte des déformations apportées par le « réflecteur » du récit (vision) ?[66]

Ces questions (générant les trois points de repère mode-temps-vision) sont à la base du diagramme qui selon Todorov montre le flux de cette construction :



Le processus de lecture ainsi défini offre le modèle d'une sorte de 'cycle de la narration', où celle-ci passe à travers deux phases différentes d'élaboration dans l'imaginaire de deux sujets narrants. Ces sujets sont justement la partie active, le moteur d'un processus de construction qui semble se configurer comme un mécanisme que l'on applique extérieurement (de la part d'un sujet chaque fois différent) au texte (au contraire de la lecture selon Charles, c'est-à-dire une modalité rhétorique contenue dans le texte). Ce processus se termine, selon

[66] *Ibid.*, p 90.

Todorov, par une nouvelle expérience de lecture. Le seul aspect interne de l'élément constructif se réfère à sa présence en tant que *thématique* du texte :

> Le texte fictionnel prend la construction comme thème simplement parce qu'il est impossible d'évoquer la vie humaine sans mentionner ce processus essentiel. Chaque personnage est obligé, à partir des informations qu'il reçoit, de construire les faits et les personnages qui l'entourent ; il est en cela rigoureusement parallèle au lecteur qui construit l'univers imaginaire à partir de ses informations à lui (le texte, le vraisemblable) ; la lecture devient ainsi (inévitablement) l'un des thèmes du livre.[67]

La lecture se reproduit donc à l'intérieur du texte par la présence et l'action de personnages qui, comme le lecteur, doivent recevoir, filtrer et réarranger des informations. *Information* est le mot-clé du discours de Todorov : un mot qui nous semble pourtant peu pertinent à l'intérieur d'un discours portant sur la poésie, car le poème, d'après Garelli, ne contient aucun schéma communicationnel et, par conséquent, il n'est pas un dispositif de transmission d'informations. La même situation se présente pour le roman dit 'moderne', lequel, de même que le genre lyrique, demande, suivant Todorov, des lectures différentes à cause de son caractère non-représentatif empêchant tout travail de construction (ou au moins de cette construction reposant sur le repérage des paramètres mode-temps-vision à la base du récit dit « classique »).

Il nous semble quand même possible de pouvoir parler de « construction » dans le contexte d'une réflexion poétique, en requalifiant le terme par d'autres connotations qui dépassent le côté exclusivement informationnel ou référentiel : le lecteur peut (re)construire n'importe quel texte, tout simplement parce qu'il le soumet à un travail de reconfiguration (ou *refiguration*, si l'on veut garder le vocabulaire de Ricœur) sur la base de son expérience, de sa sensibilité, de sa compétence.

Qu'il s'agisse de stratifications internes au texte (la sédimentation mentionnée par Garelli) ou se référant à des lectures autres, un texte poétique

[67] *Ibid.*, p. 94-95.

impose un travail de construction se réalisant pendant la lecture à travers la recomposition de ses différents niveaux (rhétorique, musical, etc.). Le signifié se construit dans le temps (de la lecture) et fait de chaque texte un événement linguistique. Sur la base de cette dernière notion, Karlheinz Stierle fonde la différence entre rhétorique et poésie :

> Si la rhétorique cherche et classifie l'aspect répétitif de l'énonciation et en tire des modèles pour servir à un savoir-faire réfléchi, la poésie ouvre à l'énonciation l'espace d'un événement, donc de ce qui n'a jamais été dit ni conçu. La poésie est un principe de mise en corrélation multiple et concret selon les dimensions du langage. Elle cherche essentiellement ce qui ne se laisse pas répéter. C'est à cause de ce caractère événementiel de la parole poétique que, en un sens rigoureux, celle-ci ne peut être traduite, si traduire implique une transposition non seulement de la signification, mais aussi des dimensions supplémentaires de l'acte poétique. […] En poésie, la parole se risque, se met en question pour que l'événement se produise, l'événement c'est-à-dire ce qui n'a jamais été dit et ne sera jamais redit.[68]

Ces affirmations de Stierle se relient à l'aspect performatif qui a constitué l'une des bases des réflexions de Jonathan Culler[69]. La poésie s'éloignerait donc des protocoles du savoir conceptuel (s'appuyant sur la classification et sur la transmission), pour se transformer en pur événement dont l'on peut seulement faire l'expérience.

Dominique Combe relève ce même caractère d'événement dans les *Illuminations*[70] – un caractère qui couvre plusieurs sens : tout d'abord, le recueil de Rimbaud a marqué un événement dans l'histoire de la poésie française, un point de non-retour, un moment crucial qui a influencé toute l'écriture poétique postérieure. En même temps, les poèmes de Rimbaud apparaissent comme des 'aventures poétiques' où parfois on peut même repérer des personnages (comme par exemple

[68] K. Stierle, « Rhétorique et poésie de la métaphore. La métaphorologie du souvenir chez Charles Baudelaire », in Y. Bonnefoy, O. Bombarde (sous la dir. de), *La Conscience de soi de la poésie. Poésie et rhétorique*, Paris : Lachenal & Ritter, 1997, p. 136.
[69] Voir Première partie, Chapitre II, *passim*.
[70] Cf. D. Combe, « Poésie et événement : que se passe-t-il dans les *Illuminations* ? », in Didier Alexandre *et al*., *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes : PUR, « interférences », 2004, p. 153-166.

Henrika dans *Ouvriers*[71]) et/ou des intrigues. Bref, on peut retrouver dans ces textes une variété (paranarrative, pourrait-on dire – il suffit de relire *Conte*[72] – sinon paradramatique) d'événements :

> Tous ces événements participent d'un mouvement de création, création d'un monde poétique qui procède de la puissance du Verbe. Que ces événements ne s'organisent pas selon les lois ordinaires de la temporalité et de la logique, de la succession chronologique et de la causalité, n'empêche pas qu'ils soient représentés sur le mode narratif et sur le mode dramatique. À défaut de récit, au sens d'une narration explicite, qui se développe comme le mythos aristotélicien tel que l'analyse Ricœur, selon une « succession », les *Illuminations* font affleurer une narrativité fondée sur l'événement. Tout est événement dans les *Illuminations*. La référence à ces modes ou genres de discours, remise en question, problématisée, par le texte poétique conduit à une intériorisation et à une subjectivisation de l'événement, d'où procède largement la poésie du XXe siècle, qui donne au langage sa valeur performative : représentatif d'événements, le poème devient en lui-même un événement.[73]

La notion d'événement est également corrélée à la nouvelle catégorisation des genres littéraires proposée par Käte Hamburger, qui opère une distinction entre deux champs principaux : le *fictionnel* – comprenant roman et drame – et le *lyrique*, qui se différencierait par son caractère de *réalité*. Une réalité qui n'est pas suscitée par une sorte de surplus d'authenticité des contenus, mais par le fait que la poésie

---

[71] « Henrika avait une jupe de coton à carreau blanc et brun, qui a dû être portée au siècle dernier, un bonnet à rubans, et un foulard de soie. C'était bien plus triste qu'un deuil », A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 299.

[72] « Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut. Il possédait au moins un assez large pouvoir humain./Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. Quel saccage du jardin de la beauté ! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles. – Les femmes réapparurent./Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. – Tous le suivaient./Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces. – La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore./Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues./Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe ! d'un bonheur indicible, insupportable même ! Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir ? Ensemble donc ils moururent./Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le prince était le Génie. Le Génie était le Prince./La musique savante manque à notre désir », *ibid.*, p. 292-293.

[73] D. Combe, « Poésie et événement : que se passe-t-il dans les *Illuminations* ? », *op. cit*., p. 165.

constitue en premier lieu une énonciation qui n'avance pas des personnages (exception faite pour les genres mixtes tels que la ballade ou le monologue dramatique). Il faut néanmoins préciser que ce n'est pas la réalité qui est le caractère décisif, mais le concept d'*énoncé de réalité* : « Un énoncé est toujours un énoncé de réalité. La "réalité" de l'énoncé tient à son énonciation par un sujet réel, authentique »[74]. Nous avons le droit de considérer cet énoncé *réel* car il dérive forcément d'un acte énonciatif accompli par un sujet. C'est donc l'énonciation qui devient le correspondant linguistique et littéraire de la réalité : « le système d'énonciation de la langue est le pendant linguistique du système de la réalité lui-même »[75]. Hamburger cherche ainsi à distinguer les genres littéraires non selon des critères esthétiques, mais sur la base de critères logiques qui puissent se fonder sur les différences fonctionnelles des formes qu'ils assument :

> Si la littérature fictionnelle est mimèsis de la réalité, c'est parce qu'elle n'est pas une énonciation, mais une « mise en forme », une « reproduction » (*Nachbildung*) dont le matériau est le langage, comme le marbre et la couleur sont les matériaux des arts plastiques. La littérature fictionnelle est mimèsis, parce que la réalité de la vie humaine est sa matière première. Le modelage qu'elle opère à partir de cette matière première, même s'il est si absolu qu'il en devient surréel, est pourtant d'un autre type catégoriel que la transformation opérée par le sujet lyrique sur l'objet de son énoncé, qui transforme la réalité objective en une réalité subjective vécue, ce qui fait qu'elle subsiste en tant que réalité.[76]

Le genre narratif privilégierait ainsi l'aspect presque artisanal du travail de construction demandé par sa fonction représentative – ce qui donne lieu à des comparaisons opposées aux réflexions de Garelli (qui, par son renvoi aux arts plastiques, souligne souvent la matérialité et la consistance de l'acte poétique). Selon Hamburger, au contraire, c'est le facteur énonciatif à déterminer ce que nous pouvons nommer la *différence lyrique*. L'auteure se pose ainsi un but précis :

---

[74] K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris : Seuil, 1986, p. 56.
[75] *Ibid.*, p. 60.
[76] *Ibid.*, p. 249.

> [...] fixer le lieu du genre lyrique dans le système logique de la littérature. En résumé, ce lieu se situe dans le système énonciatif de la langue, à la différence du genre fictionnel, qui en est séparé. Mais il est dans ce système énonciatif situé à une autre place que les énonciations communicatives, au-delà, pourrait-on dire, de la frontière qui marque cet ensemble. Nous définissons l'énonciation communicative par le fait que, sans égard à son degré de subjectivité, elle est détournée de son pôle-sujet pour être orientée vers son pôle-objet, c'est-à-dire qu'elle exerce une fonction dans un complexe-objet ou de réalité.[77]

Cette différence d'orientation est déterminée tout aussi bien par la présence d'images, c'est-à-dire d'un tissu rhétorique plus épais :

> Il s'est produit, par rapport à la structure sujet-objet, quelque chose qu'on ne rencontre jamais dans les énoncés de type communicationnel. Ces énonciations se sont pour ainsi dire retirées du pôle-objet, se sont restructurées l'une par rapport à l'autre et ont ainsi pris pour thèmes des contenus qui ne se rapportent pas, en tout cas pas directement, au complexe-objet. Elles ne sont ni orientées dans sa direction ni gouvernées par lui. Elles ne forment pas un « complexe-objet », c'est-à-dire un complexe de type communicationnel, mais quelque chose d'autre que nous définissons comme un « *complexe du sens* » (*Sinnzusammenhang*). Cela veut dire que les énonciations ont quitté le pôle-objet pour pénétrer dans la sphère du pôle-sujet. C'est bien ce processus qui engendre l'œuvre d'art lyrique.[78]

Si dans l'acte communicatif la relation sujet-objet est directe, dans la poésie le trajet est beaucoup plus complexe et, souvent, il change aussi de destination, le but n'étant pas la transmission de données mais la production d'un sens qui passe par les voies obliques du langage imagé.

Pour revenir aux *Illuminations*, malgré les structures de type narratif ou dramatiques que nous avons citées plus haut, il est évident que ces formes subissent une distorsion. Sur la base d'un mécanisme de déception de son horizon d'attente, le lecteur est empêché de se limiter au déchiffrage (puisqu'il serait insuffisant) : le texte est une entité à interroger et à réactiver. Ainsi, un parallèle s'institue entre la constitution du sens dans le texte et la constitution du sujet lisant[79].

---

[77] *Ibid.*, p. 215.
[78] *Ibid.*, p. 220.
[79] Cf. W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit*., p. 273-274.

Les *Illuminations* et les problématiques de lecture que ces poèmes posent sont au centre d'une contribution de Todorov[80] qui, au début, dénonce les défauts des lectures dont cette œuvre aurait été victime, et qui peuvent être réunis en quatre typologies :

1. la *critique évhémériste*, se limitant à pourchasser les indices biographiques ;

2. la *critique étiologique*, à savoir, la résolution de l'approche critique dans une « physiologie de la création littéraire »[81], attribuant cette écriture énigmatique à l'usage de stupéfiants ;

3. la *critique ésotérique*, ne se préoccupant que de l'exégèse symbolique du texte ;

4. finalement, la *critique paradigmatique*, qui cherche du sens dans les liens – de ressemblance, d'opposition, etc. – relevables dans les différentes parties de l'œuvre, en négligeant son aspect syntagmatique.

Aucune de ces perspectives critiques n'arriverait à sauvegarder la spécificité du texte puisque soit elles font appel à des éléments externes au texte, soit elles en minent l'intégrité :

> Je voudrais proposer, face à ces diverses stratégies critiques, une position autre, que le texte des *Illuminations* me semble réclamer impérieusement. Elle consiste à prendre au sérieux la difficulté de lecture; à ne pas la considérer comme un accident de parcours, défaillance fortuite des moyens qui devraient nous conduire au sens-fin, mais à en faire l'objet même de notre examen ; à se demander si le principale message des *Illuminations*, plutôt que dans un contenu établi par des décompositions thématiques ou sémiques, n'est pas le mode même d'apparition (ou peut-être de disparition) du sens. Si, pour le placer sur un autre plan, l'explication de texte ne doit

[80] Tz. Todorov, « Les Illuminations », in *Les Genres du discours, op. cit*., p. 204-220.
[81] *Ibid.*, p. 206.

> céder le pas, dans le cas des *Illuminations*, à une complication de texte, qui mettrait en évidence l'impossibilité principielle de toute « explication ».[82]

L'écueil auquel la lecture des textes rimbaldiens se heurte est constitué par leur caractère non-référentiel :

> Ici, l'inexistence de la prédication – ces mots ou syntagmes énumérés, accumulés – ne permet plus aucune construction, serait-elle partielle: la discontinuité entre phrases porte atteinte au référent ; celle entre syntagmes détruit le sens même. On se contente donc de comprendre les mots, après quoi la voie est ouverte à toute supposition venant du lecteur et visant à suppléer le manque d'articulation.
> La référence est ébranlée par l'indétermination; elle est rendue problématique au fur et à mesure que grandit la discontinuité; elle est définitivement mise à mort par les affirmations franchement contradictoires.[83]

Les poèmes en prose des *Illuminations* baigneraient dans l'intransitivité et dans l'autonomie du langage (deux principes encore romantiques), en accomplissant une entreprise en même temps linguistique et littéraire qui révèle la différence entre sens et référence :

> Rimbaud a élevé au statut de littérature des textes qui ne parlent de rien, dont on ignorera le sens – ce qui leur donne un sens historique énorme. Vouloir découvrir ce qu'ils veulent dire, c'est les dépouiller de leur message essentiel, qui est précisément l'affirmation d'une impossibilité d'identifier le référent et de comprendre le sens ; qui est manière et non matière – ou plutôt matière faite manière. Rimbaud a découvert le langage dans son (dis)fonctionnement autonome, libéré de ses obligations expressive et représentative, où l'initiative est réellement cédée aux mots ; il a trouvé, c'est-à-dire inventé, une langue et, à la suite de Hölderlin, a légué le discours schizophrénique[84] comme modèle à la poésie du XXe siècle.[85]

---

[82] *Ibid.*, p. 208.
[83] *Ibid.*, p. 214.
[84] Que l'on voie, à ce propos, un autre chapitre des *Genres du discours* (« Le discours psychotique », p. 78-85), dans lequel Todorov analyse trois formes de ce genre de *discours* : la catatonie (qui renvoie à un refus du langage), la paranoïa (où, malgré une référence imaginaire, l'expression a le même fonctionnement que le discours ordinaire) et schizophrénie (où la référence est impossible). Ces réflexions se fondent sur le principe affirmant que la psychose provoque une perturbation des rapports entre le moi et le monde et que cela influe sur l'expression linguistique de ces rapports. Le discours psychotique « sera un discours qui échoue dans son travail d'évocation de cette réalité, autrement dit dans son travail de référence » (p. 78).
[85] *Ibid.*, p. 219-220.

La langue des *Illuminations* est une langue nouvelle, dont le fonctionnement n'a rien à voir avec la langue de la communication dite 'ordinaire' ou avec celle des genres littéraires institués, à l'égard desquels ces poèmes exhibent violemment leur différence. C'est une autre langue demandant une autre lecture.

Le lecteur a par conséquent acquis un rôle actif qui doit faire face à une énonciation qui l'oblige à une *performance* plutôt qu'à un décodage :

> […] le texte littéraire esquisse la réalisation de son sens. Sa qualité esthétique réside dans cette « structure de réalisation », qui ne peut être réduite au produit puisque c'est seulement la participation du lecteur qui permet la constitution du sens. Par conséquent, la qualité propre au texte littéraire se fonde sur le pouvoir qu'il a de produire quelque chose qu'il n'est pas.[86]

Ce pouvoir de réalisation correspondrait ainsi à cet aspect performatif qui, selon Culler, trouve concrétisation dans l'apostrophe : « The poet makes himself a poetic presence through an image of voice, and nothing figures voice better than the pure *O* of undifferentiated voicing »[87]. Cette qualité presque 'théâtrale', dramatique, se révèle dans la façon dont tout texte met en scène un appel qui peut s'adresser soit à une rose, soit au *west wind*, soit au lecteur lui-même. Performatif et lyrique se rencontrent là où la voix n'est pas donnée, mais trouvée et construite par le travail de la réception.

La voix est, d'ailleurs, le point de rencontre aussi bien de l'écriture que de la lecture, comme le rappelle Ricœur en distinguant voix (narrative, dans ce cas) et point de vue :

> […] une seule différence subsiste entre point de vue et voix : le point de vue relève encore d'un problème de composition […], donc reste encore dans le champ d'investigation de la configuration narrative ; la voix, en revanche, relève déjà des problèmes de la communication, dans la mesure où elle est adressée à un lecteur ; elle se situe ainsi au point de transition entre configuration et refiguration, dans la mesure où la lecture marque l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur. Ce sont précisément ces deux fonctions qui sont interchangeables. Tout point de vue est

[86] W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit*., p. 60.
[87] J. Culler, *The Pursuit of signs*, London and New York : Routledge, 2001, p. 158.

> l'invitation adressée à un lecteur à diriger son regard dans le même sens que l'auteur ou le personnage ; en retour, la voix narrative est la parole muette qui présente le monde du texte au lecteur ; comme la voix qui s'adressait à Augustin, à l'heure de la conversion, elle dit : « *Tolle ! Lege !* » Prends et lis ![88]

Antonio Rodriguez définit également le langage lyrique comme une forme discursive particulière, en la différenciant de la notion historique de lyrisme. Il parle même de « pacte lyrique » (une déclinaison du pacte discursif) en ces termes :

> *Le pacte permet la mise en forme caractéristique d'expériences fondamentales particulières. En tant que structuration discursive, il fournit un cadre intentionnel typique qui détermine radicalement le cheminement logique de l'acte configurant. Ce cadre est un lieu de rencontre privilégié entre l'horizon artistique de l'auteur et l'horizon réceptif du lecteur, car il contient certaines stratégies de structuration et peut produire une série d'effets à partir d'elles. Le pacte se constitue de traits intentionnels typiques qui agencent de manière dominante le texte. En tant que structuration transhistorique, il offre à la fois un pôle d'identité pour la configuration du discours et il permet de saisir les différentes actualisations faites par les auteurs et les lecteurs de diverses époques. Il revêt les termes d'un contrat implicite qui détermine l'identification et la compréhension d'une dominante discursive dans le texte.*[89]

Pareillement au pacte autobiographique proposé par Philippe Lejeune, la définition du genre analysé est cherchée non pas dans le texte, mais dans le contrat[90] établi entre la personne qui produit le texte et celle qui le lit.

Une autre conception de la lecture qu'il nous semble pertinent d'insérer dans ce panorama est celle de Michel de Certeau (bien qu'il se concentre sur des thématiques plus sociologiques que littéraires). Dans *L'Invention du quotidien* (dont l'un des chapitres s'intitule « Lire: un braconnage »[91]), en refusant toute idée de consommation culturelle fondée sur une conception passive du destinataire, l'auteur affirme la possibilité que celui-ci a de s'ouvrir des espaces de créativité et

---

[88] P. Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984, p. 148-149.
[89] A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont (Belgique) : Mardaga, 2003, p. 88.
[90] « Ce qui définit l'autobiographie, pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. Et cela est vrai aussi pour celui qui écrit le texte », Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 33.
[91] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Paris : Gallimard, 1990, p. 239-255.

donc de liberté dans certaines pratiques quotidiennes (marcher, écrire, lire, etc.). De Certeau proteste contre une conception de la lecture qui la réduit à une activité automatique (sinon automatisée) car, en réalité, la lecture aurait la possibilité de se révéler en tant que véritable production de sens à travers un acte libre et créateur.

Gérard Langlade met en relief un autre aspect de cette action de braconnage, c'est-à-dire sa différence méthodologique par rapport à la chasse :

> [...] braconner, c'est précisément ne pas respecter les règles de la chasse aristocratique, de la chasse qui s'affiche au grand jour dans une sorte de spectacle mondain et gratuit, braconner, c'est s'emparer du gibier textuel secrètement, souvent nuitamment, grâce à des pièges ou à des procédés peu réglementaires et pour des raisons moins désintéressées que le chasseur modèle, à savoir sa consommation, son plaisir propre ou la revente clandestine. Le braconnage est l'affaire d'un sujet lecteur transgressif, la chasse relève davantage d'un lecteur respectueux d'un rituel, d'un protocole, d'une codification.[92]

Le braconnage, contrairement à la chasse, ne vit pas selon des lois : la contribution du lecteur-braconnier au texte est toujours imprévisible, nouvelle, originale.

Le lecteur, par son exploration physique du texte, cherche une autre position, un autre point de vue, un autre lieu, lointain et différent du regard de l'auteur. À ce propos, Michel Charles parle justement d'anamorphose : « L'écrit serait une manière d'anamorphose, supposant deux points de vue: celui de l'auteur (disons une vision de face) et celui du lecteur (disons une vision oblique) »[93].

La pluralité apportée par la lecture produit un rayonnement de possibilités qui renvoie au dispositif figural. Le processus de pluralisation peut néanmoins mettre en question le processus de la lecture. C'est l'opinion de Paul de Man :

> Since any narrative is primarily the allegory of its own reading, it is caught in a difficult double bind. As long as it treats a theme (the discourse of a subject, the vocation of a writer, the constitution of a consciousness), it will always lead to the confrontation of incompatible meanings between which it is necessary but impossible to decide in terms of truth and error. If one of the readings is declared true, it will always be possible to undo it by means of the other, if it is decreed false, it will always be possible to demonstrate that it states the truth of its aberration. […] The allegory of

[92] G. Langlade, « Le sujet lecteur dans la singularité de l'œuvre », in *Le Sujet lecteur*, *op. cit*., p. 88.
[93] M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, *op. cit*., p. 293.

> reading narrates the impossibility of reading. But the impossibility necessarily extends to the word « reading » which is thus deprived of any referential meaning whatsoever.[94]

La lecture, selon de Man, ne possède aucune des qualités poïétiques que lui attribuent aussi bien Garelli que l'École de Constance : elle se profile, tout autrement, comme mise en évidence des ambiguïtés du texte portant à des résultats opposés et inconciliables. Le spectre de significations auquel fait face le lecteur semblerait donc pour de Man une caractéristique 'négative' (selon les buts que se pose le critique et qui concernent la recherche d'une 'vérité' du texte). De telles réflexions surgissent à partir d'un passage de la *Recherche*, où Marcel parle justement de lecture :

> […] je m'étais étendu sur mon lit, un livre à la main, dans ma chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi derrière ses volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé. Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus (averti par Françoise que ma tante ne « reposait pas » et qu'on pouvait faire du bruit) contre des caisses poussiéreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates ; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ; elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire ; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.
> Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue, ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux. [95]

À l'égal de Michel Charles, Paul de Man retrouve dans ce texte une sorte de préorientation de la lecture qui, dans son cas, détermine une déconstruction du texte lui-même :

---

[94] P. de Man, *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London : Yale University Press, 1979, p. 76-77.
[95] M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 82.

> The reading is not « our » reading, since it uses only the linguistic elements provided by the text itself ; the distinction between author and reader is one of the false distinctions that the reading makes evident. The deconstruction is not something we have added to the text but it constituted the text in the first place. A literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode, and by reading the text as we did we were only trying to come closer to being as rigorous a reader as the author had to be in order to write the sentence in the first place. Poetic writing is the most advanced and refined mode of deconstruction ; it may differ from critical or discursive writing in the economy of its articulation, but not in kind.[96]

Lecture et écriture sont ainsi mises en chiasme, comme le fait Garelli, avec pourtant des différences considérables. En premier lieu, chez de Man, l'auteur garde, au fond, son 'autorité', étant un lecteur plus rigoureux que le lecteur pour ainsi dire 'pur'. Secondement, de Man dépouille l'acte de lecture de toute originalité, car elle se réduit à une marche arrière dans l'écriture qui traque (de manière fort divergeant du braconnage de Michel de Certeau) les ambivalences du texte : finalement, écriture (-lecture) et critique se confondent[97].

Il est difficile d'accepter une telle conception de la lecture en tant que forme agonistique de l'analyse critique. Alberto Manguel, auteur d'une passionnante histoire de la lecture, rétorque en fait à de Man :

> [...] toute lecture est en elle-même allégorique, objet d'autres lectures. Sans avoir entendu parler du critique Paul de Man, pour qui « les récits allégoriques racontent l'histoire de l'*échec* de la lecture », nous pensions comme lui qu'aucune lecture ne peut jamais être définitive. Avec une différence importante : là où de Man voyait un échec anarchique, nous voyions une preuve de notre liberté de lecteurs. [98]

La liberté du lecteur repose également sur son rôle actif et fondamental à l'égard du texte, que Jean-Luc Nancy synthétise de cette manière :

---

[96] P. de Man, *Allegories of Reading*, *op. cit*., p. 17.

[97] « Literature as well as criticism – the difference between them being delusive – is condemned (or privileged) to be forever the most rigourous and, consequently, the most unreliable language in terms of which man names and transforms himself », *ibid*., p. 19.

[98] A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles : Actes Sud, « babel », 1998, p. 133.

> Si nous comprenons, si nous accédons d'une manière ou d'une autre à une orée de sens, c'est poétiquement. Cela ne veut pas dire qu'aucune sorte de poésie constitue un moyen ou un milieu d'accès. Cela veut dire – et c'est presque le contraire – que seul cet accès définit la poésie, et qu'elle n'a lieu que lorsqu'il a lieu.[99]

La lecture et l'interprétation représentent la vie du texte, car l'expérience que l'on fait de chaque œuvre est le trait essentiel de la littérature, et non pas un moment secondaire. Ces opérations disposent d'une grande valeur poétique/poïétique, véritable critère déterminatif de la poésie elle-même : la lecture, c'est la clé d'un langage auquel nous faisons face de manière interrogative. Cette interrogation est alimentée par l'aspect figural de l'écriture poétique, qui dépasse des simples questions de compétences, de 'vérité', etc.

Contrat, interaction, performance, braconnage : le texte et son lecteur se relient selon une grande possibilité de relations. Il s'agit maintenant de comprendre la définition garellienne de l'acte de lecture, en commençant par ses propres méditations de lecteur.

[99] J.-L. Nancy, *Résistance de la poésie*, *op. cit*., p. 9.

Chapitre II

La lecture garellienne

Il s'agit de vivre l'invécu et de
s'ouvrir à une ouverture de langage.

G. Bachelard, *Poétique de l'espace*

La qualité philosophique et l'importance confiée à l'image poétique que nous avons déjà soulignées dans l'œuvre de Garelli font de la lecture de ses textes un acte complexe et énergétique :

> Le poème devient alors puissance d'ouverture, activateur d'énergie, révélateur privilégié de la « métastabilité » du monde. Il ouvre une « brèche », invite à la « dépossession », suggère de « prendre appui » sur ce qui a pu survivre à l'abolition – ce que Jacques Garelli nomme la « Mémoire du monde ». Il reste au lecteur à faire l'effort nécessaire à cette incursion dans l'univers protéiforme et déroutant de ces « Lieux précaires » où le mot lui-même délaisse son statut strictement référentiel pour trouver place au cœur des rythmes et des mondes ouverts par la magie créatrice du Verbe.[100]

Ces caractéristiques proviennent de la violence de cette parole impétueuse qui peut confondre ou même déconcerter le lecteur à un premier abord :

[100] J.-P. Carron, « Topos et logos du monde chez Jacques Garelli », *Critique*, juin-juillet 2001, n. 649-650, p. 558.

> Essentiellement dynamique, la poésie de Jacques Garelli *gronde vers un terme toujours futur*, se condamnant à n'être qu'une sorte de brouillon, qu'un tourbillon où s'entrechoquent des mots aux arêtes coupantes, un jaillissement spontané et agressif. Bousculé, chahuté, assailli, perdant sans cesse le fil, allant de méprise en méprise, le lecteur, assurément, doit demeurer insatisfait.[101]

Ce commentaire de Chappuis se base sur une interprétation de la poésie garellienne en tant que refus radical du lyrisme :

> [...] *Babel assourdie des mers*[102], le poème ne peut être que l'envers du poème, et glose sur sa propre insuffisance ; c'est pourquoi il ne peut être que mouvement éperdu, appel désespéré et chaotique du *mot pur*. *Clandestin, ordurier, lorgne faux*[103], le poète se fait traître et criminel pour dénoncer la trahison et le crime, il nous jette dans la confusion pour mettre à jour la confusion qui est la nôtre. Tout sonne faux, ou presque, dans *Brèche*, parce que le monde est faux, parce que nos valeurs sont de fausses valeurs.[104]

En réalité, il nous semble assez difficile de pouvoir trouver dans l'écriture de Garelli un tel pessimisme concernant le langage poétique, ou cette urgence de dénonciation. Si les tons sont souvent âpres et polémiques (même dans l'écriture poétique) c'est sans doute à cause de la volonté de reconfigurer l'attitude du lecteur par rapport au texte – non suite à un parti pris de difficulté, mais afin de rendre aux mots toute leur potentialité.

Il est intéressant de s'arrêter sur les commentaires de Garelli à propos de quelques tableaux de Paul Gauguin qui précèdent le voyage en Polynésie du peintre[105]. Dans *Pour faire un bouquet* de 1880 (***Illustrations IV.a***) ou *Chope en bois et pichet métallique* de la même année (***Illustrations IV.b***). Ces images révèlent « un goût très personnel pour les formes lourdes, volontairement disproportionnées

---

[101] P. Chappuis, « Jacques Garelli, *Brèche* » (CR), *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1966, n. 166, p. 701.
[102] Chappuis se réfère au texte intitulé *Babel*, tiré de *Brèche*, *EM*, p. 53.
[103] Cette fois il s'agit du texte éponyme du recueil, *EM*, p. 32.
[104] P. Chappuis, « Jacques Garelli, *Brèche* » (CR), *op. cit*., p. 702.
[105] J. Garelli, « Opérations et structures dans les natures mortes et les autoportraits de Gauguin », in *EE*, p. 145-160.

dans leurs contrastes »[106]. Le deuxième tableau, en particulier, met en relief les conséquences de ce choix pictural dans le regard de l'observateur :

> Or, cette nature morte, comme celle au bouquet, manifeste de manière prédominante une attention concentrée sur les matières opaques et assourdies, ainsi que sur l'intrusion de choses difficilement qualifiables dans l'ordre répertorié des noms, qui libèrent l'intérêt formel du spectateur à l'égard des codes institués. Se crée, dès lors une sorte d'*épochè* phénoménologique spontanée, c'est-à-dire, une mise entre parenthèses, pour les choses représentées, ce qui fixe l'attentions du spectateur qui met en suspens la dimension symbolique formelle de la chose *présentée* (*Darstellung* et non *Vorstellung*[107]), pour se laisser investir par les matières opaques, ternes et assombries, qui confèrent, par delà la représentation formelle des choses que l'on croit connaître, une tonalité triste de quasi deuil aux objets qui ne sont plus tout à fait ce que nous en savons.[108]

La lecture picturale et la lecture poétique sont chez Garelli extrêmement proches, car les deux visent à un détachement par rapport au code et à l'institution symbolique, comme nous l'avons déjà plusieurs fois remarqué. Les objets présentés sont dépourvus de tout caractère familier pour assumer une étrangeté fertile. Cela les rend des objets instables, précaires, pour lesquels toute définition serait inadéquate, comme c'est le cas de *Pour faire un bouquet*

> Le titre du tableau indique clairement que les fleurs sont comme la « matière » d'une intention non encore réalisée et qu'elles demeurent à l'état transitoire de matériau. Potentialité non encore parvenue à la fin idéale qui leur conférerait leur pleine beauté décorative. Ayant perdu la vie libre, spontanée et sauvage de la nature, les fleurs n'ont pas encore conquis l'éclat ordonné du bouquet. […]
> Noyées dans un feuillage vert, touffu, ingrat et indistinct, qui suggère un goût âpre et amer, les fleurs jaunes du dessus du bouquet sont à mi-chemin d'une tension qui oscillerait entre des marguerites géantes et des tournesols avortés. C'est cet « entre-deux », dont la dimension d'être est irréductible à une notation formelle et structurale, que s'efforce de peindre Gauguin.[109]

[106] *EE*, p. 148.
[107] Les deux termes peuvent être traduits par *représentation* : *Darstellung*, pourtant, se réfère à la représentation esthétique, figurative, tandis que *Vorstellung* indique plutôt la représentation conceptuelle.
[108] *EE*, p. 148-149.
[109] *EE*, p. 150.

S'impose dans ces mots le rôle de la dimension métastable et concrète de l'œuvre, qui donne lieu à une forme de 'matérialisme poétique' s'élargissant des coups de pinceau du tableau au grain du texte, puisque « c'est par le traitement des matières, plus que par leurs formes que les choses s'imposent au regard »[110].

En raison de l'importance qu'il revêt dans l'œuvre de l'auteur, nous devons forcément revenir encore sur Heidegger, en particulier sur les lectures qui constituent le noyau d'*Acheminement vers la parole* (portant sur des poèmes de George, Trakl, Hölderlin). L'un des premiers exemples est *Un soir d'hiver* de Trakl :

> Quand il neige à la fenêtre,
> Que longuement sonne la cloche du soir,
> Pour beaucoup la table est mise
> Et la maison est bien pourvue.
>
> Plus d'un qui est en voyage
> Arrive à la porte sur d'obscurs sentiers.
> D'or fleurit l'arbre des grâces
> Né de la terre et de sa sève fraîche.
>
> Voyageur entre paisiblement ;
> La douleur pétrifia le seuil.
> Là resplendit en clarté pure
> Sur la table pain et vin.[111]

Heidegger propose une lecture qui vise à libérer l'écriture poétique de la représentation, car celle-ci ne désigne pas une extériorisation, une expression de l'intériorité humaine. Le poème imagine plutôt la possibilité d'une présence[112] :

> Le poème décrit un soir d'hiver. La première strophe montre ce qui se passe au-dehors : la neige tombe, la cloche du soir sonne. Ce qui est au-dehors va jusqu'à effleurer l'intérieur de la demeure humaine. La neige tombe à la fenêtre. La cloche se fait entendre jusque dans chaque maison. À l'intérieur, tout est bien disposé et la table est mise.

---

[110] *EE*, p. 155.

[111] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, « Tel », 1976, p. 19.

[112] « Écrivant son poème, le poète imagine quelque chose qui peut être, il en figure la présence », *ibid.*, p. 21.

> La seconde strophe fait naître un contraste. Distincts de tous ceux qui sont attablés chez eux, quelques-uns voyagent, étrangers, sur d'obscurs sentiers. Pourtant, de tels sentiers – peut-être sont-ils des chemins pénibles – mènent parfois à la porte d'une maison qui les abrite. Cela n'est toutefois pas expressément décrit. Le poème nomme plutôt ici : l'arbre des grâces.
> La troisième strophe invite le voyageur à venir de l'obscur dehors et à pénétrer dans la clarté. La maison de chacun et la table des repas quotidiens sont devenues Maison de Dieu et Sainte Table.[113]

On peut retrouver dans le passage précédent la raison des critiques que Garelli dirige contre les lectures poétiques de Heidegger : le philosophe allemand, en fait, se limiterait à réaliser une lecture exclusivement sémantique qui ne voit que les images et les suggestions étymologiques des mots, en laissant de côté le rythme et les sonorités. Garelli conteste en particulier la notion de 'monde' à la base de cette lecture :

> […] nous avons montré l'usage radicalement transformé qu'il convenait d'en faire, dans l'approche d'un texte de création poétique, en posant la problématique du « Monde », non dans une perspective strictement structurale, comme le fait Heidegger dans *Être et Temps* et dans touts les *Essais* faisant recours à la thématique du « Quadriparti », mais en situant la dimension de « Monde » à même le mouvement opératoire, qui anime les tensions non seulement symboliques aisément thématisables, mais paradigmatiques et syntagmatiques, – c'est à ce niveau que la dimension métastable du langage apparaît – qui constituent la « chair » même du langage, quand "le verbe se fait Monde", c'est-à-dire : « Poïesis ».[114]

Garelli revendique pour le texte une totalité où toutes ses différentes dimensions participent à la production du sens. Même en partageant une interprétation du poème en tant qu'« expérience ontologique »[115], il marque avec décision les différences par rapport aux lectures heideggériennes :

> Premièrement, nous récusons le recours aux thèses du Quadriparti, en tant que quête d'un principe d'individuation à caractère symbolique déjà individué.
> Deuxièmement, nous situons les processus de mondification dans une problématique du système métastable, qui est autre qu'unité et qu'identité, qu'ignore Heidegger.

[113] *Ibid.*, p. 20.
[114] *MS*, p. 100.
[115] *RM*, p. 392.

> Troisièmement et corrélativement, nous saisissons les processus d'individuations à même le déploiement des œuvres d'art, sans recourir à la quête d'un principe d'individuation antérieur.
> Dès lors et quatrièmement, la dimension ontologique des processus de mondification doit être saisie à même l'œuvre, qui, en même temps qu'elle individualise, c'est-à-dire « informe », en prenant forme, renvoie toujours à titre de rayon de monde incarné à une origine proto-ontique, qui se laisse appréhender à ses entours et comme aux revers invisibles de ce qui apparaît dans l'œuvre.[116]

La lecture proposée par l'auteur se met directement à l'écoute du texte, de sa dimension sensible, avant d'y repérer toute image ou structure. Pour cette raison, la valeur de ses idées se révèle surtout dans la lecture des textes, dans l'ouverture toujours changeante que chaque poème manifeste dans sa voix particulière, plutôt que dans l'expression de principes 'méthodologiques' généraux :

> Il s'agit donc de forger une méthode capable de saisir sur les rythmes de l'œuvre formant monde, l'opération transcendantale incarnée en système métastable. En tant que rendant possible une expérience, le transcendantal doit être saisi, selon la dimension, qui, au sens kantien du terme, *« rend possible » « l'information »* de l'œuvre d'art. La mise en évidence de la structure de temporalité ek-statique de l'œuvre, qui, dans sa dynamique, « mondifie », permet d'accomplir cette tâche.[117]

Ces principes résultent évidemment assez abstraits, mais ils arrivent à s'éclaircir dans la pratique de la lecture, comme le démontre ce passage qui vise à relever la métastabilité d'un vers de Rimbaud tiré d'*Enfance* (à savoir : « Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules ») :

> Les calvaires et les moulins du désert constituent les deux pôles d'un sous-ensemble formant image, dont l'unité constitue, elle-même, le pôle avec lequel joue la seconde unité imageante, dont les pôles formant sous-ensemble, sont les « îles et les meules ». Le système métastable, que les deux pôles de chaque image forment, dans leur propre unité de sous-ensemble, joue lui-même, le rôle de pôle, formant ensemble à partir de ces deux sous-ensembles imageant. Ce qui fait qu'au moment où le lecteur atteint la fin de la séquence « les îles et les meules », celle-ci joue à la fois son jeu d'image interne à son sous-ensemble, et celui de pôle unitaire formant image, par récurrence avec la première séquence, formant l'unité d'un pôle conducteur : « Ô les calvaires et les moulins du désert ». Mais, dans ce jeu d'échanges conducteurs entre les termes, au sein des ensembles et des sous-ensembles, pris en chiasme, entrelacés et empiétant

[116] *RM*, p. 384.
[117] *RM*, p.401.

> les uns sur les autres, aucune réalité ontique fixe et stable ne peut être accordée aux étants convoqués nominalement. Les îles n'étant plus tout à fait des îles, à partir du moment où elles « se croisent » sur les meules. Les moulins du désert n'en étant plus, dans ce paysage de calvaires, qui compose, en se croisant sur les îles et les meules, dans une atmosphère d'aridité, de vents, de lumière désertique, mais aussi de fenaisons fanées. Raison pour laquelle les analyses thématiques et symboliques, qui partent et se fondent sur des termes fixes, conçus comme réalités objectives, ayant de plein droit leur propre sens, sont inopérantes pour saisir la structure métastable.[118]

Si chaque lecteur (et, par conséquent, chaque lecture) doit se mettre en résonance avec la voix de chaque texte, il est presque impossible d'énoncer des principes généraux qui puissent régler cet acte – justement parce qu'il s'agit d'une expérience chaque fois différente.

Une autre caractéristique importante du point de vue garellien sur la lecture réside dans l'insertion fréquente d'auto-lectures. Dans *La Gravitation poétique* (cinquième chapitre de la deuxième partie), l'auteur analyse par exemple *Combat* (poème tiré de *Brèche*), en proposant la lecture d'un passage déterminé (la première 'strophe' du poème) :

> Ta langue de fourmi desséchée
> sur l'arête d'une brique
> en face
> Arbre !
> Aux noires feuilles velues,
> chien trotteur.
> Bouquet sevré d'un batteur d'odeurs,
> ton chagrin,
> plus aride que l'amour
> sur le dos encrassé du matin.[119]

Garelli lui-même met en relief l'intrication des deux formes d'écriture qu'il pratique, à travers l'irruption du poème dans un texte plus réflexif (dont la rédaction fut d'ailleurs presque contemporaine au recueil, puisque *Brèche* et *La Gravitation poétique* furent publiés la même année). Cette sorte d'autoanalyse est motivée par la volonté de souligner la spécificité de l'activité poétique, qui prend appui sur

[118] *RM*, p. 418.
[119] *EM*, p. 41.

toutes les ressources de la parole, non seulement celles sémantiques (« Le poète n'est donc pas un jongleur de concepts. Il vit dans la totalité matérielle de l'écriture »[120]). La présence du mot « arbre », donc, n'est pas motivée par l'évocation d'un chêne ou d'un tilleul, mais par l'aspect *abrupt*[121] de sa sonorité résolue faisant irruption dans le tissu linguistique :

> Ainsi, la manifestation d'un combat, plutôt que d'entraîner une minutieuse description réaliste, pourra surgir d'un poème concentrant dans sa matière verbale des évocations sonores et signifiantes de brûlure, de dessèchement, d'arrêt brusque, d'opposition farouche, puis d'arrachement.[122]

Pour cette raison, les textes de Garelli nous touchent tout d'abord d'un point de vue sensible, physique, à travers l'attention qu'il réserve aux sonorités (parfois âpres et 'difficiles'), comme dans le cas du texte en question. Le rythme fragmentaire, l'impétuosité de l'apostrophe et la violence sonore qui révèlent la matérialité de chaque mot donnent ainsi lieu à « une structure de monde concentrant en elle les notions d'agressivité, d'opposition, de rupture »[123]. La valeur du mot « arbre » est définie par ses résonances concrètes avant que par ses suggestions sémantiques ou thématiques : « Le mot est une sorte de déchirure dans le tissu du poème, et c'est en tant que tel que surgit sa valeur d'arrachement »[124]. La violence qui s'impose dans la réception du poème relève également de la nature imagée de ce dernier :

> Le combat n'est donc pas manifesté par une description réaliste ni par la désignation conceptuelle de l'idée, mais *constitué* matériellement par l'effort d'un arrachement sonore. « L'arbre » s'est défonctionnalisé et déconceptualisé. Il se réduit à l'âpreté de son irruption monosyllabique sur la page. Ainsi, dans ce texte, les mots ne sont jamais pris dans leur valeur traditionnelle de notions abstraites, mais traités chacun dans une perspective particulière à des fins qui ne sont pas d'ordre logique. En analysant la structure du mot poétique, nous montrerons en détail que le poète en fait ne joue pas seulement sur la valeur symbolique du mot (dans la poésie contemporaine, cette

[120] *GP*, p. 130.
[121] *GP*, p. 130.
[122] *GP*, p. 130.
[123] *GP*, p. 131.
[124] *GP*, p. 131.

> valeur a tendance à s'effacer derrière les valeurs paradigmatiques et syntagmatiques du signe), mais sur la totalité matérielle et sonore de sa puissance signifiante.[125]

Le processus de défonctionnalisation implique un déplacement de l'attention dans l'acte de lecture, qui élargit ainsi son rayon d'action, en accueillant en son sein et la compréhension (non pas d'un sens, mais de la « puissance signifiante » de chaque mot), et l'expérience sensible du texte. Ce deuxième aspect nous permet de relever les analogies profondes qui relient à notre avis la lecture garellienne à la *rêverie* bachelardienne : « Tous les sens s'éveillent et s'harmonisent dans la rêverie poétique. C'est cette polyphonie des sens que la rêverie poétique écoute et que la conscience poétique doit enregistrer »[126]. Pareillement à Garelli, les mots de Bachelard (qui fut d'ailleurs son maître pendant les études universitaires), soulignent l'entrelacement entre lecture (considérée sous la forme de *rêverie*) et écriture (sous la forme de *conscience poétique*). Cela ne signifie pas que la rêverie est une sorte de subconscient, ou qu'elle implique une diminution de la conscience, puisqu'elle invite à se mettre à l'écoute des sens, et surtout de la qualité sensible de la parole poétique :

> Je suis, en effet, un rêveur de mots, un rêveur de mots écrits. Je crois lire. Un mot m'arrête. Je quitte la page. Les syllabes du mot se mettent à s'agiter. Des accents toniques se mettent à s'inverser. Le mot abandonne son sens comme une surcharge trop lourde qui empêche de rêver. Les mots prennent alors d'autres significations comme s'ils avaient le droit d'être jeunes. Et les mots s'en vont cherchant dans les fourrés du vocabulaire, de nouvelles compagnies, de mauvaises compagnies.[127]

La parole ressemblerait alors à une sorte de matière synthétique (voire alchimique) tirée de l'union des quatre éléments sur lesquels Bachelard médite. La rêverie se manifeste par ailleurs en tant qu'ultérieur dispositif de dépossession :

---

[125] *GP*, p. 132.
[126] G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, 2e éd., Paris : PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1978, p. 6.
[127] *Ibid.*, p. 15.

> Elle [la rêverie] donne au moi un non-moi qui est le bien du moi ; le non-moi mien. C'est ce non-moi mien qui enchante le moi du rêveur et que les poètes savent nous faire partager. Pour mon moi rêveur, c'est un non-moi mien qui me permet de vivre ma confiance d'être au monde.[128]

Chez Garelli, pourtant, la matérialité concerne plus la relation qui surgit entre l'image et le lecteur que la nature des images : ce sera le sujet du chapitre suivant.

II.1 Le Recel et la dispersion

Je rêve d'un poème
comme d'un mur blanc.

J. Garelli, *Prendre appui*

Dans *Le Recel et la dispersion*, la dynamique[129] de l'acte instauré par la lecture est mise en relief déjà par le titre de l'ouvrage :

> Un poème est un monde ou il n'est rien. Ignorant systématiquement cette dimension de monde, les pratiques sémiotiques n'atteignent du texte que la caricature codée d'un message. Car le poète travaille toujours le mouvement de l'ouverture de l'être dans laquelle s'enracinent les significations que l'esprit objectif repère à posteriori, à un strict niveau logique. Et pourtant, ce qui importe au poète, c'est en même temps qu'il fait surgir le sens, de faire éprouver la germination temporelle ontologique de cette effloraison. La dispersion du sens implique toujours un mouvement de recel de l'être dans lequel les significations s'enracinent.[130]

---

[128] *Ibid*., p. 12.

[129] Cet aspect se relie à celui de l'interrogation, qui représente l'« être dynamique » (*RD*, p. 23) des mots. Charles aussi parle d'une dynamique de lecture en développant des réflexions sur *Le Chien et le flacon* de Baudelaire : « Il y a ainsi, dans ce texte, des éléments dont le statut rhétorique est *variable*. Cette variabilité produit une *dynamique de lecture*. Ce "poème en prose" est un poème. Il ne peut en aucun cas être considéré comme un aparté critique. Il ne s'abolit pas dans une interprétation univoque, mais maintient, au terme des interprétations (littérale, allégorique), les différences, les cassures qui les permettent. Texte réflexif, il se reconstitue sur les débris de la lecture », *Rhétorique de la lecture*, *op. cit*., p. 254.

[130] *RD*, p. 165.

L'alternance entre résistance et ouverture, opacité et irradiation, suggère une duplicité[131] prise en charge par les mots eux-mêmes – une duplicité qui se manifeste d'ailleurs dans l'ambiguïté du terme *recel*. Quant au second élément du couple (*dispersion*), on peut le préciser par le commentaire de Fernande Massiani :

> La dispersion, ici, n'est pas synonyme d'un éparpillement affolé qui perdrait le lecteur dans des directions ex-centriques, mais l'acte par lequel les différentes significations du mot s'échappent de la gangue dans laquelle elles sont prisonnières. Sorte de délivrance, le mouvement dispersif permet d'accéder à un univers où les notions ne sont plus figées mais éclatées par l'illimitation du sens. […] La *dispersion* dont il [Garelli] nous parle n'est pas l'aberration qui mène à l'absurde; doublée de l'acte concomitant du *recel*, elle est créatrice, car le deuxième mouvement permet au lecteur de ressaisir sa pensée et son imagination à même le mot. Il doit drainer le flux des significations, les enfermer dans l'image pour que celle-ci soit en pleine possession de tous ses attributs et trouve toute sa puissance d'évocation.[132]

Les tensions interrogatives surgissant de ces deux mouvements contrastants confèrent à la poésie une sorte de troisième dimension qui participe de la spécificité poétique :

> [...] de cette opacité de sens celé dans le secret vibrant du verbe, il [le lecteur] cherche inépuisablement à percer le mystère. Ainsi, surgissent les amorces interrogatives qui constituent la levée de paradigmes du poème, donnant une nouvelle profondeur aux visées intentionnelles préalablement mentionnées ; conférant au texte ce qui apparaît comme une troisième dimension.[133]

Les interrogations s'élèvent de l'opacité du texte, qui se révèle comme stimulation à la lecture. La dynamique instituée par ces deux moments fait écho à la conception heideggérienne de l'*aléthéia*, déterminant la vérité en tant que dévoilement plutôt

---

[131] Duplicité consubstantielle au processus de production de sens dans l'esthétique merleau-pontyenne : « Tout comme l'expérience d'autrui, celle de l'œuvre d'art désarme la constitution : avec l'œuvre d'art nous avons affaire à un objet saturé de sens, rayonnant, débordant le concept, mais en même temps se livrant difficilement, par esquisses et par éclipses, selon un mode de présence très particulier, presque sur celui du refus », R. Bonan, *Premières leçons sur l'Esthétique de Merleau-Ponty*, Paris : PUF, 1997, p. 116.

[132] F. Massiani, *Expérience créatrice et réflexion critique dans l'œuvre de Jacques Garelli*, thèse de troisième cycle : Littérature Française : Université de Nice : 1981.

[133] *RD*, p. 44-45.

qu'*adequatio rei et intellectus* : « En remontant vers l'entente matinale de la vérité, Heidegger comprend l'aléthéia comme unité du voilement et du dévoilement, au sens où c'est l'occultation qui garantit à l'Être son dévoilement »[134]. L'élément opérateur à l'intérieur de ce processus apparemment contradictoire est représenté par le langage, se déterminant comme « la venue à la fois éclaircissante et celante de l'Être lui-même »[135].

Quant au titre de l'essai, le couple recel/dispersion se superpose aux éléments temps/monde : le premier est l'élément dynamique, tandis que le monde 'recèle', retient, en produisant une sédimentation progressive. L'auteur se préoccupe en tout cas de bien préciser le sens qu'il attribue à ce mot, le « recel du monde » se révélant à un double niveau :

> A) Recel dû à l'opacité du sens irréductible à une conceptualisation abstraite et qui provient en définitive de la dimension ontologique du verbe, dans laquelle les sens sont pris.
> B) Recel des déterminations toujours et déjà connues du monde, insérées dans l'opacité celée du texte.[136]

Le point A est confirmé par le caractère d'événement[137] du poème, tandis que le point B se réfère à l'usage que le poète fait du langage, « détourné de ses usages ou de sa situation naturelle, fonctionnelle, pratique »[138].

Le caractère dialectique du mouvement *recel*/*dispersion* trouve son origine dans l'attitude philosophique de Garelli, comme le souligne Marc Richir :

---

[134] J.-M. Vaysse, *Dictionnaire Heidegger*, Paris : Ellipses, 2007, p. 12.
[135] M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, texte allemand traduit et présenté par Roger Munier, 3e éd., Paris : Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1983, p. 65.
[136] *RD*, p. 148.
[137] Un événement qui correspond à l'avenir de la parole elle-même, comme le souligne Jean-Yves Mercury à propos de l'expression chez Merleau-Ponty « La parole est un événement qui se nourrit du geste, de la chair, de l'esprit et de la conscience en tronquant, parce qu'elle les déplace en permanence, les rapports du sujet et de l'objet », J.-Y. Mercury, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty*, *op. cit*., p. 136.
[138] *RD*, p. 149.

> La découverte philosophique, capitale, de Garelli, est que *le poème est en fait un phénomène* : phénomène de langage, et du même coup phénomène-de-monde, phase de monde se mouvant en se temporalisant/spatialisant en langage, dans un retournement du langage articulé (symboliquement institué) contre lui-même [...]. En elle, le langage remonte, pour ainsi dire, la pente de son institution symbolique pour se déployer, en quelque sorte, à son origine phénoménologique. […] il s'agit toujours, dans cette prise de l'institution symbolique de langage à revers, de la « dé-concerter » en la faisant jouer contre elle-même sur plusieurs portées à la fois, de faire imploser/exploser ses lacunes et ses angles morts, en y logeant, par les images poétiques, des sources ou des éclats proto-temporels (et proto-spatiaux) de temps (et d'espaces) qui viennent à jouer *explicitement* en contre-points de la temporalisation/spatialisation de langage où ces proto-temps s'espacent en temps et ces proto-espaces se temporalisent en espace d'un cheminement. Double jeu, selon la belle expression de Garelli, du recel et de la dispersion, où la phase de langage (sa présence se mouvant, avec ses rétentions et ses protentions) éclate, s'étoile, se disperse en éclats de non-sens apparents, et où ceux-ci s'épaississent du même mouvement en écailles de monde, en ce que Merleau-Ponty nommait si bien « essences sauvages ».[139]

Cette alternance dynamique se déploie donc au moment de l'expérience du texte par la lecture, qui acquiert des accents concrets, matériels, spatiaux et temporels : « un poème ne livre pas des "vérités" sous forme de "résultats" logiquement "enregistrables", mais ouvre des parcours, obligeant le lecteur d'expérimenter les difficultés d'un sentier »[140]. Le sous-titre de l'œuvre est en effet : *Essai sur le champ de lecture poétique*, l'acte de lecture ouvrant un espace aussi complexe que celui de l'écriture (ou de la création artistique en général), car l'écriture poétique exerce directement son influence sur les coordonnées perceptives de temps et espace. C'est au moment de la lecture que la poésie répond au destin de son nom :

> Il nous semble que la poésie n'est conforme à son destin grec, c'est-à-dire de « création », que lorsqu'elle invente des modes d'insertion nouveaux avec le monde ; dans la mesure où elle modifie le lecteur dans son être ; c'est-à-dire, où elle crée, par l'acte de lecture, des lieux jamais inspectés, où elle noue des relations avec les choses que l'homme n'avait encore jamais mises en œuvre.[141]

[139] M. Richir, *Phénoménologie et institution symbolique (Phénomènes, Temps et Etres II)*, Grenoble : Jérôme Millon, 1988, p. 294-295.
[140] *RD*, p. 48.
[141] *RD*, p. 10.

Dans l'introduction à *Le Recel et la dispersion*, Garelli propose de réaliser une sorte de relevé topographique des espaces ouverts par ces textes où les implications entre Monde et Langage font problème. Il s'agit donc d'une enquête spatiale bien sûr, mais tout espace est tissé de temps, ce qui donne donc origine au *lieu* (espace + temps) que l'action poétique fait surgir, une action dynamique où le geste s'unit au langage :

> […] la grande affaire du poète est de comprendre comment, de son pouvoir, qui est geste et langage, musique et temps, il en vient à hanter le monde, au point de faire basculer dans la masse fossile des préjugés toutes les lignes de partage, toutes les zones de démarcation que le réalisme ou l'idéalisme séculaires ont tracées entre l'homme et le monde. [...] Il s'agit d'examiner comment ce poème manifeste le déploiement temporel d'un monde. C'est-à-dire, la façon dont cet homme qui est en train d'écrire, à haute voix dans sa chambre, prend appui sur les mots qui constituent le tumulte de sa facticité parlante, pour investir le monde de ses désirs et de ses questions, au point que, se retournant sur son balbutiement initial, il ne sait plus qui il est ; où il habite; jusqu'où il se tend; lui qui est absorbé par ce qu'il hante, dans le rythme intemporel des images se mouvant.[142]

La conception de la parole en tant que geste se relie aux réflexions menées par Merleau-Ponty sur la corporéité du mot et au caractère concret de la poésie que Garelli ne cesse de ponctuer dans ses écrits.

Le langage poétique (qui, dans le cas spécifique du *Recel et la dispersion*, se réfère aux langages particuliers de Breton, Éluard et Racine) se situe dans un autre 'lieu' par rapport au langage logique, car la poésie « dans les plis du langage, creuse une faille par laquelle s'annonce l'avènement chaotique d'un monde »[143]. Il s'agit de la brèche que le poète veut tracer dans la matière verbale afin d'en révéler l'aspect phénoménique, la coparticipation au monde – à l'égard duquel le poème devient un

[142] *RD*, p. 16-17. Les affirmations de Garelli évoquent l'incipit de *Nadja* : « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être *qui* je suis », (A. Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 647).
[143] *RD*, p. 18.

moyen pour le dire et pour l'habiter, dans le frémissement des mots, dans leurs tensions irrégulières. Cela est possible seulement par une approche du texte tenant compte de sa charge ontologique et arrivant à instaurer une tension multiple entre les trois éléments en jeu :



Le texte joue le rôle d'intermédiaire dans la relation lecteur-monde (« l'œuvre d'art est un processus de médiation entre l'homme et le monde »[144]), dont on souligne les caractéristiques de mouvement et transformation : « En fait le problème n'est pas de savoir si l'œuvre d'art est ou n'est pas en rapport avec le monde ; mais quels types de rapports frontaux, latéraux, obliques, décalés, elle établit médiatement ou immédiatement avec notre ciel et notre terre »[145]. La lecture vise donc à situer le texte dans l'expérience, dans le vécu, et c'est pour cette raison que Garelli ne cesse de souligner l'aspect ontologique et non seulement littéraire de la poésie :

> Lire un poème implique à l'égard des mots et du monde une attitude qui déborde les questions de sens. C'est parce que le poète fait surgir, par l'acte temporel de parole, des êtres, qui, avant son travail créateur, n'existaient pas et dont la présence verbale résiste à tout effort d'analyse intellectualiste qu'il se trouve conduit à se poser avec prédominance des problèmes de style ontologique, quand il réfléchit à sa création.[146]

Merleau-Ponty aussi esquisse une triangulation dans le processus de la lecture (dans *La Prose du monde*) ; la nature de cette relation est cependant différente, comme le souligne ce commentaire de Jean-Yves Mercury :

---

[144] *RD*, p. 38.
[145] *RD*, p. 38.
[146] *TS*, p. 9.

> La lecture est bien une expérience vécue, un plaisir et un travail, qui met en évidence une autre triangulation : auteur-texte-lecteur.
> De fait, lire c'est d'abord déchiffrer un code, se retrouver dans un univers de signes qui sont déposés là sur du papier, prisonniers de l'objet livre et qui en un sens attendent du lecteur cette « *opération* » qui leur donnera vie. Sans lecteur, le livre n'est qu'un objet exsangue, inerte, voué à la poussière et en un sens à l'oubli, qui n'est qu'une mort parmi d'autres. Mais lorsque je prends un livre, lorsque je l'ouvre et que mes yeux commencent ce déchiffrage, j'engage un acte de participation à une vie commune et intersubjective dont va peut-être dépendre le sens même de mon existence, comme de celle d'autrui.[147]

Dans ce cas, la médiation se déroule entre deux individus (auteur et lecteur) afin de faire ressortir à quel point l'écriture (ainsi que la peinture, etc.) est pour Merleau-Ponty une manière de se mettre en relation avec l'autre, à travers sa propre manière de parcourir l'espace de la langue :

> Il faut comprendre toute expression comme un *acte* qui engage celui ou celle qui le produit et le crée, qui le fait exister, non seulement pour lui mais aussi pour autrui. C'est dire que cet acte renvoie pour l'essentiel à la dimension du langage, à l'ordre du discours, à la parole qui tire à elle, comme à la lumière du jour, le sens qu'elle crée. Cette parole qui est toujours un peu *particulière* ou *singulière* renvoie à deux horizons qui ne peuvent que se croiser. Toute parole renvoie d'une part à un horizon *institutionnel* sédimenté et arbitraire : la langue maternelle et, d'autre part, à une *liberté* de ton, à un *imprévisible*, puisque le sens n'est pas présupposé mais advient au cœur de cet acte. D'un côté donc un ordre supposé du sens et de l'autre, un ordre inventé, celui de la signification.[148]

Dans la brève réflexion de Proust sur la lecture (qui constituait originairement la préface à la traduction de *Sésame et les lys* de John Ruskin, réalisée par Proust lui-même), l'altérité est également une question présente et importante, même si elle se réfère plus au décor de la lecture qu'aux problématiques que ce processus implique :

> Pour moi, je ne me sens vivre et penser que dans une chambre où tout est la création et le langage de vies profondément différentes de la mienne, d'un goût opposé au mien, où je ne retrouve rien de ma pensée consciente, où mon imagination s'exalte en se sentant plongée au sein du non-moi ; je ne me sens heureux qu'en mettant le pied –

[147] J.-Y. Mercury, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty*, *op. cit*., p. 144.
[148] *Ibid.*, p. 217.

> avenue de la Gare, sur le Port ou place de l'Église – dans un de ces hôtels de province aux longs corridors froids où le vent du dehors lutte avec succès contre les efforts du calorifère, où la carte de géographie détaillée de l'arrondissement est encore le seul ornement des murs, où chaque bruit ne sert qu'à faire apparaître le silence en le déplaçant, où les chambres gardent un parfum de renfermé que le grand air vient laver, mais n'efface pas, et que les narines aspirent cent fois pour l'apporter à l'imagination, qui s'en enchante, qui le fait poser comme un modèle pour essayer de le recréer en elle avec tout ce qu'il contient de pensées et de souvenir ; où le soir, quand on ouvre la porte de sa chambre, on a le sentiment de violer toute la vie qui y est restée éparse, de la prendre hardiment par la main quand, la porte refermée, on entre plus avant, jusqu'à la table ou jusqu'à la fenêtre ; de s'asseoir dans une sorte de libre promiscuité avec elle sur le canapé exécuté par le tapissier du chef-lieu dans ce qu'il croyait le goût de Paris ; de toucher partout la nudité de cette vie dans le dessein de se troubler soi-même par sa propre familiarité, en posant ici et là ses affaires, en jouant le maître dans cette chambre pleine jusqu'aux bords de l'âme des autres et qui garde jusque dans la forme des chenets et le dessin des rideaux l'empreinte de leur rêve, en marchant pieds nus sur son tapis inconnu ; alors, cette vie secrète, on a le sentiment de l'enfermer avec soi quand on va, tout tremblant, tirer le verrou ; de la pousser devant soi dans le lit et de coucher enfin avec elle dans les grands draps blancs qui vous montent par-dessus la figure, tandis que, tout près, l'église sonne pour toute la ville les heures d'insomnie des mourants et des amoureux.[149]

Le texte délimite un lieu *autre* par lequel on accède à l'expérience d'une dépossession, comme on peut le relever aussi chez Ricœur :

> [...] la lecture est bien autre chose qu'un moyen au service du savoir ou de l'imaginaire: pour Ricœur, elle est une expérience capitale dans la mesure où elle désigne une modalité de la dépossession de soi. Dans la lecture, je fais l'expérience d'un sens autre qui m'*affecte*. L'originalité de la « phénoménologie herméneutique » tient dans cette conviction que l'épreuve du texte symbolise une distanciation de soi à soi où le sujet expérimente sa propre contingence en se confrontant à « ce que veut le

[149] M. Proust, *Sur la lecture*, Arles : Actes Sud, 1988, p. 19-21. Un passage successif insiste encore sur l'importance des lieux de la lecture, de ses 'paysages' : « Avant d'essayer de montrer au seuil des "Trésors des Rois", pourquoi à mon avis la Lecture ne doit pas jouer dans la vie le rôle prépondérant que lui assigne Ruskin dans ce petit ouvrage, je devais mettre hors de cause les charmantes lectures de l'enfance dont le souvenir doit rester pour chacun de nous une bénédiction. Sans doute je n'ai que trop prouvé par la longueur et le caractère du développement qui précède ce que j'avais d'abord avancé d'elles : que ce qu'elles laissent surtout en nous, c'est l'image des lieux et des jours où nous les avons faites. Je n'ai pas échappé à leur sortilège : voulant parler d'elles, j'ai parlé de toute autre chose que des livres parce que ce n'est pas d'eux qu'elles m'ont parlé. Mais peut-être les souvenirs qu'elles m'ont l'un après l'autre rendus en auront-ils eux-mêmes éveillé chez le lecteur et l'auront-ils peu à peu amené, tout en s'attardant dans ces chemins fleuris et détournés, à recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé *Lecture,* avec assez de force pour pouvoir suivre maintenant comme au dedans de lui-même les quelques réflexions qu'il me reste à présenter », (p. 26).

> texte ». L'altérité n'est donc pas seulement, ni même d'abord, celle d'autrui : elle naît déjà dans la rencontre entre un lecteur et un texte.[150]

Proust concède à la lecture le mérite d'être un mécanisme de démarrage pour l'activité imaginative (utile surtout, selon l'auteur, au cas où l'imagination se révélerait assez paresseuse…). Elle ressemble à un dialogue, mais un dialogue tout à fait particulier :

> [...] ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même.[151]

La lecture se fait ainsi 'conversation à rebours', où la réception extérieure se relaye à la méditation individuelle, en confirmant ces formes dynamiques que nous avons déjà présentées à travers les réflexions de Garelli lui-même et de Wolfgang Iser. Le point le plus important est en tout cas la qualité active et créative dont se charge la lecture, première phase d'un travail mental fertile. Garelli affirme en effet que la lecture s'insère déjà au moment de l'écriture poétique :

> La création se fait d'écriture à écriture, non de perception du monde privée de langage à la constitution du tissu des mots. Dès lors, ce que reçoit le poète comme stimulation à son œuvre n'est pas l'imposition d'un monde obsédant d'objets, mais l'obsession d'un rythme, d'une certaine tonalité musicale de la phrase, d'un certain accent impératif ou mélancolique de la voix qui viendront investir ses paysages et organiser ses plus intimes perceptions.[152]

La création poétique ne se confronte pas seulement au monde des phénomènes, mais aussi à un tissu d'écritures et de lectures qui dérivent des expériences et des

---

[150] M. Fœssel, « Le langage et le monde », in P. Ricœur, *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Fœssel et Fabien Lamouche, Paris, Seuil, « points-essais », 2007, p. 30.
[151] M. Proust, *Sur la lecture*, *op. cit*., p. 29.
[152] *GP*, p. 149.

mémoires de son sujet créateur. Le monde auquel on se réfère est donc déjà linguistique, traversé par des voix apportant un réseau complexe de mots. La création part donc d'une écoute, comme le rappelle Heidegger : « Que signifie être poète (*dichten*) ? *Dichten*, être poète, signifie : re-dire – à savoir la bien-sonnance intentée de l'esprit du Dis-cès. Le re-dire, avant d'être un dire au sens de l'énonciation, est, durant le plus long de son temps, un ouïr »[153].

Le lecteur devrait de même s'abandonner à un état de « réceptivité créatrice »[154] se relayant à cette réaction constructrice dont il était question plus haut. C'est au lecteur de réactiver les potentialités de la poésie : « Car si le poème se livre comme entrelacs de questions vivantes coulées dans la chair des mots, c'est au lecteur d'en activer le rythme par les mouvements projectifs et récurrents de sa lecture »[155]. Si Garelli parle de « mouvements », c'est parce que l'acte de lecture se réalise par l'errance de son agent dans le texte (selon ce « point de vue mobile » qu'Iser suggère dans son œuvre). La dimension spatiale, en outre, fusionne avec la dimension temporelle, les mouvements se transformant en un rythme qui se fait à travers les nœuds de la parole poétique.

« Un texte sans lecteur est inerte. Un lecteur sans texte est vide »[156] : la poésie n'est pas un message à décoder[157]. Elle est une véritable expérience ne relevant pas de l'ordre de la communication, mais du « règne risqué de l'être »[158].

---

[153] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit*., p. 72.
[154] *ED*, p. 56
[155] *ED*, p. 127
[156] *AQL*, p. 53.
[157] « Écrire un poème qui ne serait pas un relevé de traces, traduction ou mise en forme, décruage des différentes couches du vécu, de ses arborisations prodigieusement entremêlées – écriture d'une lecture à un autre niveau – mais croissance et mouvement simples, issus de nul centre et de nul commencement, ses branches, ses feuilles, ses fruits n'étant pas là pour renvoyer à autre chose, pour symboliser, mais pour conduire la sève et la vivacité de l'air, être leur bourdonnement et leur activité, nourriture et ensemencement. Et la lecture ne serait plus déchiffrement d'un code, réception d'un message ; il ne s'agirait plus de lire de son poste d'observation prudemment extérieur, mais de se couler dans le cheminement imprévisible qui est, d'un même geste, le mouvement et ses lois, la différence et l'identité, la forme qui se construit et se défait. Lire et écrire : accueillir, aller avec, creuser, respirer, jaillir », L. Gaspar, *Approche de la parole*, in *Sol absolu et autres textes*, Paris : Gallimard, 1982, p. 30-31.
[158] *TS*, p. 32.

La poésie constitue un « risque de la pensée »[159] qui se doit de quitter le protocole rassurant du langage 'institutionnel' pour céder à son pouvoir constitutif et vraiment poétique. Bachelard s'exprime par des termes semblables (en remplaçant le risque par l'« émergence ») :

> L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. À vivre les poèmes on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est là sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence.[160]

Un tel vocabulaire met la poésie sous le signe du péril : « Le poète ne met-il pas la langue en danger ? Ne profère-t-il pas la parole dangereuse ? [...] Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du *trouble de l'être* »[161]. La mise en question de la parole opérée par la poésie se profile en tant qu'expérience d'un risque ontologique, incarnée dans la poésie de Garelli par le motif de la précarité.

Selon Lois Oppenheim, dans l'œuvre de Garelli, « The text, which does not *relate* experience, *is* experience and, as an adventure in expression, it unfolds a world of meaning irreducible to any other »[162]. L'expérience est donc une voie pour rejoindre ce qui fonde la poésie du poème :

> La façon dont nous appréhendons, comprenons, interprétons le poème est largement une « ré-expérience » ; si nous voulons comprendre le poème, il nous faut nous interroger nous-mêmes. Car nous sommes toujours directement en face de lui, de même que nous sommes face aux manifestations d'un « autre » réel, d'un Tu qui parle à un Je. Pas d'intermédiaire : il n'y a que le mot, et rien de plus.[163]

---

[159] *AQL*, p. 54. Karlheinz Stierle utilise presque les mêmes mots : « La poésie est toujours à la fois risque, échec et transgression de l'échec vers une idée de perfection qui est produite par le texte poétique tout autant qu'elle illumine » (K. Stierle, *Rhétorique et poésie de la métaphore*, *op. cit*., p. 137).
[160] G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, « Quadrige », 2005, p. 10.
[161] *Ibid.*, p. 198.
[162] L. Oppenheim, « Ontological Reference and the Horizon of Meaning », *Criticism. A quarterly for literature and the arts*, Summer 1982, volume XXIV, n. 3, p. 267.
[163] K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, *op. cit*., p. 237-238.

Grâce à l'auto-interrogation suscitée par le texte, une lecture lyrique devient possible, qui se fonde sur l'expérience particulière provoquée par ce genre de textes. Cette aventure dans l'expression commence au moment de la création poétique, une question abordée par Garelli dans *La Gravitation poétique*, à travers les mécanismes de l'écriture automatique des surréalistes, marquée par une profonde qualité réceptive[164] qui s'établit pendant la création du texte lui-même, en soulignant l'interdépendance existant entre ces deux phases (production et réception). Ce 'genre' (pour ainsi dire) de poésie demande à son tour une lecture spéciale, dynamique, capable de suivre le mouvement de génération continuelle des images. Réception et création représentent les deux volets d'une même liberté imaginative, et l'écriture surréaliste serait exemplaire de cet entrelacs existant entre les deux moments de l'expérience poétique :

> […] le travail de composition du poème consistera à développer dans un entrelacement ambigu d'images et de concepts les « touffes » de sens contenues dans le réseau complexe des images automatiques. Or ce développement se pratiquera à travers le mouvement efficace de la lecture. [...] L'acte de lecture est fondamentalement une activité temporelle. Le poète part toujours d'une lecture insatisfaisante – celle du premier jaillissement des images de l'écriture automatique – pour atteindre par le travail de « com-position » une lecture équilibrée qui projette de cet équilibre fragile une multiplicité de sens possibles, irréductibles cependant à quelque réalité du poème ; car le poème en tant qu'activité transcendentale est ce qui donne forme et sens, non ce qui est déterminé logiquement par un système de définitions. Ces remarques fondent philosophiquement l'acte de lecture. En effet, lire, dans cette perspective, est une manière d'expérimenter l'efficacité créatrice du temps.[165]

Lire signifie faire expérience du temps, non seulement du texte : la temporalité possède une véritable efficacité créatrice, car elle peut réorganiser les différents éléments du texte au moment de sa réception. Une telle réorganisation interne conduit d'autre part à la réorganisation du langage, selon cette tension que Richir repère entre le langage poétique et le langage en tant qu'institution linguistique, culturelle, sociale. On pourrait même dire que le poème devient le laboratoire d'un

[164] Cf. *GP*, p. 157-168.
[165] *GP*, p. 179.

langage possible, comme le suggère ce passage tiré de *La Phénoménologie de la perception* :

> Tout langage en somme s'enseigne lui-même et importe son sens dans l'esprit de l'auditeur. Une musique ou une peinture qui n'est d'abord pas comprise finit par se créer elle-même son public, si vraiment elle *dit* quelque chose, c'est-à-dire par sécréter elle-même sa signification. Dans le cas de la prose ou de la poésie, la puissance de la parole est moins visible, parce que nous avons l'illusion de posséder déjà en nous, avec le sens commun des mots, ce qu'il faut pour comprendre n'importe quel texte, au lieu que, de toute évidence, les couleurs de la palette ou les sons bruts des instruments, tels que la perception naturelle nous les donne, ne suffisent pas à former le sens musical d'une musique, le sens pictural d'une peinture. Mais à vrai dire, le sens d'un ouvrage littéraire est moins fait par le sens commun des mots qu'il ne contribue à les modifier.[166]

Et cela peut se réaliser surtout par le biais de l'image créant de nouvelles tensions et de nouveaux rapports entre les différents éléments linguistiques – qui sont liés, de plus, au mouvement « temporalisateur » instauré par la lecture :

> [...] le texte a déjà une conséquence réelle dans le monde : l'acte de lecture. Il est certes un objet de langage, mais cet objet est *interactif*, il est pour nous. J. Garelli comprend donc le texte comme une *opération de lecture* et la tâche du commentaire comme la restitution du parcours de celle-ci. Au reste, c'est ici que réside à n'en pas douter le cœur original des théories de J. Garelli, dans cette réflexion très novatrice sur la relation de l'esprit et du texte dans l'acte de lecture. Conçu à partir de celui-ci, le texte ne peut plus être regardé comme un « donné » hétérogène à la conscience, un « objet du langage » séparé, car il agit dans un dépassement vers une conscience (lectrice), se modulant ainsi comme un *phénomène*. Toutefois cette phénoménalisation ne laisse pas pour compte les structures dites « objectives » de la textualité (les structures linguistiques). Au contraire, elle leur est intimement liée. Qu'est-ce en effet qu'une *lecture* ? Un acte, ou une succession d'actes, de l'esprit selon un certain temps, un certain *tempo*, dirait-on volontiers. Lire, c'est organiser, en suivant le parcours propre du texte, du sens au cours du temps. En d'autres termes, le texte ne se phénoménalise qu'en se *temporalisant*, en devenant un « écoulement temporel », selon l'expression husserlienne. Réciproquement, le poème va être l'exhibition de ce temps, et le poète, le stratège éminent de cette « mise en temps ».[167]

---

[166] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, « Tel », 2006, p. 219.

[167] Th. Leterre, « L'objet dangereux : la phénoménologie du hors-sens de Jacques Garelli et les aphorismes de René Char », *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 90.

Le dépassement de la référence à la faveur d'une 'phénomenalisation' du texte a lieu grâce à la dimension temporelle apportée par la lecture : la poésie se manifeste en tant que « mise en temps » d'un sens qui passe de l'écriture à la lecture. Ce sens peut circuler selon des parcours différents, ce qui fait l'originalité de l'expérience de Garelli (un aspect complémentaire à l'ambiguïté rayonnante de l'image). Rythme et image collaborent à ouvrir la parole poétique, à la rendre 'sensible'.

II.2 Un exemple de lecture : Le Verbe Être *d'André Breton*

Ces idées sur la lecture sont exposées par des exemples pour ainsi dire 'pratiques', à savoir des lectures de textes propres ou d'autres auteurs (sans se limiter à la poésie). Ces lectures-analyses que Garelli présente dans ses essais sont centrées sur trois données fondamentales :

1. la description d'une « visée intentionnelle » qui entraîne le mouvement du texte et s'offre à un parcours individuel pendant l'acte de lecture. L'image, par exemple, est selon Garelli un acte intentionnel, à savoir une forme de tension dynamique instaurant des directions qui forment l'espace textuel. Merleau-Ponty définit ainsi l'intentionnalité[168] dans l'« Avant-propos » de *La Phénoménologie de la perception* :

> Il s'agit de reconnaître la conscience elle-même comme projet du monde, destinée à un monde qu'elle n'embrasse ni ne possède, mais vers lequel elle ne cesse de se diriger, – et le monde comme cet individu préobjectif dont l'unité impérieuse prescrit à la connaissance son but.[169]

[168] La notion d'intentionnalité que nous avons utilisée pourrait naturellement paraître partielle, car elle se limite aux références plus directes de Garelli et à son application pour ainsi dire 'littéraire' (sans prendre en examen le rôle qu'elle joue dans la philosophie analytique).
[169] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p. 18.

L'image, en outre, possède une structure rythmique qui la relie au second élément, la dimension temporelle, comme le souligne l'auteur :

> Si la visée intentionnelle de ce poème prend musicalement la forme de l'appel et manifeste, en cette tension, quelque chose comme un risque, c'est que le monde nous parle immédiatement à travers les modulations, les inflexions, les rythmes de cette forme musicale. Qu'il est présent dans le crescendo de la phrase. Sur le plan logique, nous pouvons donc parler de médiation; mais sur le plan préréflexif, c'est immédiatement que la forme verbale se fait éprouver comme un appel et un cri. Le monde est donc présent dans la forme musicale du poème sans qu'il soit « représenté ». Dans sa visée intentionnelle, par la musique du verbe, le poème est immédiatement « pétri » dans la pâte du monde.[170]

L'intentionnalité du texte n'est donc pas un concept abstrait que Garelli lui confère de façon arbitraire, car elle se présente déjà au niveau sensible de l'écoute (et donc de la lecture) ;

2. analyse de la structure temporelle du texte (dont le rythme n'équivaut pas tout simplement à la métrique). La temporalité connecte les différents éléments du texte : « Il s'agira dès lors de montrer que le mouvement de la constitution du langage en monde se circonscrit très précisément au niveau du champ opératoire temporel des images. Le poète est, du langage, le sculpteur du temps »[171]. Ce processus de temporalisation se manifeste de plusieurs manières : « enchaînement linéaire », « latéralisation », « étoilement », « absorption », « effacement », « aspiration », « englobement », « envoûtement »[172]. Ces modalités déterminant la perception du temps permettent de passer au troisième point de la lecture,

[170] *RD*, p. 40.
[171] J. Garelli, *Le Recel et la dispersion. Recherche sur le champ de lecture poétique. Développée sur des textes de : Breton, Eluard, Rimbaud. Valéry, Verlaine, La Fontaine, Racine*, thèse de doctorat : philosophie : Paris 10 : 1977, I, p. 39.
[172] *Ibid.*, p. 228.

à savoir, la construction de l'espace que le temps, par ses oscillations, entraîne ;

3. analyse de la structure de « mondanéité », à savoir la capacité du texte de déployer son propre espace, et les rapports spécifiques que celui-ci entretient avec la réalité non-textuelle. C'est l'originalité de chaque poésie d'élaborer une nouvelle insertion dans le monde[173].

La première section de *Le Recel et la dispersion* s'inaugure par trois études (trois lectures) vouées à Breton[174], Éluard[175] et Racine[176]. Nous allons présenter la première pour fournir un exemple de la lecture pratiquée par Garelli, *Le Verbe Être* (tiré de *Le Revolver à cheveux blancs*, recueil publié en 1932) :

> Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Le désespoir n'a pas d'ailes, il ne se tient pas nécessairement à une table desservie sur une terrasse, le soir, au bord de la mer. C'est le désespoir et ce n'est pas le retour d'une quantité de petits faits comme des graines qui quittent à la nuit tombante un sillon pour un autre. Ce n'est pas la mousse sur une pierre ou le verre à boire. C'est un bateau criblé de neige, si vous voulez, comme les oiseaux qui tombent et leur sang n'a pas la moindre épaisseur. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Une forme très petite, délimitée par des bijoux de cheveux. C'est le désespoir. Un collier de perles pour lequel on ne saurait trouver de fermoir et dont l'existence ne tient pas même à un fil, voilà le désespoir. Le reste nous n'en parlons pas. Nous n'avons pas fini de désespérer si nous commençons. Moi je désespère de l'abat-jour vers quatre heures, je désespère de l'éventail vers minuit, je désespère de la cigarette des condamnés. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Le désespoir n'a pas de cœur, la main reste toujours au désespoir hors d'haleine, au désespoir dont le glaces ne nous disent jamais s'il est mort. Je vis de ce désespoir qui m'enchante. J'aime cette mouche bleue qui vole dans le ciel à l'heure où les étoiles chantonnent. Je connais dans ses grandes lignes le désespoir aux longs étonnements grêles, le désespoir de la fierté, le désespoir de la colère. Je me lève

[173] « Ce que finalement je m'approprie, c'est une proposition de monde ; celle-ci n'est pas *derrière* le texte, comme le serait une intention cachée, mais *devant* lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre, c'est *se comprendre devant le texte*. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde », P. Ricœur, *Anthologie*, *op. cit*., p. 45-46.
[174] *RD*, p. 13-35 et 131-151.
[175] P. Éluard, « Grandes conspiratrices, routes sans destinées… », in *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour, la poésie*, Paris : Gallimard, 1966, p. 114.
[176] *Britannicus*, Acte I, Scène I.

> chaque jour comme tout le monde, et je détends les bras sur un papier à fleurs, je ne me souviens de rien et c'est toujours avec désespoir que je découvre les beaux arbres déracinés de la nuit. L'air de la chambre est beau comme des baguettes de tambour. Il fait un temps de temps. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. C'est comme le vent du rideau qui me tend la perche. A-t-on idée d'un désespoir pareil ! Au feu ! Ah ils vont encore venir… Au secours ! Les voici qui tombent dans l'escalier… Et les annonces de journal, et les réclames lumineuses le long du canal. Tas de sable, va, espèce de tas de sable ! Dans ses grandes lignes le désespoir n'a pas d'importance. C'est une corvée d'arbres qui va encore faire une forêt, c'est une corvée d'étoiles qui va encore faire un jour de moins, c'est une corvée de jours de moins qui va encore faire ma vie.[177]

Selon Garelli, l'accès à ce texte se fait de manière fondamentalement interrogative :

> Un homme parle pendant un certain temps. Quelques minutes, peut-être. Il dit quelque chose que je n'entrevois pas clairement. Et cependant, ce discours me touche. Que se passe-t-il entre ce texte et moi ? Quel champ de présence s'est ouvert pour que j'y revienne avec insistance et avec l'assurance qu'entre lui et moi, pendant et par le temps de cette lecture, s'est déployé un espace que faute de nom, je nomme un monde ?[178]

En précisant que le texte poétique constitue tout d'abord un acte énonciatif, Garelli souligne que la première sensation dérivant de la lecture est influencée par le détournement opéré sur le langage par Breton à l'égard des protocoles représentatifs 'habituels'. Le titre même du poème semble suggérer le pouvoir 'événementiel' de la poésie et sa capacité d'ouvrir les mots à la pureté absolue du verbe être :

> Ce texte ne dessinerait-il pas quelque chose comme les figures mouvantes et le non-lieu toujours masqué, bien qu'irrécusablement présent où le désespoir de l'homme déploie le champ de ses frayeurs ? Déploie. Ouvre. Se temporalise. Fait advenir. Conduit à l'irréfutable présence de l'événement.[179]

---

[177] A. Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 75-76.
[178] *RD*, p. 14.
[179] *RD*, p. 15.

L'auteur avance en alternant les interrogations émanant du texte (qui, à leur tour, seraient produites d'une dynamique de *dévoilement* et *événement*) aux interrogations qu'il pose à sa propre méthode à chaque étape de la lecture. Ces interrogations sont de type 'phénoménologique', car elles concernent les réactions sensibles du lecteur face au texte : « Je sens bien qu'il s'écoule quelque chose en même temps que je suis impérieusement poussé à redéfinir ma relation avec le monde, à mesurer l'exacte dimension de la figure humaine »[180].

Il faut aussi mettre en évidence la préférence que Garelli montre à l'égard d'un avancement par hésitations, à tâtons, presque, dans le texte. La lecture ne doit pas donner lieu à un résultat structuré et indiscutable, car elle se manifeste plutôt pendant qu'elle se fait, à travers les obstacles et les pauses introduits par les images qui, « émiettées en fragments », arrivent à « dévoiler l'unité de la dispersion »[181] offerte par l'écriture.

La deuxième phrase de Breton (« Le désespoir n'a pas d'ailes », citation de *Nudité de la vérité* d'Éluard[182]), en outre, ne renvoie à aucune réalité et pour une telle raison ouvre un espace qui n'est qu'apparemment vide. C'est un espace qui se remplit d'interrogations participant à la dynamique autocostitutive du texte poétique. Dans ce cas, toutes les négations portant sur le *désespoir* « creusent une trace, dessinent un chemin qui ouvre à travers les "étants" un sillage marquant de son sceau toutes les situations qu'il épouse ou qu'il répudie; tous les événements qu'il promeut sans jamais se réduire à l'un quelconque d'entre eux »[183]. L'alternance de différentes modalités d'affirmation, négation, restriction, donne lieu à ce que Garelli définit « Aufhebung[184] poétique » :

---

[180] *RD*, p. 15.
[181] *RD*, p. 16. Garelli semble en fait privilégier des images telles que la constellation ou l'archipel.
[182] « Le désespoir n'a pas d'ailes,/L'amour non plus,/Pas de visage,/Ne parlent pas,/Je ne bouge pas,/Je ne le regarde pas,/Je ne leur parle pas/Mais je suis bien aussi vivant que mon amour et que mon désespoir », in P. Éluard, *Capitale de la douleur*, *op. cit*., p. 72.
[183] *RD*, p. 24.
[184] Terme hégélien qui signifie à la fois *conserver* et *supprimer*. La lecture semble se composer par conséquent d'un contraste de dynamismes : que l'on pense au couple rétention/protention d'Husserl, ou bien au chiasme recel/dispersion chez Garelli.

> [...] chaque poème, mais aussi celui-ci, parle de matières, de mouvements, de sonorités, de couleurs, de bêtes, de choses, d'existants que l'homme connaît pour les avoir côtoyés dès son enfance. Mais chacun des étants nommés par le poète est détourné de ses usages ou de sa situation naturelle, fonctionnelle, pratique. Bien plus, chaque étant est éclairé de telle manière, par le mouvement de la visée intentionnelle temporalisatrice, que le lecteur reconnaît un ou plusieurs aspects de sa dimension existentielle, mais est contraint de découvrir en ce « support » détourné de l'étant une nouvelle aventure d'être qu'il ignore.[185]

C'est justement un tel dépassement qui pousse Garelli à parler de 'surréalisme' :

> Cette épreuve vécue temporellement du dépassement des données de l'existence et cette transformation du souvenir est le mouvement même de l'Aufhebung poétique qui, pour se surréaliser dans l'ordre du « jamais vu », du « jamais entendu », du « jamais connu », doit se replier ver les expériences les mieux enracinées de la vie, les détruire, les remodeler, pour les projeter, libres et risquées, vers de nouvelles aventures d'être et de sens.[186]

À partir de la troisième séquence du poème de Breton, chaque phrase propose ou relance d'autres interrogations, niant et/ou transformant ce que la phrase qui précède a suggéré :

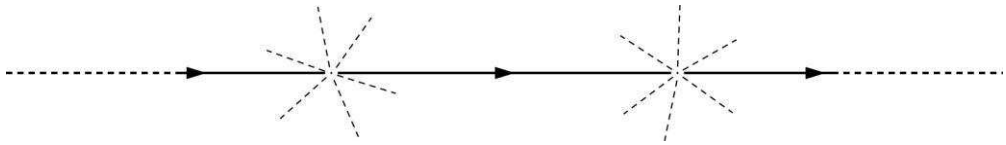
> [...] les négations qui décrivent des sortes de volutes autour du désespoir, en même temps qu'elles les nomment comme n'étant pas ceci ou cela ; n'ayant pas tels ou tels attributs ; ne se tenant pas nécessairement ici, ou là ; ne visent pas à le désigner de l'extérieur, […] mais […] creusent une trace, dessinent un chemin qui ouvre à travers les « étants » un sillage marquant de son sceau toutes les situations qu'il épouse ou qu'il répudie ; tous les événements qu'il promeut sans jamais se réduire à l'un quelconque d'entre eux. C'est en ce sens que le désespoir proféré par le verbe poétique participe de l'être. C'est parce que l'être ne se réduit pas aux « étants », que le désespoir est irréductible à l'immense chaîne des « étants » verbaux qu'il infuse de ses parfums, qu'il pénètre de ses couleurs et grâce auxquels seulement on peut repérer l'irrécusable empreinte de son avènement.[187]

On remarque aisément la linéarité du processus de lecture garellien, s'accordant au rythme de l'*enchaînement* du texte (imposant sa structure temporelle spécifique). Il s'agit néanmoins d'une linéarité s'ouvrant sans cesse, s'interrompant à cause des

[185] *RD*, p. 149.
[186] *RD*, p. 151.
[187] *RD*, p. 24.

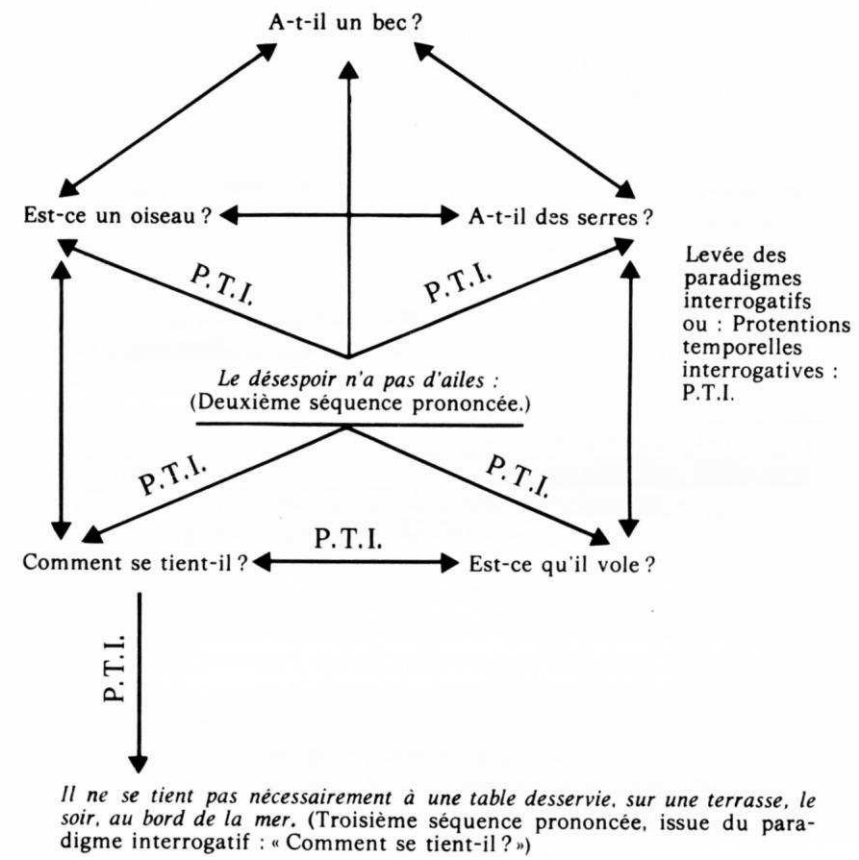
questions successives que le poème lui-même fait surgir. Celles-ci constituent comme ses lignes de force, permettant la réalisation d'une forme de 'compréhension' du texte : « essayer d'entendre ce texte, "hanter le lieu" de son déploiement, n'est rien d'autre que déployer ces questions »[188].

Cette linéarité est d'ailleurs porteuse d'un « mouvement temporalisateur à la fois "transversal" et "étoilé" »[189], jonché de nombreux points de rupture provoqués par la dynamique de l'*Aufhebung,* et par les images (selon leur qualité *rayonnante* de N.I.A.S.T.V.). Il nous semble profitable de présenter un schéma afin de mieux clarifier le processus temporalisateur du poème :



L'irradiation produite par chaque point de rupture (ou d'interrogation) fonctionne comme un mouvement propulsif dans la succession des séquences composant le poème, comme le dit aussi d'ailleurs le graphique explicatif que Garelli lui-même insère à p. 137 de *Le Recel et la dispersion*, pour déployer la structure temporelle de l'écrit de Breton :

[188] *RD*, p. 28.
[189] *RD*, p. 131.



La troisième séquence serait le développement des possibles « protentions temporelles interrogatives » qui émanent de la deuxième séquence. De là, le dynamisme 'élastique' qui est l'élément unifiant du texte (chaque développement renvoyant à un indice précédent non selon l'ordre de la nécessité, mais selon le principe de la possibilité), auquel participe aussi, dans ce cas, la première séquence d'ouverture qui revient itérativement :

> […] l'explosion de l'image se fait appréhender temporellement par le lecteur, dans la levée de ses questions qui peut conduire jusqu'à la suspension momentanée de la lecture[190]. Le surgissement de la temporalité transversale du texte est si puissant que, pour un moment, le lecteur reste « suspendu » à ce niveau de lecture, « abîmé » dans ses réflexions, fasciné par la présence-d'être engendrée par les protentions temporelles paradigmatiques en acte. […] Or ce qui empêche la lecture de s'émietter

[190] Voir les « lacunes calculées » évoquées dans la conclusion de *L'Amateur de poèmes* de Paul Valéry.

> dans une dispersion totale de l'être, ou de s'enliser dans une opacité complète du sens, c'est la périodicité calculée du retour thématique qui intègre les mouvements de surgissement d'être du verbe scandé dans la trame linéaire de l'énoncé thématique de la connaissance maîtrisée du désespoir.[191]

En s'appuyant sur *Le Verbe Être*, Garelli exprime en outre ses réserves par rapport à la nouvelle rhétorique[192] :

> À la fois être de langage et langage de l'être, le désespoir que crée Breton, par le traitement des mots, ne peut être approché par la pensée critique que si cette dernière tient compte de la complexité de cette situation. Dès lors, la réflexion poétique ne peut se réfugier ni dans des analyses grammaticales, ni dans des analyses logiques, ni dans des variations abstraites entre les signes – ce que sont les jeux à caractère tropique de la nouvelle rhétorique –, ni dans un discours sur les essences littéraires, ni dans le réalisme psychologique qui considère son objet d'étude sur le mode d'une réalité psychique préexistant au discours qui la nomme. Elle doit tenir compte de l'ambiguïté de cette situation, à la fois verbale et ontologique, où les mots élaborent, constituent, véhiculent cette étrange expérience que suggère dans son raccourci le titre du poème; à la fois, être du verbe et verbe de l'être.[193]

Le langage poétique résisterait donc à ces tentatives d'analyse logique, grammaticale, historique, psychanalytique, à cause de son ambiguïté interne irréductible, dont le texte de Breton offre un exemple significatif, par son titre où le verbe *de* l'être et le verbe être se confondent. À cause de cette ambiguïté, aucun texte poétique ne peut se réduire à un ensemble clos de mots et de signifiés, car il propose au lecteur une expérience plus à vivre qu'à comprendre.

Il manquerait maintenant à notre bref excursus sur le processus de la lecture garellienne une dernière phase, celle qui porte sur l'étude de la « dimension de monde » à laquelle nous avons déjà fait allusion par la notion d'*Aufhebung*. Nous préférons toutefois aborder cette perspective en changeant d'œuvre.

---

[191] *RD*, p. 138.
[192] Garelli critique la néorhétorique de Roman Jakobson, Gérard Genette et du Groupe µ.
[193] *RD*, p. 27-28.

II.3 La parole barbare *de la poésie*

Une autre lecture intéressante pour comprendre la méthode de Garelli est celle que l'auteur fait de *Barbare*, *illumination* de Rimbaud, dans *Le Temps des signes*. Voilà le texte rimbaldien :

> Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
> Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.)
> Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des anciens assassins –
> Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas)
> Douceurs !
> Les brasiers pleuvant aux rafales de givre, – Douceurs ! – les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous – Ô monde ! –
> (Loin de vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)
> Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.
> Ô Douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.
> Le pavillon.....[194]

Garelli relève dans ce texte une dynamique faite des contrastes qui dérivent d'un mouvement d'éloignement par rapport au passé (s'inaugurant par l'incipit – « Bien après » – et jonchant le texte jusqu'à sa conclusion : « les vieilles fanfares », « les anciens assassins », etc.) et par un mouvement opposé qui propose une réalité autre et inconcevable (« Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques », qui d'ailleurs « n'existent pas »)[195]. La barbarie que Rimbaud évoque semble donc résider dans la 'surréalité' suggérée par le poème.

---

[194] A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 309-310.

[195] André Guyaux met en évidence la même dialectique : « Le premier verset formule l'impossible circonstance sous laquelle se développe l'extraordinaire vision d'un univers sans âge, sans repères, déshumanisé, que le poète imagine comme un paysage de feu – ou de sang – et de glace, construit à partir de phénomènes climatiques familiers (la pluie, le vent, le givre) et d'autant plus suggestif du chaos », *ibid*., p. 973.

La méthode que Garelli adopte à l'égard de Rimbaud est la même qu'il avait adoptée pour Breton dans *Le Recel et la dispersion*, car elle suit les trois mêmes étapes. L'alternance entre les deux mouvements répond au premier point (notamment, la dynamique de la « visée intentionnelle ») ; ces mouvements participent de plus au repérage de la structure temporelle du texte, qui se fonde sur la même dialectique développant la densité de la durée et de sa profération. Celle-ci acquiert, grâce à la répétition de la phrase « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.) », non seulement un rythme musical, mais la qualité d'un *perpetuum mobile*[196] à laquelle contribue la circularité de l'illumination). En ce qui concerne le dernier point (« la dimension de "mondanéité" »), par contre, ses nuances variées accentuent les mêmes éléments que l'on a mis en relief dans les deux étapes précédentes. L'étude de cet aspect se déroule par la scansion des composantes structurales de la notion d'être-au-monde que Garelli avait précisées dans *Le Recel et la dispersion*[197] sur la base de l'analyse que Martin Heidegger fait dans *Sein und Zeit* (deuxième chapitre de la première section, §12). Heidegger y montre les déterminations se fondant sur trois aspects principaux :

> 1. Le moment « ...*au monde* » ; d'où la tâche de s'enquérir de la structure ontologique du « monde » et de déterminer l'idée de la *mondéité* en tant que telle […].
> 2. L'*étant* qui chaque fois est à la manière de l'être-au-monde. Est recherché avec lui ce dont nous nous enquérons en posant la question « qui ? ». Il faudra par une monstration phénoménologique arriver à déterminer qui est sur le mode de la quotidienneté moyenne du Dasein […].
> 3. L'*être-au* en tant que tel ; c'est l'être même du « au » qu'il s'agira de dégager dans sa constitution ontologique […]. Toute mise en relief d'un de ces moments structuraux entraîne celle concomitante des autres et donc à chaque fois une prise en vue du phénomène entier.[198]

[196] Cf. *TS*, p. 159.
[197] *RD*, p. 89-92.
[198] M. Heidegger, *Être et temps*, traduit de l'allemand par François Vezin, d'après les travaux de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (première partie), Jean Lauxerois et Claude Roëls, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1986, p. 87.

Quant à la particule caractérisant la troisième détermination de l'être-au-monde (en allemand, *In-sein*), Heidegger spécifie qu'il ne possède pas une connotation exclusivement spatiale, car elle dérive d'un ancien terme allemand – « innan- » – signifiant *habiter*, dans le sens d'*être habitué* :

> L'être-au [*In-sein*] a si peu en vue un « au dedans de » s'appliquant spatialement à des étants là-devant que « au »/« *in* » à l'origine ne signifie pas du tout une relation spatiale de cette sorte ; « *in* » vient de *innan-*, *wohnen*, *habitare*, habiter, séjourner ; « an » signifie : je suis habitué, je suis en familiarité avec, je cultive quelque chose ; il a la signification de *colo* au sens de *habito* et *diligo*. Cet étant auquel appartient l'être-au avec cette signification, nous l'avons caractérisé comme l'étant que je suis [*ich bin*] chaque fois moi-même. L'expression « *bin* » est en intime connexion avec « *bei* »/auprès ; « *ich bin* » à son tour veut dire : j'habite, je séjourne auprès du… monde en tant que ce qui m'est, de telle ou telle façon, familier.[199]

De telles considérations de Heidegger fournissent les bases aux points que Garelli cherche dans un texte :

> Il s'agira désormais de questionner :
>
> 1. La structure d'appartenance du « au monde », dans sa liaison à l'existant qui est selon le mode de l'être-au-monde.
> 2. La structure de l'étant qui lui permet d'être-au-monde.
> 3. La structure d'inhérence de l'« être…à », dans son insertion dans le monde.
> 4. La liaison de la notion de l'« être-auprès » ou « Sein-bei », aux notions d'« être…à » et de « au-monde ».
>
> Si l'on réfléchit aux différents aspects et aux différentes fonctions des éléments constituant l'unité de la structure totalisatrice de l'être-au-monde, on s'aperçoit que « l'être-à » déploie le mouvement de surgissement du Da-sein lisant vers les mots. C'est en quoi il atteste l'inhérence du Da-sein dans le monde des paroles. Dans un mouvement inverse, le « au-monde » déploie le mouvement de chute et comme de « reprise » du Da-sein vers et par les mots.[200]

Le 'monde' à la base de la phénoménologie poétique de Garelli est le monde de la poïésis linguistique – représentée dans le passage cité par le *Dasein* lecteur.

[199] *Ibid.*, p. 87-88.
[200] *RD*, p. 90.

Après avoir expliqué les instruments analytiques de Garelli, nous pouvons maintenant approfondir la lecture de *Barbare* qui a été notre point de départ. L'auteur met en relief six dimensions fondamentales :

1. « La dimension de "toujours-déjà-là" du monde », manifestant l'opposition entre le monde du passé et le monde qui se constitue poétiquement. Le premier n'est pas, pourtant, complètement effacé, car Garelli observe dans le texte de Rimbaud une forme d'« *Aufhebung* poétique », c'est-à-dire, un « dépassement nié, mais maintenu à titre de thèse transformée du monde quotidien, sur les débris duquel s'édifie la "Barbarie" du poème »[201] ;

2. « Le caractère de commencement du monde » : une réalité nouvelle et *originante* se constitue à travers le dépassement à l'horizon du monde aboli ;

3. « La structure d'appartenance du poème », où l'appartenance détermine l'ambiguïté de l'*Aufhebung* : « Appartenance affective à ce monde où l'invention de la nouveauté se solde toujours dans le deuil des adieux, les réminiscences blessées du souvenir »[202] ;

4. « La structure d'inhérence du poème » : c'est la dimension de l'*être-à*, qui, selon Garell, paraît avec la présentation des images 'impossibles' du deuxième vers ;

5. « La structure de "être-auprès" de cette Illumination ». Les composantes de la 'vision visionnaire' de Rimbaud viennent, au fond, d'une dimension

[201] *TS*, p. 160.
[202] *TS*, p. 161.

plus quotidienne : « Ce qui fait que le monde “inouï”, par les matériaux de sa construction, demeure dans la proximité des choses sues »[203].

6. « L’ordre de l’enracinement, du recel et de l’opacité de cette Illumination», conséquence directe du point précédent, qui déclenche la dynamique de la lecture :

> Rien de ce qui est épelé par Rimbaud, à titre d’élément, n’échappe à la connaissance spontanée du lecteur. Mais voici que par suite des liaisons étranges imposées par la visée intentionnelle du poète, ces choses familières, dans leur texture matérielle deviennent étranges, opaques, soulèvent des énigmes, fixant le lecteur dans le champ ouvert de la fascination. Ce qui introduit à la fois, un mouvement d’appel et de recel du sens. Le lecteur, pour autant qu’il cherche à percer le mystère de sa lecture, s’enlise dans le dédale des mots, est débordé par les amorces de sens possibles, dont aucune ne satisfait pleinement et qui constituent un horizon d’étrangeté, mais aussi un appel toujours dérobé de la familiarité qui se laisse deviner, puis résiste, enveloppe, charme, ou désespère.[204]

Ces dimensions se configurent en somme comme les moments dialectiques d’une lecture qui rebondit entre la réalité du texte et la réalité perceptive du lecteur. Ces mouvements sont à la base de la définition du *temps des signes* :

> [...] révéler le temps des signes, c’est montrer comment les mots engendrent l’attente, comment ils se détournent des choses ou alors les promeuvent, dans l’éclairement du sens, ordonnant de par ces parcours, un champ ouvert où le monde, un instant, surgit, scintille, éclate ou se répand !
> Ainsi, le temps apparaît comme la structure dynamique du monde. Le monde comme l’entassement des assises celées du temps. Le sens émergeant, comme un jeu, de ces mouvements en profondeur.[205]

La lecture se définit alors par ses mouvements qui se déploient dans un espace où découvrir et construire des trajectoires personnelle, originales :

---

[203] *TS*, p. 162.
[204] *TS*, p. 163.
[205] *TS*, p. 202.

> Cela requiert une solitude et impose à l'écoute l'écart qui retranche en un lieu non frayé, où le dire, qui s'arrache d'une violence sans nombre, sans repères ni fougères, même montées en l'arborescence incandescente d'une ville, sous ces mots, discrètement, à pas de loup, s'implante.[206]

La poésie nous force donc à dessiner un nouvel espace, un « nouveau paysage »[207], qui peut s'ouvrir seulement grâce à la lecture.

L'image primordiale de la brèche se présente encore, par cette idée d'ouverture où l'écriture et la lecture du poème se mêlent :

> Écrire et lire, c'est se tenir dans l'être ouvert […] l'espace commun à l'écriture et à la lecture est géopoétique par excellence en ce sens qu'il est ouvert et ouvrant. Ouvert par l'écrivain qui lance son lecteur dans une proximité totale, immédiate avec les situations existentielles qu'il déploie. Ouvrant, puisqu'il suscite chez le lecteur le désir de redécouvrir son propre territoire et celui d'autrui.[208]

Maintenant, il faut donc explorer ce *territoire*.

---

[206] *AS*, p. 33.
[207] *RD*, p. 16.
[208] C. Chauche, *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, « sémantiques », 2004, p. 85.

Cinquième partie

LA POÉSIE COMME « QUESTION DU LIEU »

Chapitre premier

Habiter la parole

Inventez-nous de nouvelles maisons.

A. Artaud, *Lettre aux écoles du Bouddha*

L'existence est spatialisante.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

Espace et *lieu* seront les mots-clés et les instruments d'analyse de cette dernière partie, que nous employons dans le but de souligner encore le caractère d'expérience qualifiant l'idée garellienne de poésie. Ce sont également des notions fondamentales pour les penseurs qui ont influencé l'auteur. Heidegger, par exemple, propose une conception du monde qui se fonde sur la configuration spatiale du *Cadre des Quatre* :

> Les choses laissent auprès d'elles séjourner le Cadre des Quatre. Laisser ainsi séjourner en rassemblant, tel est l'être des choses (*das Dingen der Dinge*). Ce cadre uni de Ciel et Terre, Mortels et Divins, ce cadre qui est mis en demeure dans le déploiement jusqu'à elles-mêmes des choses, nous l'appelons le « monde ». Lors de leur nomination, les choses nommées sont appelées et convoquées dans leur être de choses. En tant qu'elles sont ces choses, elles ouvrent à son déploiement un monde au sein duquel

> chacune trouve séjour et où toutes sont ainsi les choses de chaque jour. Les choses, en même temps qu'elles déploient leur être de choses, mettent au monde.[1]

Ce cadre traduit le mot allemand *Geviert*, « où s'entend, bien sûr, "quatre" – mais où les quatre, d'emblée, sont rassemblés sur ce qui le tient ensemble (*Ge-*) »[2]. L'espace heideggérien est donc géométrique, fermé, et réunit dans ses limites deux dimensions de l'être (les Mortels, les Divins).

Merleau-Ponty, de son côté, à travers la notion de *chair*, contribue à délivrer l'espace des coordonnées cartésiennes pour le transformer en expérience d'une corporéité générale diffuse :

> [...] mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et […] de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la *reflète*, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité), ils sont dans rapport de transgression ou d'enjambement.[3]

La *chair* est, au fond, une variation du chiasme, de la structure de réversibilité qui informe la pensée de ce philosophe, comme nous l'avons déjà mis en relief antérieurement :

> La chair = ce fait que mon corps est passif-actif (visible-voyant), masse en soi *et* geste –
> La chair du monde = son *Horizonthaftigkeit* (horizon intérieur et extérieur) entourant la mince pellicule du visible strict entre ces 2 horizons –
> La chair = le fait que le visible que je suis est voyant (regard) ou, ce qui revient au même, a un *dedans* + le fait que le visible extérieur est aussi *vu*, *i.e*. a un prolongement, dans l'enceinte de mon corps, qui fait partie de son être.
> L'image spéculaire, la mémoire, la ressemblance : structures fondamentales (ressemblance de la chose et de la chose-vue). Car ce sont des structures qui dérivent immédiatement du rapport corps-monde – les reflets ressemblent aux reflétés = la vision commence dans les choses, certaines choses ou couples de choses appellent la vision – Montrer que toute notre expression et conceptualisation de l'esprit est empruntée à ces structures : p. ex. *réflexion*.[4]

---

[1] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, « Tel », 1976, p. 24.
[2] *Ibid.*, note 4.
[3] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris : Gallimard, « Tel », 2004, p. 297.
[4] *Ibid.*, p. 319.

Bachelard, qui a été tout autant fondamental que Merleau-Ponty pour Garelli, construit une enquête des lieux de l'imaginaire dans sa *Poétique de l'espace*. Les études qu'il rassemble dans ce volume ont en commun une sensibilité à l'égard de la dimension spatiale que Bachelard appelle *topophilie* ; les milieux que l'auteur explore par son analyse « visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés »[5]. Les mots eux-mêmes sont considérés en tant qu'espaces :

> Les mots – je l'imagine souvent – sont de petites maisons, avec cave et grenier. Le sens commun séjourne au rez-de-chaussée, toujours prêt au « commerce extérieur », de plain-pied avec autrui, ce passant qui n'est jamais un rêveur. Monter l'escalier dans la maison du mot, c'est, de degré en degré, abstraire. Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables. Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète.[6]

Sphère de l'accueil ou du mouvement, l'œuvre peut également devenir l'opérateur d'une ouverture[7] permettant d'instaurer une connexion avec le monde du lecteur. Comme le précise Paul Ricœur, « l'épopée, le drame, le roman projettent sur le mode de la fiction des manières d'habiter le monde qui sont en attente d'une reprise par la lecture, capable à son tour de fournir un espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur »[8]. Le résultat de cette interaction serait donc un espace, ou mieux, une expérience de l'espace qui se réalise à travers l'appropriation et l'aménagement de la parole d'autrui.

Différemment des philosophies et des théories de la lecture, où il possède un caractère assez abstrait, l'espace trouve en poésie une déclinaison plus immédiate dans le mouvement du spatialisme, fondé par Pierre Garnier. Ce mouvement participe au renouvellement de la poésie qui a lieu dans les années 50

---

[5] G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, « Quadrige », 2005, p. 17.
[6] *Ibid.*, p. 139.
[7] Ouverture qui se concrétise, dans l'œuvre de Garelli, grâce à l'icône de la brèche.
[8] P. Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984, p. 14.

à un niveau international (spécialement en Europe et en Amérique du Sud). L'importance que nous attribuons à ce mouvement n'est pas liée à un jugement de valeur esthétique et littéraire, mais bien plutôt à la valeur que l'on attribue à la spatialité – qui n'est plus un simple élément thématique, mais un dispositif rhétorique et littéraire.

La poésie concrète comprend plusieurs courants – dont la poésie visuelle, la poésie sonore et une poésie plus liée à la performance théâtrale – qui partagent le même traitement de la langue en tant que matière :

> Le mot est un élément.
> Le mot est une matière.
> Le mot est un objet.[9]

La parole n'est pas un instrument, mais un objet à manipuler ; cela se manifeste à travers un traitement spatial de la parole (qui montre quelques analogies avec l'œuvre d'André du Bouchet, auteur que nous avons cité dans la première partie) : « Chaque mot doit avoir son espace propre. Il doit pouvoir se dilater et se rétrécir dans son espace propre »[10], affirme Garnier. La disposition des mots sur la page suit une syntaxe spatiale plus ample par rapport à la syntaxe linéaire habituelle[11] et fait du poème un texte à voir plus qu'à lire[12] . La recherche de Garnier inclut aussi les signes de ponctuation[13] et d'autres signes extralinguistiques tels que lignes, ronds, points, afin d'élargir l'espace de la langue elle-même et faire du poème un objet universellement compréhensible. Cela exige une révision du rôle du lecteur :

---

[9] P. Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », in P. Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris : Gallimard, 1968, p. 130.
[10] *Ibid.*, p. 133.
[11] Cf. Fr. Edeline, *Pierre et Ilse Garnier. Un spatialisme lyrique*, s.l. : Yellow Now, 1981, p. 15.
[12] *Poèmes à voir* est le titre d'une œuvre de Garnier.
[13] « L'évolution vers le silence et le blanc passe par *l'imprononçable*, c'est-à-dire (puisque nous devons par postulat rester dans le code graphique) par les signes de ponctuation. Utilisés d'abord, comme timidement, sous la forme d'environnement graphique à des mots, ils acquerront peu à peu leur pleine autonomie », Fr. Edeline, *Pierre et Ilse Garnier*, *op. cit*., p 69.

> […] le lecteur des nouveaux textes sera-t-il lui-même un nouveau lecteur. En effet, il s'agit, pour une bonne part, d'interpréter le poème et de lui donner son sens, il faut néanmoins avoir à l'esprit que ce poème bien avant d'être un réseau fertile de *connotations*, est d'abord une *notation* systématique et absolue : un *organisme*.[14]

La spatialité impose une nouvelle syntaxe, une autre manière d'approcher le texte, que Joseph Frank relève déjà chez les auteurs de la modernité anglo-saxonne (Ezra Pound et Thomas Stearns Eliot) :

> La forme esthétique dans la poésie moderne est […] fondée sur une logique spatiale qui exige une réorientation complète de l'attitude du lecteur à l'égard du langage. Puisque toute séquence verbale renvoie essentiellement à quelque chose d'interne au poème, le langage de la poésie moderne est, à proprement parler, réflexif. Le rapport de signification ne peut être complètement saisi qu'à condition de percevoir dans l'espace des groupes de mots qui ne laissent transparaître aucun lien significatif lors d'une lecture linéaire.[15]

Le lecteur est obligé d'abandonner la linéarité pour s'aventurer dans une exploration du texte plus complexe (mais aussi plus libre). Si Frank, pourtant, fait de la spatialité une ressource interne du texte, chez Garelli nous ne pouvons pas imposer des limites définies au poème, car l'espace est porteur d'une expérience et, comme le dit Xavier Garnier, d'un événement (de l'événement littéraire, dans l'espèce) :

> L'événement littéraire est un effet bien fragile, qui ne s'imprime nulle part. [...] La notion d'espace littéraire est un moyen de lui donner un lieu, de l'installer de façon précaire pour essayer d'en rendre compte. Cet événement littéraire existe aux confins de deux espaces factuels bien connus : l'un est celui du texte, l'autre celui de sa référence.[16]

L'espace de l'écriture accueille l'événement, en permettant que la parole gagne en consistance et en visibilité :

---

[14] M. Lengellé, *Connaissez-vous le spatialisme ?*, Paris : Éditions André Silvaire,1979, p. 158.
[15] J. Frank, « La forme spatiale dans la littérature moderne », *Poétique*, 2e tr. 1972, n. 10, p 249-250.
[16] X. Garnier, « La littérature et son espace de vie », in X. Garnier, P. Zoberman (sous la dir. de), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2006., p. 17-18.

> Je m'absorbe en cette tâche et conspire, tel l'événement, pour que de l'encre sur cette page, mûrie par l'accident, sans disparaître, mais moins que tache, de par ces mots, ne s'efface.[17]

Cet espace peut exister à travers la lecture, qui s'éloigne de l'interprétation (de même que l'exécution musicale) pour se transformer en attitude créative :

> L'espace littéraire existerait donc comme un défi pour l'espace textuel, ce défi est l'enjeu de la lecture. On voit mal ce que peut être une lecture littéraire sinon un événement. Un texte ne réalise son ambition littéraire que s'il provoque un événement à sa lecture. [...] L'espace littéraire est ouvert par une parole qui ne peut jouer le rôle stabilisateur que l'on attend du texte et dont on voit clairement la nature événementielle à travers la notion de performance.[18]

La lecture est alors une rencontre qui se fait événement, à travers l'irruption d'une parole autre dans l'univers verbal du lecteur. L'altérité de cette parole s'impose par la figuration, qui enjoint d'affronter la lecture d'une manière performative. Derek Attridge (qui, comme Culler, a médité sur les liens existant entre poésie et performatif – ou mieux, dans son cas, entre poésie et *performance*) suggère l'existence d'un acte de lecture spécifique à l'œuvre d'art :

> In performing the work of art (which may be a sculpture I am looking at or a piece of music I am listening to) I am making it happen, as a singular, inventive other impinging on my culturally and historically specific situation as a subject. In doing so, what I am making happen is the work's own singular performance – of the effects of light, say, of the dynamics of narrative, of the emotive possibilities of sound, and so on. I am, if you like, living through its performance, not simply observing it.[19]

La qualité rhétorique particulière d'un texte littéraire résiderait dans l'événement représenté par le langage lui-même. Lire signifie, enfin, faire face à une altérité

[17] *AS*, p. 15.
[18] X. Garnier, « La littérature et son espace de vie », *op. cit*., p. 20.
[19] D. Attridge, « Performing Metaphors : The Singularity of Literary Figuration », in *Paragraph*, July 2005, vol. 28, n. 2, p. 20.

inépuisable, qui se renouvelle à chaque lecture. Attridge cite à ce propos un passage tiré de *Roméo et Juliette* de Shakespeare (II.2. 2-22 – la scène célèbre du balcon) :

> Although I've read it dozens of times, I find as I re-read in order to write about it, it remains surprising, not quite the familiar passage I had remembered. I don't make any great claims for this reading, except to the extent that it is motivated by a desire to affirm the inventiveness and singularity of the passage, to bring it into the realm of the familiar – the discourse of literary criticism, for instance – while preserving its otherness.[20]

La lecture est une expérience de l'Autre : « Lire, c'est changer de corps ; c'est faire un acte d'échange respiratoire, c'est respirer dans le corps d'un autre »[21], remarque Valère Novarina. La question du destinataire, du lecteur, ouvre ainsi un espace à la littérature : un espace aux directions indéterminées, qui pousse vers le dehors, vers une altérité. Le texte poétique devient alors un *objet directionnel*, adressé à quelque chose ou à quelqu'un.

Cet espace est, en outre, une *situation*, pour synthétiser l'expression que Max Jacob appose à son recueil intitulé *Le Cornet à dés*, dans la « Préface » de 1916 : « Tout ce qui existe est situé. Tout ce qui est au-dessus de la matière est situé; la matière elle-même est située »[22]. Et ceci, non seulement par rapport au langage, mais aussi (et de surcroît) par rapport à la dimension de tout ce qui est *hors-langage*, y compris l'interlocuteur.

Le texte poétique devrait posséder ces possibilités d'ouverture qui le rapprochent du message dans la bouteille évoqué par Ossip Mandelstam[23] et repris par Paul Celan :

---

[20] *Ibid.*, p. 33.
[21] V. Novarina, *Chaos*, in *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L., 1989, p. 154.
[22] M. Jacob, *Le Cornet à dés*, Paris : Gallimard, 2003, p. 19.
[23] Alfred de Vigny, bien avant Mandelstam, écrivait : « Un livre est une bouteille jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette : Attrape qui peut », *Le Journal d'un poète*, in A. de Vigny, *Œuvres complètes*, texte présenté et commenté par F. Baldensperger, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 1187.

> Le poème, en tant qu'il est, oui, une forme d'apparition, du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir – certes souvent fragile – qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes, en ce sens également, sont en chemin : ils font route vers quelque chose. Vers quoi ? Vers quelque lieu ouvert, à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer.[24]

La tension dialogique affecte la consistance du sujet lyrique lui-même. L'interlocuteur que la poésie cherche est un interlocuteur anonyme, lointain et, surtout, indirect : il s'agit d'un interrogatif dramatique[25] qui oriente et met en question la voix poétique. Cet interlocuteur, à son tour, doit accepter de se laisser traverser par une voix *autre*[26]. En reconnaissant cette altérité parlante et impérieuse, il peut lui donner voix, dans un jeu complexe suggéré par ce passage de Deguy :

> *Le poème est une opération double : insistant, il dit comment une chose peut être bien elle-même ; intensément ; plus elle-même à même :* auto *: la mer liquide, l'amour aimable, le jour lumineux... Le poème est tautologique. Cependant il dit en même temps* l'autre *façon qu'a une chose d'être elle-même en étant avec ce comme quoi elle est :* homoion*. Le poème est homologique.* [27]

C'est la relation avec un interlocuteur qui crée, d'ailleurs, l'espace poétique, comme le dit Paul Celan dans *Le Méridien* :

> Le poème est tendu vers un autre, éprouve la nécessité d'un autre, une nécessité du vis-à-vis. Il le débusque sans trêve, s'articule allant à lui.
> […]
> Le poème tend – dans quelles conditions ! – au poème de tel qui – à nouveau, et sans trêve – prend garde, fait face à ce qui apparaît, interroge et interpelle ce qui apparaît ; il devient dialogue – il est souvent dialogue éperdu.

---

[24] Cité par M. Broda, « La leçon de Mandelstam », in M. Broda (sous la dir. de), *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris : Les Éditions du Cerf, « Passages », 1986, p. 39.
[25] Cf. N. Gardini, *Storia della poesia occidentale. Lirica e lirismo dai Provenzali ai Postmoderni*, Milano : Bruno Mondadori, 2002, p. 185.
[26] « Autre. Toute parole dénomme l'autre. D'emblée, une parole altère, produit toutes altérations, compose avec autrui, provoque altérité. Le mouvement qui nomme l'autre altère. Le mouvement qui nomme l'autre altère ce mouvement et l'autre », P. Quignard, *Le Lecteur*, Paris : Gallimard, 1976, p. 64.
[27] M. Deguy, *Relation d'incertitude*, in *Donnant Donnant*, *op. cit*., p. 20.

> C'est dans l'espace d'un tel dialogue que la chose interpellée se constitue, qu'autour du moi qui l'interpelle et lui donne nom, elle peut se rassembler. Mais convertie – du fait de cette dénomination – aussitôt en un toi, elle introduit dans la présence son altérité.[28]

Le dialogue dérive toujours de la qualité interrogative de la poésie déterminant, à son tour, la tension qui déploie cet espace de recherche et d'interpellation. Cette recherche est donc *topologique*[29], et passe par l'étape obligée de l'absence, de la perte du lieu, dans l'espoir d'en trouver un autre (les deux sens de l'utopie), sous la forme, justement, d'une direction pure (le méridien) :

> Je recherche le pays d'où Reinhold Lenz et Karl Emil Franzos, ici rencontrés chemin faisant, et près de Georg Büchner, ont eu départ. Je recherche également, puisque, à nouveau, j'en suis au début, le lieu de ma provenance. Je les recherche d'un doigt mal assuré, parce qu'anxieux, sur la carte – carte d'enfant, à dire vrai, la seule que je possède.
> De ce lieux, aucun ne se laisse situer, ils paraissent absents, mais je sais où, à cette heure, ils doivent surgir enfin, et… je découvre quelque chose.
>
> […] Je découvre ce qui lie, et finalement, amène, le poème à la Rencontre. Je découvre quelque chose – à l'instar de la parole – immatériel, mais terrestre, de ce sol, chose ayant forme de cercle, et qui, passant de pôle à pôle, fait sur soi retour et intersecte – posément – tous les tropes – ; je découvre… un *Méridien*.[30]

Le lieu de la rencontre est pourvu d'un espace, mais pas d'une étendue : il n'est qu'un instrument d'orientation marquant un dialogue potentiel. Le poème est une entité mobile, en chemin, à la recherche d'un *tu* qui se révèle être la finalité du parcours poétique.

La poésie devient ainsi un moyen pour surmonter les difficultés et les impossibilités de la communication (par laquelle nous n'entendons pas, bien entendu, la communication jakobsonienne, mais la possibilité d'une parole 'commune'). Cela se manifestera avec plus de force et d'intensité au cas où la deuxième personne du singulier serait apparemment oblitérée par la mort. Que l'on pense à *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud (centré sur la mort de sa femme,

[28] P. Celan, *Le Méridien*, Saint Clément : Fata Morgana, 2008, p. 33-35.
[29] *Ibid.*, p. 37.
[30] *Ibid.*, p. 43-44.

Alix Cléo). Le poème intitulé *Dialogue* nous semble à ce propos un exemple significatif :

> Je n'ai jamais pensé à un poème comme étant un monologue parti quelque part de l'arrière de ma bouche ou de ma main
>
> Un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel
>
> L'hypothèse d'une rencontre l'hypothèse d'une réponse l'hypothèse de quelqu'un
>
> Même dans la page: la réponse supposée par la ligne, les déplacements, les formats
>
> Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc remonter jusqu'à moi
>
> Quelqu'un de vivant, de nommé : un poème d'amour
>
> Même quand l'omission, l'indirection, l'adresse pronominale rendent possible cette translation: qu'un lecteur soit devant la page, devant la voix du poème comme au moment de sa naissance
>
> Ou de sa réception: lecteur lecteur ou lecteur auteur
>
> Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien[31]

La poésie cherche péniblement « les mots de l'adresse »[32], c'est-à-dire des mots, des formulations qui puissent recréer un dialogue, la possibilité d'une réponse ou, au moins, d'un écho. Le drame de la voix qui scande ces mots, c'est « l'indirection » : l'impossibilité d'une rencontre.

On peut relever une situation similaire dans *À ce qui n'en finit pas* de Michel Deguy, recueil qui est également marqué par la mort de la femme de l'auteur. La perte de l'autre met en cause la parole comme discours :

> Je me réveille sur la lagune équatoriale, bien avant leur aube, comme d'habitude, et c'est pour l'anniversaire et son alarme, il y a un mois mourait ma femme, je ne peux dire tu mourais, d'un *tu* affolant, sans destinataire, et je dis bien « mourait », non pas

[31] J. Roubaud, *Quelque chose noir*, Paris : Gallimard, 1986, p. 124-125.
[32] *Ibid.*, p. 61.

> dépérissait ou lisait ou voyageait ou dormait ou riait, mais « mourait », comme si c'était un verbe, comme s'il y avait un sujet à ce verbe parmi d'autres.[33]

Dire l'absence correspond à la tentative d'exprimer l'altérité, dans sa forme la plus radicale et irréversible :

> Je ne crois à aucun commerce avec les morts hormis celui que j'entretiens avec ton empreinte en moi, cette âme étrangère qui « vit en moi », cette autre vérité qui « habite l'homme intérieur », désaltérant l'ego et qui l'a rendu hospitalier à l'altérité.[34]

La parole poétique se charge ainsi de cette expression âpre et douloureuse :

> Il faut de la prosopopée pour faire de la réciprocité. Il faut donner un visage et une parole à ce qui n'en a pas, ou pas assez. Envisager et dévisager, donner voix à cette altérité qui fait peur par son indétermination. Se représenter et se présenter à cette altérité de l'autre quand elle manque de concrétion. Il faut de l'hypotypose, de l'allégorie – de la poésie. Quelque être que tu sois, tu n'es pas n'importe quoi d'infigurable. Je te reconnais, tu qui es, tu es : visage et nom. Nous pourrons, peut-être, parler.[35]

Cette parole s'avère comme la seule modalité de reconstitution de l'altérité disparue, silencieuse, car la douleur dérivant de la perte naît fondamentalement de la mort du dialogue : « La stupeur de l'absence est produite par cette vacance de la destination, qui frappe d'irréalité l'énoncé même de la mort »[36].

Par l'intermédiation de la lecture, la poésie récupère la possibilité d'un *tu*, la possibilité d'une direction, la possibilité de marquer le lieu d'une rencontre et d'un dialogue : « Mais une parole dite à un autre, pour un autre, peut-elle vraiment demeurer sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence ? Véhémente

---

[33] M. Deguy, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris: Seuil, 1995. Les pages du livre ne sont pas numérotées, pour une raison qu'explique Deguy lui-même : « Le livre sera non paginé – parce que chaque page, ou presque, pourrait être la première, ou la nième. Il n'y a pas de série ordinale. Tout recommence à chaque page; tout finit à chaque page ».

[34] *Ibid*.

[35] *Ibid*.

[36] D. Rabaté, « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », in P. Glaudes, D. Rabaté (sous la dir. de), *Deuil et littérature*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 324.

adresse à l'Autre : le poème s'acharne, il espère, il interpelle »[37]. C'est donc l'interpellation, et non pas la géométrie, qui dessine le lieu de la poésie, comme le dit aussi Christian Doumet :

> Une langue délimite un espace d'échanges. Le poème, lui, taille dans cet espace une région plus étroite ; parfois si exiguë qu'elle ne compte qu'un seul locuteur : le poème lui-même, face à quoi chaque lecteur est mis en demeure d'accomplir cette double opération : apprendre sa langue, et entendre ce qu'il dit. C'est comme si chaque poème représentait la seule survivance d'un idiome perdu, dont nous devions être, d'un même mouvement, et les Égyptiens et les Champollion.[38]

Nous pouvons retrouver ces mêmes composantes (l'altérité et l'adresse) dans ces mots de Heidegger :

> Mais que veut dire « étrange » ? On comprend habituellement par ce vocable le non-familier, ce qui ne parle pas à quelqu'un, quelque chose qui pèse et qui inquiète. Or étranger (*fremd*), en vieil allemand *fram*, signifie proprement : vers ailleurs en avant, en train de faire chemin… à l'encontre de ce qui est d'avance réservé. Ce qui est étranger pérégrine en avant. Mais il n'erre pas, dénué de toute destination, désemparé de par le monde. La quête de l'étranger marche à l'approche du site où, comme pèlerin, il pourra trouver demeure.[39]

L'étrangeté de la parole dépend directement de sa qualité spatiale, car la rencontre avec l'autre se fait en chemin, « vers ailleurs ». Il s'agit alors de se placer face à la parole comme devant un objet interrogatif, mais dans lequel on retrouve quand même la trace du connu qui correspondrait au caractère commun et institutionnel de la langue. De plus, la parole poétique devient précaire, parce qu'elle accueille non seulement l'autre mais aussi sa négation. Une charge de sens trop lourde qui mine la solidité du mot et l'oblige à vibrer dans la possibilité. Poésie signifie alors dire autrement, comme le souligne Deguy :

> Le poème étend le possible sur le monde – que le lecteur peut refuser. Il m'arrive ainsi de dire qu'il se tient (ou retient) au bord de l'*allégorie*.

[37] M. Broda, « La leçon de Mandelstam », *op. cit*., p. 35.
[38] Ch. Doumet, *Faut-il comprendre la poésie?*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 22.
[39] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit*., p. 44-45.

> Car l'*allégorie* est, littéralement, un « autrement dit ». Par là, je veux dire que la possibilité de *dire autrement* les choses, de proposer un « autrement » *doit être* fournie par un poème.[40]

L'image devient *lieu* de la poésie, à travers le procédé du rapprochement reverdyen :

> Ce qui donne contenance à l'hospitalité du poème, disons qu'il est le rapprochant. L'image est l'oisiveté qui accueille les choses par leurs noms dans le rapprochant, que notre système métrique tient éloignées comme de la rizière à la rimaye, mais dont la proximité allitérative est l'aspect chanceux le plus simple. […] Le poème tient à ce qui tient dans le poème et qui tient au poème.[41]

Cet espace scriptural évoqué par Michel Deguy dépasse le moment pour ainsi dire productif et s'étend à la phase de la lecture. C'est pourquoi la spatialité transmise par le texte ne se limite pas au cadastre thématique de ses modulations, mais se pose en tant qu'approche phénoménologique du poème. À ce propos, Gaston Bachelard parle de *topo-analyse*, c'est-à-dire l'étude des espaces déployés par les images, par les vers, par les mots – des « *espaces de langage* »[42]. L'attention de Garelli est centrée sur ce dernier aspect : l'espace de sa poésie ne provient pas d'un paysage déterminé, car il indique plutôt un principe de l'*être-au-monde*.

Tout poème constitue pour Garelli un « lieu pensant »[43]. Il faut alors préciser de quelle notion de lieu est-il question, puisqu'elle ne se réfère pas à une portion d'espace mais à une entité phénoménique où se superposent et s'entrelacent perceptions, mémoires, etc.

---

[40] M. Deguy, *L'Impair*, Tours : Farrago, 2000, p. 74.
[41] M. Deguy, *La Fin d'après-midi près d'Annapolis*, in *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, Paris : Gallimard, 2006, p. 378-9.
[42] G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*., p. 11.
[43] Un concept repris par Laurent Jenny dans *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris : PUF, 2002. Jenny analyse les processus d'extériorisation que l'intériorité romantique subit à partir du symbolisme. Les avant-gardes représenteraient donc « un nouvel espace de représentation » (p. 14) à travers une écriture qui s'écarte des principes classiques aussi bien que de la température expressive des romantiques.

La poésie n'est ni un espace d'abri, ni un espace défini : elle est *lieu* en tant qu'ouverture susceptible de « renouer la parole à la présence du monde »[44]. Pour citer les *Écrits* de Ferdinand de Saussure, le *lieu* du mot, c'est « la sphère où il acquiert une réalité »[45]. Autrement dit, l'espace où il peut acquérir du poids et de la consistance : l'espace où le mot peut *graviter*.

L'ouverture peut néanmoins offrir l'occasion d'un *séjour*. Au cours d'un entretien réalisé par Alain Finkielkraut[46], Garelli rappelle une déclaration de Valéry (« Le langage est clair comme passage, obscur comme séjour ») et il ajoute : « "Séjour", c'est êthos en grec, c'est-à-dire une éthique : le poète est l'homme du séjour, est plus précisément d'un certain type de séjour dans le rapport avec les mots et avec le monde »[47]. La même réflexion sur l'étymologie du mot se trouve dans la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger, lequel fait référence à une sentence d'Héraclite :

> Cette sentence est la suivante (fragment 119) : ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων. Ce qu'on traduit d'ordinaire : « le caractère propre d'un homme est son démon ». Cette traduction révèle une façon de penser moderne, non point grecque. ἦθος signifie séjour, lieu d'habitation. Ce mot désigne la région ouverte où l'homme habite. L'ouvert de son séjour fait apparaître ce qui s'avance vers l'essence de l'homme et dans cet avènement séjourne en sa proximité. Le séjour de l'homme contient et garde la venue de ce à quoi l'homme appartient dans son essence.[48]

Le terme *séjour* réapparaît dans un autre passage de Garelli, décrivant l'acte poïétique selon un vocabulaire spatial :

> Créer. C'est-à-dire ouvrir un champ de mouvance musicale, visuelle, scripturale, où l'imaginaire émergeant d'un univers perceptif englobant, invente ses propres parcours

[44] Y. Bonnefoy, *La Poésie à voix haute*, s.l. : Ligne d'ombre, 2007, p. 68.
[45] F. de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2002, p. 83.
[46] *La place des poètes. Entretien avec Jacques Roubaud et Jacques Garelli*, in A. Finkielkraut (sous la dir. de), *Ce que peut la littérature*, sous la direction d'Alain, Paris : Stock/Panama, 2006, p. 266.
[47] *Ibid.*, p. 266.
[48] M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, texte allemand traduit et présenté par Roger Munier, 3e éd., Paris : Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1983, p. 145.

> enchevêtrés sur ceux formant l'horizon de ce que l'homme interrogatif perçoit, mais aussi de ce à quoi il « rêve », et d'où il fait surgir l'appel d'un monde différent de celui que l'on connaît, bien qu'enraciné sur cette terre, où, inscrivant ses interrogations, il n'a pas renoncé a fonder sa demeure. [...] C'est là qu'il fonde son « Séjour », où les hommes peuvent se reconnaître et se retrouver.[49]

Vivre dans le monde, dans la langue qui le dit : voilà le *Difficile séjour*[50] du poète. On pourrait même affirmer que cet *art du séjour* correspond à l'*art de créer* : « Dans le monde, avec autrui, avec les choses »[51]. On relève également, dans le passage cité, l'image du chiasme qui relie l'espace du vécu à l'espace de l'art, de l'écriture. Les mots possèdent une présence, ouvrent un espace qui s'insère dans l'horizon du Monde (et ce sont les modalités de cette insertion qui déterminent la force et l'intensité de ce qu'une poésie nous dit) : « Les mots ne meublent pas l'espace : ils le font tenir debout »[52], écrit en effet Novarina.

Selon Françoise Dastur[53], l'élément le plus important à retenir dans la conception spatiale de Garelli, n'est pas l'espace, mais le mouvement de *spatialisation* : un processus qui renvoie au mouvement de temporalisation et crée le rythme interne du poème. L'espace garellien, par conséquent, ne se condense que rarement en des lieux particuliers : le lieu dont l'auteur parle est le mouvement généré par la parole poétique à travers les modulations du N.I.A.S.T.V., dont nous avons déjà souligné les tensions et les caractéristiques pour ainsi dire 'ondulatoires'. C'est l'espace déployé par l'expression poétique, que Garelli définit encore de cette manière : « Je prendrai le terme "expression poétique" dans le sens de

[49] *MS*, p. 189-190.
[50] Titre d'un recueil publié en 1986 chez José Corti, avec *L'Ubiquité d'être.*
[51] *RM*, p. 466.
[52] V. Novarina, *Pour Louis de Funès*, in *Le Théâtre des paroles*, *op. cit*., p. 133.
[53] Cf. Fr. Dastur, « *Temps et rythme selon Jacques Garelli »*, in *PP*, p. 43-53.

“manifestation de la présence de l’œuvre”, selon sa double dimension sensible et signifiante »[54].

D’ailleurs, en introduisant quelques poèmes inauguraux de Garelli, Louis Aragon affirmait : « Et les mots ce que les poèmes en font ce sont des pas dans un espace où, nous autres, nous ne nous hasardons pas encore »[55]. Il s’agit par conséquent d’un espace mental, émergeant de la double dimension émanée par le texte : sa matière sonore, ses évocations sémantiques. On peut en tout cas relever différentes déclinaisons de cet espace ouvert par le poème :

- le « Lieu pensant » ;
- la « brèche », qui n’est pas exclusivement, à notre avis, l’image fondatrice de la poésie et de la poétique de l’auteur, mais véritable *lieu* de la topographie garellienne. La brèche, d’ailleurs, résonne aussi dans l’image (ou *structure*, comme le dit Michel Collot) de l’horizon ;
- ce que nous avons défini en tant que *paysage de l’être.*

Nous allons maintenant passer à l’examen des différentes flexions de cet *espace poétique*.

[54] J. Garelli, « De la dimension ontologique de l’expression poétique. La double dimension déterminante et réfléchissante de l’acte de création », in J.-Cl. Fraisse *et al*., *L’Expression*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 21.
[55] *EM*, p. 15.

Chapitre II

Espaces de la poésie

> *Au lieu de dire que je suis dans le temps et dans l'espace, ou que je ne suis nulle part, pourquoi ne pas dire que je suis partout toujours en étant à ce moment et à ce lieu.*
>
> M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*

L'espace poétique se configure en tant qu'entité complexe engendrée par l'aspect sémantique des mots aussi bien que par leur disposition, leur entrelacs sonore et musical :

> [...] l'acte poétique, [...], du seul fait qu'il déploie un texte créateur de sens – le poème – instaure, dans le mouvement de son déploiement, ce que je suis conduit à nommer un « Lieu pensant ». Posée en ces termes, cette problématique requiert une méthode qui relève de l'ontologie, dans la mesure où la thèse soutenue affirme que c'est la dimension d'être du texte, en tant que telle, et non son contenu de pensée strictement sémantique, qui détermine le site poétique.[56]

La nature de ce lieu n'est pas statique, parce qu'il n'existe que dans le mouvement d'ouverture du poème, dans son avènement. La lecture demande par conséquent un dynamisme comparable à celui de la marche : c'est en effet le principe d'un long

[56] J. Garelli, « L'Acte Poétique. Instauration d'un Lieu pensant », in M. Collot, J.-Cl. Mathieu (sous la dir. de), *Espace et poésie*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, p. 19.

texte inséré dans *Prendre appui* qui, afin de mieux renforcer ce parallèle, est disposé sur deux colonnes. Les paragraphes composant ces colonnes sont des corollaires à l'énoncé de départ :

> Écrire. C'est à dire prendre appui sur les mots comme le marcheur ouvre sa route en prenant appui sur les pierres.[57]

L'espace déployé par la poésie n'est pas un espace spirituel, ni un espace purement géométrique, mais une entité tactile, kinesthésique, visuelle, sonore : un espace sensible. Les couples de corollaires s'opposent ou se complètent, comme l'on perçoit aisément dans l'exemple suivant :

Prendre appui sur les choses.	Prendre appui sur les mots.
Les contourner.	Les détourner de leur usage commun.[58]

À gauche, Garelli dispose toujours les références à la marche, qui sont 'traduites', à droite, dans l'acte poétique. Ainsi, la déviation devant les obstacles pendant la marche se transforme en *détournement* (terme situationniste qui, dans ce cas, se limite à renvoyer au fonctionnement du dispositif figural), grâce auquel la parole s'enrichit de nuances et d'évocations. Ce procédé est mieux expliqué dans la suite du texte :

> Enrouler une phrase
> En syntaxe complexe,
> en associations d'images
> jamais vues.
>
> Nouer les sens,
> les associations
> imprévisibles d'images,
> durcir les liens syntaxiques.

[57] *EM*, p. 120.
[58] *EM*, p. 120.

Ainsi le langage se tend.
On monte. Relâcher.
Reprendre. Recommencer.[59]

La matière verbale s'offre à la manipulation – qui n'a pas un sens négatif, car elle suggère une approche concrète comparable à l'action plastique de l'art (par ses nœuds, ses tensions, ses enroulements) :

Laisser englober les mots
par leur sonorité
qui, en suspendant le sens,
fait scintiller
la matière sonore.[60]

La complexité de la lecture et les difficultés qu'elle peut éventuellement soulever ressemblent au parcours d'un « chemin escarpé »[61], où abondent les montées et les décrochements :

Tomber abrupt
sur une faille.[62]

Cette ouverture correspond, dans le parcours du poème, à une indication 'musicale' :

Rompre les rythmes
sur un sens.[63]

Le même mécanisme se répète pour l'abîme et, ensuite, pour le vertige auquel il donne lieu (« Vertige »[64]) dans la fusion de rythme et images :

[59] *EM*, p. 121.
[60] *EM*, p. 121.
[61] Expression rappelant l'écriture de Jacques Dupin, dont nous avons déjà mis en évidence les points de contact avec Garelli dans la première partie.
[62] *EM*, p. 121.
[63] *EM*, p. 121.
[64] *EM*, p. 122.

> Chute d'une phrase
> sur une sonorité
> brusquement assourdie.
>
> Le langage
> se prend de folie.
> Accélération du rythme
> dans une profusion
> d'images insolites.[65]

L'emploi des images confirme encore les principes reverdyens (associations imprévisibles et soudaines d'éléments lointains) et permet au texte poétique de se construire musicalement à travers des 'thèmes' alternant des *crescendo*, des accélérations, des ralentissements.

Ce texte se révèle être ainsi une somme des caractéristiques stylistiques de la poésie de Garelli, un *art poétique* où il expose en détail sa manière de composer :

> Disposer les mots
> dont les finales
> sont assourdies sur la page
> de façon que leur sens
> se répond
> en quinconce.
> L'artifice typographique
> n'est pas nécessaire.[66]

Tous les principes exposés participent à une redéfinition des résultats de la lecture :

> Ainsi le poème manifeste sa nature véritable, celle qui porte dans la structure matérielle des mots et dans leur ajointement, l'opacité d'un Monde.[67]

Pourtant, la spécificité du lieu poétique oblige à dépasser les parallélismes les plus évidents avec l'espace perceptif. Garelli se demande alors : « Quel est le "avoir lieu" de ce lieu, bruissant de paroles et traversé de sens, qui délimite le champ

[65] *EM*, p. 122.
[66] *EM*, p. 125.
[67] *EM*, p. 125.

topologique de la création dans lequel s'enracinent les significations du poème ? »[68]. Afin de donner une réponse à cette question, Garelli reprend les mots de Mallarmé dans sa conférence sur Villiers de L'Isle-Adam :

> Sait-on ce que c'est qu'écrire ? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.
> Qui l'accomplit, intégralement, se retranche.
> Autant, par ouï-dire, que rien n'existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité éparse : c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude)[69].

L'inquiétude ontologique s'accompagne donc d'une inquiétude topologique : nous allons commencer ce relèvement des espaces garelliens par le « lieu pensant ».

II.1 Le lieu pensant

L'expression « lieu pensant » trouve son origine dans une relation particulière entre la perception et la pensée, où le dépassement (l'*Aufhebung*) joue un rôle crucial :

> Lieu, parce que l'enchaînement symbolique et paradigmatique déploie comme un paysage des situations, des matières, des choses, qui, et c'est là leur étrangeté, ne se font pas voir, au sens perceptif, dans un espace représentatif euclidien, mais penser, dans le sens où chacun des objets nommés n'amorce un sens possible que par référence au monde naturel, qu'il nie, qu'il barre, dont il se détache, mais qu'il maintient à titre de thèse raturée de la mémoire, selon un mouvement de dépassement que l'on est conduit à interpréter en terme de « Aufhebung » poétique. Dépassement restructuré, maintien, recel et dispersion. Cette structure explosive, en expansion, qui caractérise la vie de l'image, en même temps qu'elle engendre le

[68] J. Garelli, « L'Acte Poétique », *op. cit*., p. 21.
[69] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean Aubry, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 481.

> penser, en ce mouvement de distentio animi, saisie à même le texte, mérite le nom de « Lieu pensant ».[70]

Ce lieu est produit par la structure 'explosive' de l'image, qui déborde la référence sans pourtant la nier complètement, puisqu'elle est préservée en tant que « thèse raturée de la mémoire » à la base de ces tensions conférant au texte poétique ses caractéristiques originales[71]. Par le biais de ce processus (l'« Aufhebung poétique »), la topologie textuelle peut assumer des formes différentes :

> [...] les notions de lieu, d'espacement, de parcours, de projection intentionnelle, d'ouverture, de bifurcation, de rupture, de recel, d'éclatement, qui permettent de caractériser le « topos » poétique ne peuvent en aucune façon trouver leur origine dans la vision géométrique des espaces euclidiens ou non-euclidiens. […] les mots du poème, loin de toute problématique géométrisante, établissent un réseau de relations qui, temporellement, fondent un lieu et organisent un monde. […] Dans cette perspective, poétiser serait, en quelque sorte, fonder dans la même unité verbale le temps qui creuse et le lieu qui se déploie.[72]

La création poétique est fondamentale dans cette œuvre de reconfiguration puisque la parole, dans son essence métastable, crée un lieu précaire. Cette fragilité est soulignée aussi par Véronique Montémont dans son étude intitulée « Jacques Garelli : poétique des fondations et du vertige »[73] : « Chez Garelli, l'espace n'est jamais une certitude : il apparaît sans cesse fondamentalement mobile, tourbillonnant, déstabilisé, ce dont témoignent plusieurs titres de recueils : *Brèche*, *Lieux précaires*, *Difficile séjour*, *L'Ubiquité d'être* »[74]. Une telle incertitude, accrue par la fonction « clastique » de la parole, vise une poétique active de la destruction[75] : « Le lieu n'existe jamais si bien que lorsqu'il est agité en tous sens, parcouru de secousses, car il est en gésine, éternel parturient d'une dimension

[70] J. Garelli, « L'Acte Poétique », *op. cit*., p. 31.
[71] Quant à ce point, nous renvoyons à l'approfondissement que nous réalisons dans l'annexe dédiée à notre analyse du poème de Garelli intitulé *Les Donneurs de noms*, placé en annexe du présent travail.
[72] *TS*, p. 11.
[73] In P. Hyppolite, Ph. Hamon (sous la dir. de), *Architecture, Littérature et Espaces*, Limoges : PULIM, « Collections Espaces Humains », 2006, p. 277-292.
[74] *Ibid.*, p. 281.
[75] Cf. *ibid.*, p. 280.

ontique : celle du “Monde en formation, prêt à éclater, sur le point extrême de son éclatement” »[76]. Dans une telle situation, espace et langage révèlent leurs affinités et correspondances, parce que le langage est lui-aussi sujet à l’érosion, à la possibilité de s’effriter, de s’effondrer[77].

Pourtant, chez Garelli, le lieu est surtout *question*. Si l’auteur aborde cette *question du lieu* par le truchement de la personne et de l’œuvre d’Artaud (dans *Artaud et la question du lieu*, de 1982), Christine Dupouy en fait – dans *La Question du lieu en poésie. Du surréalisme jusqu’à nos jours*[78] – un parcours d’analyse visant à regarder autrement la poésie du second après-guerre. Dupouy précise qu’elle ne considère pas le lieu comme un thème, mais plutôt comme une notion philosophique s’inspirant des réflexions de Platon, Kant, Heidegger. D’ailleurs, c’est le caractère pensant de la poésie du XXe siècle qui impose une interrogation des rapports qu’elle entretient avec la philosophie. Dans la préface à ce volume, Michel Collot déclare que l’espace ne compose pas un décor, mais bien plutôt un horizon, suggérant ouverture et interrogation, puisqu’il renvoie à l’investigation des limites. Ces limites n’appartiennent pas seulement au Lieu, au Monde, mais à la Langue elle-même – premier lieu de l’habitation humaine.

Dans l’œuvre des poètes analysés par Dupouy (Char, Jabès, Guillevic, entre autres), le lieu apparaît toujours comme une question, une ouverture interrogative : le paysage n’est jamais réduit à un miroir émotif, ni limité à une scénographie consolatrice. Il se transforme en caisse de résonance d’un appel à caractère philosophique :

> L’interrogation philosophique n’est donc pas la simple attente d’une signification qui viendrait la combler. « Qu’est-ce que le monde ? », ou, mieux, « qu’est-ce que l’Être ? », ces questions ne deviennent philosophiques que si, par une sorte de diplopie, elles visent, en même temps qu’un état des choses, elles-mêmes comme questions, – en même temps que la signification « être », l’être de la signification et la

[76] *Ibid.*, p. 284.
[77] Cf. *ibid.*, p. 286.
[78] Ch. Dupouy, *La Question du lieu en poésie .Du surréalisme jusqu’à nos jours*, Amsterdam-New York : Rodopi, 2006.

> place de la signification dans l'Être. C'est le propre de l'interrogation philosophique de se retourner sur elle-même, de se demander aussi ce que c'est que questionner et ce que c'est que répondre. Cette question à la deuxième puissance, dès qu'elle est posée, ne saurait être effacée.[79]

Steven Winspur aussi adopte le lieu comme principe d'analyse littéraire (dans *La Poésie du lieu. Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*[80]). L'enquête sur la poésie du lieu débouche, à son tour, sur une enquête du lieu de la poésie – à savoir l'espace qui lui est réservé et qu'elle occupe dans le domaine d'une réflexion qui n'est pas exclusivement littéraire (mais, comme dans le cas de Dupouy, proprement philosophique) : dans l'avant-propos du livre de Winspur, Michael Brophy joue avec les notions de « poetry of place » et « place of poetry ». Chez Winspur non plus, la question spatiale n'a rien de paysager ni de descriptif :

> […] lire la poésie moderne ce n'est pas lire des représentations du monde ou de la pensée, c'est plutôt participer activement à la création d'une nouvelle dimension de l'existence qui efface les lignes de partage entre les domaines du mental, du matériel et du symbolique.[81]

La question du lieu, comme le démontrent les essais de Dupouy et de Winspur, traverse la poésie parce qu'elle a la possibilité d'être une façon d'habiter, d'être au monde. Ce qui nous oblige à revenir sur le panorama historique que nous avons esquissé au tout début, et en particulier sur le courant que Maulpoix identifie par le verbe *Habiter*. Une opinion critique par rapport à cette approche a été par contre exprimée par Henri Meschonnic, qui attaque l'« habitation poétique »[82] et en souligne quatre défauts principaux :

> La métaphore de l'habitation produit un quadruple effet de poétisation :
> 1. un effet de reprise et de mime, qui met le poème *d'avance* dans la poésie. Par allusion ou citation. [...] ;

[79] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit*., p. 157-158.
[80] S. Winspur, *La Poésie du lieu. Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, Amsterdam-New York : Rodopi, 2006.
[81] *Ibid.*, p. 19.
[82] H. Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse (Aude) : Verdier, 2001, p. 61.

> 2. un effet de verbalisme, le dire étant censé suffire à évoquer les choses [...] ;
> 3. il en découle que le poème ne peut être rien d'autre que *célébration* et *acceptation* du monde [...] ;
> 4. de célébration du monde le poème tend à devenir auto-célébration, célébration de la poésie-célébration.
>
> Autant dire que, alors, pour le poème, la poésie est quatre fois perdue. Mais il y a un cinquième effet : la prédominance de la *nomination* avec l'essentialisation des adjectifs – une *confiance au langage* et une tendance au *descriptif.*[83]

L'image de l'habitation marquerait, selon Meschonnic, une soumission de la poésie à la philosophie. En tout cas, il critique cette orientation poétique à cause de son excessive confiance dans les possibilités du langage et de son caractère éminemment descriptif. La poésie de Garelli – et sa pensée de la poésie – démontrent, à l'opposé, que non seulement le langage est toujours le point d'une question, mais tout caractère descriptif est complètement aboli, parce que l'espace est action avant d'être dimension, comme le dit Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* :

> L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions.[84]

L'espace se configure alors comme un tissu de rapports qui retrace la 'théorie' de l'image proposée par Garelli : il accueille la possibilité des rencontres entre les choses.

Il faut maintenant définir ce que Garelli entend par « lieu pensant » à travers les textes (critiques et poétiques) où cette notion apparaît.

---

[83] *Ibid.*, p. 61-62.
[84] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, « tel », 2006, p. 290-291.

II.1.1 Artaud et la question du lieu

Dans cette œuvre de 1982, l'auteur souligne l'échange qui s'instaure, chez Artaud, entre *regard*, *geste* et *parole* (qui correspondent, d'une certaine façon, aux arts auxquels il s'intéressa : cinéma, théâtre, poésie). Ces trois éléments sont liés par une relation de métamorphose :

> Métamorphose à l'œuvre, où la vision se transmue en langage, libérant de ses appuis, l'histoire que l'homme se dit en songe. Ainsi, se déploie un champ, où le « mortel » établit sa demeure : « Topos », qui propose un certain mode d'être, dont la structure est, ici, mise en question ; car elle accomplit, dans l'espace où l'oreille écoute, l'œil inspecte, le geste aménage le proche et le lointain, un mouvement qui transmue l'individualité du vivant dans l'ubiquité conquise d'un même séjour.[85]

Écoute, regard et geste provoquent un mouvement qui met en question la stabilité de la *demeure* et de l'individualité elle-même. Ce mouvement a lieu dans un espace dynamique, et c'est pourquoi la *question du lieu* définit au mieux les problématiques les plus importantes de l'œuvre d'Artaud :

> Cette manière de restituer au langage ses possibilités d'ébranlement physique, de déchirement et de dévoilement de la chose, mais aussi de le répartir activement dans l'espace, confère à la conception métaphysique d'Artaud la dimension d'une ontologie de la parole, et nous entendons par là : dévoilement, surgissement, constitution progressive, mais aussi occupation sonore et signifiante d'un monde qui fait accéder au sens le champ jusque-là celé de l'indicible. C'est donc d'une « topologie » du langage jointe à une « topologie » du geste qu'il convient de parler pour élucider la « métaphysique » théâtrale et poétique d'Artaud.[86]

La question du lieu est donc tout d'abord une mise en question de la spatialité qui se réalise par une exploration des bords (du corps, de la perception) :

> Or, pour capter cette pensée du monde, sur le point de surgir, Artaud va concentrer son attention sur ce que nous nommons son être des entours. C'est dans cette perspective qu'Artaud conçoit le déploiement de sa pensée en termes de

[85] *AQL*, p. 9.
[86] *AQL*, p. 28.

> spatialisation. Ici, nulle métaphore, mais l'accomplissement de l'homme sur ses bords ![87]

Garelli introduit également des distinctions lexicales qui ajoutent à la complexité de la 'question' :

> [...] nous parlerons de lieu, chaque fois que l'espace se laisse hanter selon la structure de l'être-au-monde. Comme cette étude examinera la dynamique des parcours projectifs de l'être-là, dans ses mouvements d'extension sur le monde ; nous serons conduits à employer le terme : « *espace* », pour définir le premier contact du Da-sein avec ses entours, et le terme : « lieu » pour préciser la structure infusée de pensée de la zone du « là », quand l'être projectif du mortel a aménagé ses entours selon la structure de l'être-au-monde. Il ne s'agit donc pas d'un « flottement » de vocabulaire pour désigner une même réalité, mais au contraire de la volonté de déterminer deux niveaux structurels différents du rapport du mortel au monde. Enfin, nous emploierons le terme : « *site* », selon une volonté certaine de neutralité, pour définir la zone qui, selon le mouvement de projection de l'être-là, peut passer de la structure d'un espace limitatif à celle enveloppante et absorbante de lieu travaillé du monde.[88]

Comme on peut le voir, la notion de lieu assume une valeur considérable dans les réflexions de Garelli, puisqu'elle représente une évolution de l'espace, le passage de l'être-là à l'être-au-monde. Cette diversification de l'approche de lecture correspond, chez Artaud, à la variété des lieux qu'il aborde, notamment la toile du tableau, la scène, le pays des Tarahumaras[89] et, finalement, le texte poétique[90]. Le commentaire de Garelli à propos de l'attention qu'Artaud réserve à la peinture est très significatif :

> [...] la description des tableaux de Van Gogh comme celles des primitifs flamands, italiens, celles d'une toile de Masson font apparaître le lieu peint, comme

[87] *AQL*, p. 39.
[88] *AQL*, p. 67-68.
[89] « Chaque village tarahumara est précédé d'une croix, entouré de croix aux quatre points cardinaux de la montagne. Ce n'est pas la croix du christ, la croix catholique, c'est la croix de l'Homme écartelé dans l'espace, l'Homme aux bras ouverts, invisible, cloué aux quatre points cardinaux. Par là, les Tarahumaras manifestent une idée géométrique active du monde, à laquelle la forme même de l'Homme est liée. Cela veut dire : Ici l'espace géométrique est vivant, il a produit ce qu'il y a de mieux, c'est-à-dire l'Homme », A. Artaud, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris : Gallimard, « Quarto », 2004, p. 755.
[90] Garelli analyse ces différents lieux dans le quatrième chapitre de son essai : « L'emprise du lieu pensant », in *AQL*, p. 67-106.

> manifestation visuelle d'un « paysage pensant ». Matière infusée d'idées, d'où la vision se ferait de l'intérieur de la toile; le paysage surgissant « comme en puissance » dans le creuset (le tableau) où le monde va se recommencer.[91]

En ce qui concerne la scène, c'est le théâtre oriental qui marque profondément les idées d'Artaud :

> [...] Artaud substitue à la conception occidentale d'un théâtre purement verbal, dont la mise en scène n'est qu'un accompagnement, c'est-à-dire un « décor », celle d'un lieu animé où la spiritualité est saisie dans l'entrelacs des matières et des sonorités travaillées. C'est alors que la création scénique devient métaphysique du geste, ontologie du lieu.[92]

Artaud propose le théâtre balinais, en l'espèce, comme un modèle de théâtre pur, qui s'est débarrassé de la toute-puissance verbale affligeant la scène occidentale et qui se fonde sur une « utilisation nouvelle du geste et de la voix »[93]. L'espace de la scène est utilisé dans sa totalité (« L'espace de la scène est utilisé dans toutes ses dimensions et on pourrait dire sur tous les plans possibles »[94]) et offre au spectateur une densité dramatique où le langage verbal est remplacé par le langage des signes[95].

Garelli préfère se concentrer sur l'écriture d'Artaud, en soulignant que c'est l'écriture elle-même qui déploie son propre espace, par la présence concrète des mots. Nous citons entièrement *Invocation à la momie*, afin de mieux comprendre l'analyse qu'en fait Garelli :

> Ces narines d'os et de peau
> par où commencent les ténèbres
> de l'absolu, et la peinture de ces lèvres
> que tu fermes comme un rideau
>
> Et cet or que te glisse en rêve
> la vie qui te dépouille d'os,

[91] *AQL*, p. 72.
[92] *AQL*, p. 81.
[93] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris : Galllimard, 1964, p. 65.
[94] *Ibid.*, p. 74.
[95] Cf. *ibid.*, p. 65.

et les fleurs de ce regard faux
par où tu rejoins la lumière

Momie, et ces mains de fuseaux
pour te retourner les entrailles,
ces mains où l'ombre épouvantable
prend la figure d'un oiseau.

Tout cela dont s'orne la mort
comme d'un rite aléatoire,
ce papotage d'ombres et l'or
où nagent tes entrailles noires.

C'est par là que je te rejoins,
par la route calcinée des veines,
et ton or est comme ma peine
le pire et le plus sûr témoin. [96]

La description méticuleuse du corps résidu/résiduel de la momie décrit le lieu («C'est par là...», dans la dernière strophe) où l'individualité affleure par degrés, de façon fragmentaire. Garelli commente ce poème de la manière suivante :

> […] un champ de présence verbale et notionnel s'est déployé par l'acte de profération poétique, qui s'étend de la personne qui parle à la chose visée. Or, la particularité de cette situation est que cet espace, en même temps qu'il énonce quelque chose, constitue, de par ce même mouvement, l'être de la personne parlant, ce qui érige la situation dans la condition d'un « *paysage pensant* ». Le langage, ici, n'appartient pas à l'ordre de la *représentation*; mais à celui de la *constitution*. Le « je » se construit en se disant. Il ne se décrit pas. Il s'instaure. En ce sens, loin de désigner une chose muette qui préexisterait à sa dénomination, dans le mystère du silence perceptif, la chose visée n'existe, ici, que par l'acte qui la pose en la nommant. Ainsi, « l'Invocation », non seulement s'adresse à la momie, mais la crée, de par cet acte.[97]

L'interlocuteur du texte (la momie) est évoqué physiquement par l'apostrophe qui en scande minutieusement les organes, morceaux d'un corps en voie de disparition. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de la valeur de l'apostrophe dans la réflexion de Jonathan Culler, qui la considère comme un aspect hautement significatif de la performativité du langage poétique. Pareillement, chez Garelli, le

[96] A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes* précédé de *Correspondance avec Jacques Rivière* et suivi de *Le Pèse-Nerfs. Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Textes de la période surréaliste*, Paris : Gallimard, 1968, p. 222.
[97] *AQL*, p. 45.

poème d'Artaud se transforme en un acte constitutif à la fois du moi parlant et de la momie qu'il désigne (que l'on pense aux réflexions de Benveniste à ce sujet).

Le *Logos* du poète a la faculté de fonder un *Topos* « dont le poème est à la fois le berceau et l'énigme »[98]. La *question du lieu* se manifeste au fond comme une *question du moi*, et sans doute, plus en général, comme une *question de l'être*, comme le disent ces mots d'Artaud : « Le difficile est de bien trouver sa place et de retrouver la communication avec soi. Le tout est dans une certaine floculation des choses, dans le rassemblement de toute cette pierrerie mentale autour d'un point qui est justement à trouver »[99].

Dans le *Pèse-nerfs*, la question spatiale occupe une position importante puisqu'elle inaugure le texte :

> J'ai senti vraiment que vous rompiez autour de moi l'atmosphère, que vous faisiez le vide pour me permettre d'avancer, pour donner la place d'un espace impossible à ce qui en moi n'était encore qu'en puissance, à toute une germination virtuelle, et qui devait naître, aspirée par la place qui s'offrait.
> Je me suis mis souvent dans cet état d'absurde impossible, pour essayer de faire naître en moi de la pensée. Nous sommes quelques-uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace.
> J'ai toujours été frappé de cette obstination de l'esprit à vouloir penser en dimensions et en espaces, et à se fixer sur des états arbitraires des choses pour penser, à penser en segments, en cristalloïdes, et que chaque mode de l'être reste figé sur un commencement, que la pensée ne soit pas en communication instante et ininterrompue avec les choses, mais que cette fixation et ce gel, cette espèce de mise en monuments de l'âme se produise pour ainsi dire AVANT LA PENSÉE. C'est évidemment la bonne condition pour créer.[100]

Le choix de Garelli de consacrer un essai à Artaud pourrait sans doute être motivé par une certaine affinité en ce qui concerne la conception corporelle, palpable, que tous les deux ont du langage[101]. En effet, dans les écrits insérés dans *Le Théâtre et*

[98] *AQL*, p. 118.
[99] A. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, *op. cit*., p. 98.
[100] *Ibid.*, p. 87-88.
[101] Nous avons déjà examiné, dans la deuxième étape de notre travail, les glossolalies et les *interjections* caractérisant la dernière phase de la production d'Artaud.

son double, Artaud confie au théâtre la tâche de valoriser un langage matériel s'adressant plus aux sens qu'à l'intellect :

> Or changer la destination de la parole au théâtre c'est s'en servir dans un sens concret et spatial, et pour autant qu'elle se combine avec tout ce que le théâtre contient de spatial et de signification dans le domaine concret ; c'est la manipuler comme un objet solide et qui ébranle les choses, dans l'air d'abord, ensuite dans un domaine infiniment plus mystérieux et plus secret mais qui lui-même admet l'étendue, et ce domaine secret mais étendu il ne sera pas très difficile de l'identifier avec celui de l'anarchie formelle d'une part mais aussi de la création formelle continue d'autre part.
> C'est ainsi que cette identification de l'objet du théâtre avec toutes les possibilités de la manifestation formelle et étendue, fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie.[102]

La parole poétique, de même que la parole théâtrale, demande un détournement, un changement de direction, afin d'acquérir cette solidité et cette épaisseur capables de déployer un espace.

II.1.2. L'Entrée en démesure

Ce volume publié en 1995 chez José Corti réunit, comme c'est souvent le cas pour l'auteur, des poèmes et des écrits plus réflexifs. La section éponyme est constituée de proses poétiques aux titres musicaux, comme *Ouverture* ou *Maestoso sostenuto*, lequel s'ouvre par ces mots :

> Je parle d'un lieu qui a perdu ses noms.[103]

Les lieux affichés par les textes sont des galaxies, des nébuleuses, des constellations : soit, des espaces qui s'accordent pleinement à la typologie de lieu suggéré par Garelli, à savoir un espace instable, en formation continue, en voie de définition. Des paysages de l'origine où tout est soumis à une métamorphose.

[102] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit*., p. 87.
[103] *ED*, p. 13.

Néanmoins, ils attestent en même temps la spécificité du lieu occupé par la poésie, où la désignation est remplacée par une attitude qui met en jeu la nomination, l'ouvrant aux possibilités offertes par ses évocations aussi bien sémantiques que sonores :

> […] les mots pétrifiés de ne plus rien délimiter se figent, suspendus à une rumeur.[104]

Les mots ne renferment plus, et se cristallisent momentanément en chrysalides fragiles suspendues à une trace sonore. Les indications de temps utilisées par Garelli semblent suggérer l'idée d'une sorte de symphonie universelle qui disperse le temps dans l'espace, lequel acquiert ainsi une nature plus dynamique.

La réflexion critique qui accompagne ces textes focalise l'attention sur les œuvres de création en général, qui accomplissent, selon Garelli, une « métamorphose à rebours du monde »[105], promouvant, à son tour, un mouvement qui répète, à l'envers, la constitution même du monde. Ce phénomène se réalise, dans le poème, en faisant *dire plus*, et surtout *autrement*, aux mots :

> Si le « Dire » poétique est « performatif », en ceci qu'il effectue, dans son acte de profération le passage d'une dimension préindividuelle de l'être et de la pensée à sa formation en individuations singulières, c'est que l'ordre conceptuel individué du langage quotidien, aux frontières bien délimitées, ne permet pas de promouvoir ce passage. Or, tous les mots dont dispose le poète sont ceux historiquement répertoriés par les dictionnaires, qui ont tous une fonction individualisante, même s'il s'agit de termes abstraits. Il s'agit donc de faire dire aux mots plus, mais aussi autre chose que ce que leur usage lexical et grammatical codifié s'est appliqué à leur faire dire, dans la clarté et la distinction d'un vocabulaire et d'une syntaxe voués à l'ordre de la désignation individuelle.[106]

La question spatiale regarde les mots eux-mêmes, car le dire poétique vise à les étendre, à les priver de toute clôture *individualisante* provoquée par toute

[104] *ED*, p. 14.
[105] *ED*, p. 53.
[106] *ED*, p. 59.

détermination sémantique. Les mots perdent leurs contours singuliers et deviennent les points diffusés du paysage peint par la poésie.

Dans *L'Entrée en démesure*, Garelli explique également les raisons qui le poussent à proposer la notion de *lieu pensant* :

> Pourquoi parler de « Lieu » ? Parce que chaque poème crée une situation formant paysage, qui se met en place dans l'énigme de ses interrogations. Pourquoi « pensant » ? Parce que l'interrogation née de ces incertitudes topologiquement distribuées dans l'ordonnance du poème fait surgir le songe et engendre le questionnement du même mouvement où le Lieu inconnu est posé.[107]

Pour lui donner plus de consistance, Garelli applique cette notion aux *Villes invisibles* de Calvino, qui deviennent les paradigmes du lieu poétique, un « lieu irréel et pensant »[108]. Villes illusoires, qui dictent pourtant la mesure de l'habitation humaine et poétique : « La poésie donne lieu au lieu. Elle dessine la carte de notre séjour », relève en effet Maulpoix[109]. Il s'agit de l'espace ouvert par le langage, par son rythme, ses tensions, son relief irrégulier :

> C'est le double mouvement complémentaire d'une parole formant « séjour » et suscitant l'interrogation, de par l'entrelacs infiniment complète de ses ramifications, qui est difficile à concevoir, pour qui n'a pas vécu suffisamment longtemps dans l'abîme des grands poèmes, se limitant à les parcourir du bout des yeux.[110]

La poésie est un lieu dont l'interrogation invite au séjour, à la méditation sur ses ramifications possibles. Mais, souvent, cette interrogation peut devenir un *abîme*, un lieu d'obscurité qui dérive de la qualité non-descriptive de l'écriture poétique : Garelli porte l'exemple du « pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques » qui fait irruption dans *Barbare* de Rimbaud[111].

---

[107] *ED*, p. 125.
[108] *ED*, p. 115
[109] J.-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris : José Corti, 2002, p. 45.
[110] *ED*, p. 109.
[111] « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) », A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 144. Selon Adam, les suggestions nordiques du

C'est pour cette raison qu'il faut bien souligner la différence de Garelli par rapport à cette poésie où l'élément spatial indique surtout la recherche d'une demeure plus authentique[112], comme le dit Jean-Claude Pinson :

> Non seulement il y a, toujours et encore, *de la* poésie et le *fait* de la poésie, mais il y a aussi *la* Poésie, la demande exigeante que nourrit sa grande Idée : celle que puisse n'être pas tout à fait illusoire et vain le désir d'une habitation de la terre et du monde qui soit séjour plus « authentique ».[113]

La « Poésie » peut, selon Pinson, dessiner/désigner « la possibilité d'une autre habitation du monde »[114] : la recherche du sens se superpose par conséquent à la recherche heideggérienne d'une demeure à l'intérieur de laquelle la poésie devient une modalité pour « habiter autrement »[115]. Selon Garelli, en revanche, la parole poétique fait jaillir un mouvement double et complémentaire, qui définit une possibilité de séjour et en même temps une interrogation qui implique un dynamisme inquiet. La lecture du texte se place dans l'espace instauré par cette tension :

> La leçon phénoménologique permet de lire le poème comme un monde qui est infiniment variable dans sa visée, dont le champ de perception est préalablement orienté et la structuration essentiellement d'ordre virtuel. Que ces caractéristiques dynamiques incitent le lecteur à abandonner spontanément l'espace mimétique du texte – qui reste toutefois à disposition comme sphère de conscience – se répercute dans la transformation du projet de lecture : il ne s'agit pas de restituer au discours sa signification mais bien davantage de générer son sens.[116]

---

texte dérivent de l'évocation transfigurée des drapeaux scandinaves : « Il paraît d'autre part naturel, sinon certain, que le pavillon en viande saignante sur la soie des mers désigne soit le pavillon norvégien, croix bleue sur fond rouge, soit le drapeau danois, croix blanche sur fond rouge également », *ibid.*, p. 1004. Nous renvoyons à la lecture garellienne de ce poème insérée dans la partie précédente.

[112] Que l'on pense à la géopoétique de White.

[113] J.-Cl. Pinson, *Sentimentale et naïve*, Seyssel : Champ Vallon, 2002, p. 25.

[114] *Ibid.*, p. 81.

[115] J.-Cl. Pinson, *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*, Nantes : Éditions Pleins Feux, 1999, p. 37.

[116] D. Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001, p. 146.

Il est possible d'utiliser ces propositions de Gullentops pour décrire la pratique de lecture proposée par Garelli, à l'intérieur de laquelle la dimension référentielle du texte est dépassée par l'action performative de la lecture, si bien qu'elle n'est plus déchiffrement ou décodage, mais production indépendante de sens. Cela produit, un nouvel espace ouvrant la possibilité d'un nouveau paysage.

II.2 Horizon

Nous voudrions penser l'horizon comme une variation de la brèche, une image qui résume une action d'ouverture. Michel Collot, dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, le définit de la façon suivante :

> L'horizon, c'est ce qui reste du paysage quand on a fait table rase de tout le superflu : le paysage dé-figuré, réduit à cette ligne essentielle, qui marque le lien indissoluble entre le sujet et le monde et ouvre le visible sur l'invisible et le possible.[117]

Élément résiduel, donc, mais surtout articulation marquant le lien aussi subtil qu'indissoluble entre le sujet et le monde, le visible et l'invisible. C'est toujours Collot qui, dans son essai intitulé *La Poésie moderne et la structure d'horizon,* reconnaît à la phénoménologie un rôle essentiel dans l'approche de la poésie (chaque texte concernant un sujet, un monde et un langage[118]) :

> [...] la phénoménologie ne réduit pas toujours l'horizon à un concept, elle en use aussi comme d'une *image*, comme d'une sorte de « schème » grâce auquel la pensée se ressource constamment dans le sensible. C'est une des caractéristiques les plus originales du langage philosophique contemporain, que de faire un large usage des métaphores, et notamment des métaphores spatiales, – une preuve de plus que la pensée moderne, qu'elle le reconnaisse ou non, prend appui sur le phénomène; et

[117] M. Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti, 2005, p. 130.
[118] Cf. M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 2e éd., Paris : PUF, 2005, p. 7.

> qu'ainsi non seulement son objet, mais sa démarche et son langage mêmes, tendent à se rapprocher de ceux de la poésie.[119]

Michel Deguy aussi souligne cette relation entre le langage de la théorie et celui de la « poétique pensive »[120] :

> La question des mots de la théorie et de ceux de la poétique (ou validité de la terminologie) :
> *Seuil*, *lisière*, *littoral*, *limitrophe*… et *cetera* ; la difficulté: des mots, qui ne sont pas que des mots (mais souvent, appellent, font voir) – tel « seuil, lisière, chemin », et, j'en parle ailleurs, le *tutélaire*…, ces termes ne jouent pas de rôle dans la *théorie* ; la théorie de la littérature ; ils sont suspects aux poéticiens ; la théorie importe « input » ou « archiphonème », mais pas *seuil*. Or ils sont *fondamentaux* ; plus encore que « prolepses, dilation, hypallages, hendiadyn, etc. », dont nous ne pouvons nous passer, et qui viennent en deuxième position. On ne trouve ni dans les taximonies [sic] de poétique rhétorique ni dans les *index rerum philosophiques*, les termes fondamentaux d'une poétique – pas plus qu'on ne trouve *Holzweg*, *Lichtung*, *Gelich* dans les dictionnaires de philosophie…
> Les « simples » du poème (si la simplicité est bien toujours en question et en vue avec la poésie) ne sont pas les réquisits abstraits de l'analyse linguistique. Le complexe – la complexité dont il s'agit ici avec cette œuvre de langue qui entend rester dans l'entente du langage et le rapport au monde par l'imagination – n'est pas celui de la technologie, du système, de l'agencement d'une « agence », et si « les simples » en composition dans la complexité d'un poème sont – pour les désigner génériquement – « images, rythmes, figures », il ne faut pas que la complication de notre réflexion sur la poésie, devenue théorétique, échappe à (*n'ait plus rien à voir avec*) le travail de la pensée poétique.[121]

L'horizon se configure finalement comme un instrument analytique, méthodologique (qui ne manque pas de connotations poétiques, étant donné son caractère d'image), bref, une perspective sur le monde et sur le texte qui exalte les dimensions de l'ouverture et de la profondeur – laquelle délivre l'horizon de son 'horizontalité' : « Par l'horizon l'au-delà s'inscrit dans l'immanence ; c'est *notre* monde qui est à tout moment susceptible de se révéler comme un *autre* monde »[122].

---

[119] *Ibid.*, p. 12.
[120] M. Deguy, « Ce qui a lieu d'être ne va pas sans dire », in *Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 17.
[121] *Ibid.*, p 18.
[122] M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 25.

L'horizon *ouvre* le texte poétique, au sens spatial, temporel et intersubjectif. Il donne également lieu à une dialectique visible/invisible analogue à celle présence-absence (parce que l'absence est au fond un horizon, une ligne de possibilité). Ce caractère dialectique nous renvoie à une autre structure phénoménologique tout aussi importante, à savoir le chiasme de Merleau-Ponty : au même titre que le chiasme, l'horizon nuance les dualismes et les oppositions. L'horizon « n'existe que comme "doublure" du paysage, lequel ne se donne à voir qu'en cachant l'horizon »[123].

Les liens entre horizon et intersubjectivité règlent enfin les relations entre le texte et son lecteur (voire entre deux horizons) : « La vérité du poème n'est pas l'adéquation à tel étant particulier, mais *alèthéia*, dévoilement conforme à la vérité de l'être »[124]. Le jeu entre *recel* et *dispersion* (qui se répète ici dans le couple *voilement*/*dévoilement*) permet que la lecture produise un sens toujours nouveau par rapport au texte qu'elle parcourt : la vérité de la poésie ne correspond pas à une clé de lecture capable d'ouvrir un texte apparemment 'fermé', mais à la possibilité qu'elle puisse se faire sens.

L'horizon relie ainsi le langage de la poésie à la dimension extralinguistique (c'est-à-dire, chez Garelli, à la dimension sensible et perceptive) qu'il implique :

> [...] on ne peut dissocier la texture verbale du poème de son horizon extra-linguistique. [...] Nous nous proposons de montrer que le langage poétique a toujours pour *horizon* une certaine expérience du monde, qui pourtant ne s'y donne, précisément, qu'« en horizon », de manière détournée, indirecte et paradoxale, car le poème, s'il cherche à désigner les choses, tend aussi à se constituer lui-même comme un objet purement verbal. Il le fait en se dotant d'une *structure* à la fois créatrice d'un univers de formes et de significations originales, et révélatrices d'un certain ordre du monde, car elle est structure d'horizon. Mots et choses sont les deux horizons du poème, rivaux mais inséparables ; le poète ne peut aller vers l'un sans passer par l'autre.[125]

Collot se propose d'opérer, de cette façon, une sorte de synthèse entre la perspective structuraliste, qui fait du texte un espace clos, et l'ouverture

[123] *Ibid*., p. 34.
[124] *Ibid.*, p. 180.
[125] *Ibid.*, p. 153.

phénoménologique : « Le propre du langage poétique, c'est que sa réflexivité, loin de l'enfermer en lui-même, l'ouvre à un dehors »[126]. La poésie se différencie grâce à son *intransitivité transitive*[127], ce qui rend son espace un lieu hautement complexe et stratifié :

> L'un des traits principaux de l'organisation poétique du sens paraît être en effet de faire culminer la dépendance contextuelle du mot. Cela tient au fait que les relations qui déterminent la signification du mot débordent en poésie le cadre logique et syntaxique de la phrase, et s'établissent au sein d'unités prosodiques et/ou typographiques comme le vers, la strophe ou le poème, et jouent aussi bien sur les signifiants que sur les signifiés. Il en résulte à la fois une spatialisation et une multiplication des rapports intervenant dans la réévaluation sémantique de chaque mot. L'espace ici fait sens ; les mots signifient par position.[128]

L'horizon se retrouve, d'autre part, à l'intérieur des mots eux-mêmes :

> [...] chaque mot nouveau ouvre au poète des directions de sens imprévues, qui ne sont pas forcément compatibles aves celles qu'avaient esquissées les mots précédents [...] Tout mot-carrefour peut être l'occasion d'aller plus loin vers l'horizon désigné par l'élan initial du poème, mais aussi de s'en détourner et d'entrer dans l'espace de l'égarement. L'horizon qui guide le poète, au lieu de s'approcher et de se confirmer, le plus souvent, recule et se déplace.[129]

Nous nous retrouvons donc face à un élément bizarre, qui ne se dessine pas par une ligne fixe et univoque, et résume une multiplicité de directions qui contribuent à créer cette irradiation caractérisant l'image garellienne.

Dans l'œuvre poétique de Garelli, de fait, le terme « horizon » paraît très rarement (et de façon éminemment neutre). Un seul poème l'exhibe dans le titre, dans *Fragments d'un corps en archipel* :

---

[126] *Ibid.*, p. 172. Voir « La notion de structure d'horizon nous permet ainsi de mieux comprendre la complémentarité de ces deux mouvements qui animent l'écriture poétique, et que la théorie littéraire a trop souvent dissociés : la constitution d'une structure et l'ouverture d'un horizon », *ibid.*, p. 251.
[127] Cf. *ibid*.
[128] M. Collot, *Du sens de l'espace à l'espace du sens*, in *Espace et poésie*, *op. cit*., p. 107.
[129] M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit*., p. 166.

> Cette brume de chaleur et sa poussée multicolore plus lointaine que ce qui scintille dans une débâcle de micas, comme un poumon solaire absorbant les plus austères respirations, qui les transfère et les transfigure, je le vois, les autarciques, comme le mauve tend vers l'indigo des mers, dans une fugitive conspiration.[130]

Le terme est par contre plus fréquent dans l'écriture de type réflexif, où *horizon* est un véritable mot-clé qui manifeste l'élément préindividuel :

> Le « il y a » primordial, formant l'horizon de l'avènement du poème, étant aussi incertain de son sens que celui-ci est assuré de la *présence d'être de son énigme*, se manifeste dans une impression de beauté. La beauté s'éprouve à ce niveau. Or, celle-ci ne manque pas d'engendrer des attitudes de possession, de détermination, de volonté scientifique d'explications, qui la font s'évanouir, car elles détruisent la fragilité de sa dimension anté-prédicative, qui tient d'un *être de passage*, de style *réfléchissant*, en mouvement.
> Ce à quoi il faut être attentif, pour prendre mesure ou *démesure* de la situation, est que le poème, à travers le champ métastable qu'il déploie, manifeste une dimension *pré-individuelle*, laquelle requiert d'être méditée en tant que telle, car c'est elle qui conduit à la problématique renouvelée de l'Être-au-monde.[131]

On pourrait donc affirmer que l'horizon, pour Garelli, est une entité opératoire synthétisant plusieurs aspects (figural, philosophique), sans pour cela se figer en aucun d'eux. Ce n'est pas un élément stable, mais le creuset des tensions qui animent la parole poétique.

L'horizon suggère enfin – si l'on respecte le sens que nous venons de préciser – une polyvalence et une ouverture qui justifient son importance à l'intérieur d'un approfondissement 'spatial' de l'écriture de Garelli.

[130] *FCA*, p. 79.
[131] *EE*, p. 28.

II.3 Paysage de l'être

Expérience est marche sur un chemin.
Le chemin mène à travers un paysage.

M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*

Paysage est un terme que nous avons souvent employé dans notre travail. C'est un mot qui revient souvent dans l'écriture de Garelli. Que l'on voie le poème *Annexion* (tiré de *Brèche*) :

> Tout poème doit annexer un paysage, réseau tendu de la course inaudible des sphères au cycle périodique des saisons. Né de la gorge, par son rythme lacuneux, le poème fonde.
>
> C'est le champ de fusion des couleurs jusqu'alors injurieuses, des matières qui se désagrègent, des liaisons incompatibles parce que méchantes et sonores.
>
> Lieu de rencontre entre la volonté farouche de l'animal et l'inertie de craie, en lui, la terre jusqu'alors muette, vire et change.
>
> C'est la zone dynamique qui gronde vers un terme toujours futur. C'est le monde aveugle du squale qui bourdonne dans l'assourdissement du plongeon.[132]

Chaque 'strophe' fait allusion à une déclinaison d'espace bien déterminée : « paysage », « champ de fusion », « lieu de rencontre » et, finalement, « zone dynamique ». Ce sont des caractéristiques de l'espace fondé par la poésie à travers son *rythme lacuneux* où se mêlent les suggestions les plus disparates, synthétisées dans l'image mystérieuse et menaçante du requin. Il faut d'ailleurs souligner l'évolution auditive évoquée au début, index de sonorités primitives (« gronde », « bourdonne », « assourdissement ») qui contribuent à créer un paysage à la fois visuel et sonore. Mais comment peut-on harmoniser ces caractéristiques sensibles

[132] *EM*, p. 63.

avec la dimension ontologique que Garelli applique à ce terme ? Augustin Berque, géographe et orientaliste qui a abondamment médité sur la problématique du paysage, soulève cette contradiction dans un essai qui s'intitule justement *La Pensée paysagère* : « N'y a-t-il quelque antinomie entre paysage et pensée ? Le paysage, en principe, est *là-dehors*, devant moi ou autour de moi, et la pensée *là-dedans*, quelque part derrière mon front. Entre les deux, il y a comme une frontière »[133]. Une frontière que l'on peut surmonter à travers un déplacement : « Le paysage n'est pas dans un regard sur des objets, il est dans *la réalité des choses*, c'est-à-dire dans le rapport que nous avons avec notre environnement »[134]. Par conséquent, il nous semble possible et justifiable d'utiliser le terme *paysage* afin d'indiquer une forme de synthèse entre les deux aspects précédemment mentionnés, c'est-à-dire sensibilité et ontologie.

L'espace, chez Garelli, ne demande jamais une description, car il est 'fonctionnel', il indique les effets du poème sur le lecteur ou l'écrivain : « le poème crée lui-même sa propre situation, ordonne par ses rythmes son propre paysage ! »[135]. Et même quand des éléments descriptifs font irruption, ils produisent des contradictions tellement complexes qu'ils demandent une tout autre configuration. C'est le cas du poème éponyme de *Brèche*[136], qui fait apparaître une scène paradoxale mêlant des ambiances extrêmement différentes et incompatibles :

> Je l'ai croisé, en bleu, près d'une ferme, vendu peut-être, sans crosse, très souple et en avant. C'était le point central, l'azur immobile.[137]
>
> C'est janvier. Ou peut-être, l'indice blanchi de novembre.[138]

[133] A. Berque, *La Pensée paysagère*, Paris : Archibooks+Sauteureau Éditeur, 2008, p. 7.
[134] *Ibid.*, p. 47.
[135] *EM*, p. 133.
[136] *EM*, p. 23-36.
[137] *EM*, p. 23.
[138] *EM*, p. 24.

On devine très bien la tonalité énigmatique qui ouvre la première section et introduit une entité masculine difficilement identifiable, destinataire des questions posées par la voix incarnée dans le *Je* initial :

> Je lui ai dit : « Et l'homme ? » Mais il neigea.[139]

À un certain moment, la troisième personne se transforme subitement en deuxième, laquelle à son tour se convertit en première plurielle – selon cette instabilité pronominale que l'on peut retrouver également dans les recueils postérieurs de l'auteur (par exemple, *Fragments d'un corps en archipel*) :

> Je marche. Tu suis. Montons côte à côte. Le monde, c'est notre hôte. Je connus la peur et la pluie.[140]

La précarité des personnes se réverbère sur l'énonciation de ce poème, où les proférations du *je* se mêlent parfois à d'autres voix non-identifiables ou dont on ne peut repérer ni la source ni l'adresse :

> Choqué, j'ai essayé l'œillet : « Flaire ! » Il tonna comme un canon. Alors j'ai pris son geste : « Ça, par exemple, plus que l'amour, une définition ! »[141]

Nous recevons une confirmation de l'altérité de cette voix quelques pages après :

> Privé du ciel, le docte dit : Ce qu'il nous faut : C'est une définition.[142]

---

[139] *EM*, p. 23.
[140] *EM*, p. 23.
[141] *EM*, p. 23. Un autre exemple : « Alors quelqu'un murmure au détour croisé du regard : « Blessé, on y goûte ! Impassible, on s'y prend ! » Mais je n'ose crier devant vous : mes armes ! Car je sais mon usage et ce vol sans raison », *EM*, p. 34.
[142] *EM*, p. 29.

Ce « docte » est l'incarnation polémique des cibles de Garelli : la définition, la représentation. Le reflet de la référence est menaçant et mensonger (ce qui est justement le contraire de la poétique de Jaccottet):

> Ma première erreur fut le cercle. Libéré des parallèles, je tuais du regard mes paresses d'équation. Narcisse englouti, l'eau poursuivait ses drames.[143]

Ce paysage sans reflets, où la tragédie de Narcisse s'est désormais accomplie, affiche également des teintes d'Apocalypse[144] :

> Le Verbe gronde et le ciel tue.[145]

> Nous les pierres tombons en vrilles, sans un adieu, sans autre histoire que le silence opaque et glauque de nos yeux. Le Monde est plein. Il craque.[146]

Ces voix font irruption de façon énigmatique dans le texte et donnent lieu à un dialogue sans lèvres, sans corps :

> Ces mots seuls forment un corps.[147]

C'est déjà le *corps en archipel* qui va paraître 42 ans après ; c'est la parole éclatée qui compose la chair du poème.

La *question du lieu* possède donc un caractère dramatique, théâtral, fondé sur la localisation des mots proférés qui résonnent d'un point à l'autre de ce paysage impossible malgré son caractère concret. Cette question dérive de la proxémique implicite dans cet entrelacement de voix et de personnes qui confère,

---

[143] *EM*, p. 23.
[144] Une vision qui se traduit, au niveau linguistique, en des fréquentes répétitions et/ou exclamations (dont nous avons déjà inséré plusieurs exemples) : « Pour que le fruit trop mûr…/Pour que la terre penche…/Pour que la mousse aride…/Pour que la feuille au vent… », *EM*, p. 30.
[145] *EM*, p. 26.
[146] *EM*, p. 32.
[147] *EM*, p. 35.

au détriment de l'ambiguïté, une plus grande matérialité (sinon charnalité) à la parole. Le lecteur peut 'résoudre' le mystère de cette présence énigmatique du début seulement dans la dernière section du texte (la sixième), où elle se manifeste comme la poésie elle-même :

> Ceci n'est pas un arbre. Ceci n'est pas du fer. Ceci ne sert à rien. Ce n'est pas une maison. Ce mot n'a pas de sens. Mais ce sens, contraire. Le Verbe se délabre. Il n'y a pas d'opposant. S'il hurle dans le ciel, il scintille sur terre. Il brûle dans ma tête. Il brille. Il ne brille pas. Rien ne pousse à sa course, sauf sa course de travers. S'il piétine, il marche. S'il marche, c'est sur ses pas. Je l'ai croisé pourtant. C'était demain. Ou plutôt toujours hier. D'horreur, on est parti. On s'est parlé en coin. Quelle angoisse, le jour. Mais heureux comme des pierres ; car nous étions ensemble. Ensemble, nous n'étions point. Encore un mot : Ce poème, je l'aime. On a vécu à deux. Comme d'autres, on se perdra. Il ne conduit à rien, sauf peut-être à lui-même. Parti de moi, pour sûr, il est vide. Ne l'est pas.[148]

Ce passage permet de renforcer cette poétique du choc et de la brutalité spécifique de l'œuvre garellienne, se fondant spécialement sur l'impact que la poésie produit au moment de sa réception. Il est en outre possible de retrouver ces contrastes et ces frictions dans le tissage chromatique, fait de très fortes lacérations. Dans ce texte, effectivement, on glisse très facilement d'une dimension sensorielle à l'autre :

> L'arc et la flèche comme un cri violet.[149]

> Laves couleur de fièvre, fièvres odeur d'encens. Et le verbe mourir devient ma raison, l'exhalaison, ou mieux, funèbre, cette ornière, que creuse ma parole, sans ors ni blason.[150]

En arrangeant des suggestions disparates, l'écriture de Garelli déploie un paysage naturel et verbal, improbable et cependant irrécusable, comme dans ce passage tiré de *Prendre appui* :

---

[148] *EM*, p. 36.
[149] *EM*, p. 25.
[150] *EM*, p. 33.

> Il y a découverte d'un paysage verbal comme il y a découverte d'un paysage naturel et le premier a ses lacs, ses falaises et ses montagnes qui ne sont ni lacs, ni falaises ni montagnes – les images. Il y a ouverture des mots sur les sens comme la porte entrebâillée ouvre sur une salle. Il y a des phrases barrées comme les murs arrêtent les regards. Il y a carrefour de significations comme il y a carrefour de routes. Il y a, quand la phrase meurt, rupture du poème, comme il y a dans la vie rupture des passions.[151]

Paysage est aussi l'un des mot-clés du travail critique de Collot, qui souligne[152] les influences de la philosophie et du vocabulaire merleau-pontyen sur la critique thématique, à travers les valeurs de la sensibilité, de la perception et, justement, des notions telles que *paysage*, ou bien, *perspective*. D'ailleurs, Merleau-Ponty croise lui-même l'expression artistique (spécialement littéraire) et les images spatiales dans le passage suivant, tiré de ses cours au Collège de France :

> […] l'écrivain, prenant le langage de tous, le fait servir à rendre la participation prélogique des paysages, des demeures, des lieux, des gestes, des hommes entre eux et avec nous. Les idées littéraires, comme celles de la musique et de la peinture, ne sont pas des « idées de l'intelligence » : elles ne se détachent jamais tout à fait des spectacles, elles transparaissent, irrécusables comme des personnes, mais non définissables. […] le travail de l'écrivain reste travail de langage, plutôt que de « pensée » : il s'agit de produire un système de signes qui restitue par son agencement interne le paysage d'une expérience, il faut que les reliefs, les lignes de force de ce paysage induisent une syntaxe profonde, un mode de composition et de récit, qui défont et refont le monde et le langage usuels. Cette parole neuve se forme dans l'écrivain à son insu.[153]

Le philosophe semble vouloir définir, ici, une référence spécifique à la poésie, se fondant non sur la correspondance sémantique ou thématique, mais sur l'aspect syntactique (l'*agencement*). La syntaxe aménagée par cet espace n'est pas, pourtant, immuable, car son horizon s'éloigne toujours vers d'autres points de fuite, vers d'autres paysages :

---

[151] *EM*, p. 130.
[152] M. Collot, « L'Œuvre comme paysage d'une expérience. Merleau-Ponty et la critique thématique, in Merleau-Ponty et le littéraire », in A. Simon, N. Castin (sous la dir. de), *Merleau-Ponty et le Littéraire*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 23-37.
[153] M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris : Gallimard, 1968, p. 40.

> L'expérience poétique est donc, comme l'existence elle-même, une totalisation toujours inachevée. Il appartient à l'essence de la poésie d'être ininterrompue ; mais cela n'exclut pas la possibilité de poèmes achevés. Étant admis que le dernier mot ne sera jamais dit, et l'horizon jamais atteint, le poète s'arrêtera chaque fois que les mots écrits auront défini un espace de sens dont les lignes composent un paysage stable et cohérent, tout en convergeant vers ce point de fuite qui seul peut leur conférer une secrète mobilité.[154]

Nous concluons ainsi ce long travail de recherche par les images qui l'ont ouvert : l'horizon et le paysage.

Le but du portrait-paysage que nous venons de peindre n'a pas été de réintégrer l'auteur dans un catalogue poétique contemporain, mais de proposer son *approche de la parole* en tant que modalité d'interrogation du poème dans sa valeur sensible, linguistique, 'expérientielle'. Cela nous a permis d'enrichir le statut de la parole poétique, d'en faire un objet multidimensionnel, matériel, dense. C'est une parole que l'œuvre de Garelli nous invite à penser, habiter, vivre.

[154] M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit*., p. 169.

Conclusions

Notre étude de l'œuvre de Jacques Garelli a voulu mettre l'accent sur une approche de la poésie qui se fonde en premier lieu sur la phénoménalité et sur la qualité sensible de l'écriture. Ces deux particularités nous ont d'ailleurs suggéré le titre de notre travail : la poésie comme paysage de l'être – de par sa matérialité, sa dimension spatiale et sa qualité temporelle.

La parole gagne parfois des qualités tactiles, par lesquelles elle se fait parole fluide et *dispersée*, comme un archipel (image qui peut se superposer aisément au dispositif du N.I.A.S.T.V. puisqu'elle en garde la même fragmentation de sens). Le poème, par sa nature figurative, nous offre ainsi une leçon de précarité, où la valeur sémantique est mise en question par une différenciation interne à la parole qui se déclenche également à partir de sa dimension auditive. En poésie, le sens d'un mot devient alors une possibilité, un acte de type poïétique, justement.

Le grand nombre de réflexions qui ont entouré la poétique de l'image garellienne demande maintenant une synthèse des enjeux qu'elle implique :

1. en premier lieu, il faut signaler le moment de la relation entraînant le mouvement explosif du dispositif figural : l'image instaure un rapport entre des éléments éloignés, étrangers l'un à l'autre (c'est la définition de Reverdy) ;

2. l'irruption, la trouvaille, la surprise, seraient ensuite les modalités privilégiées de révélation de l'image dans le texte poétique surréaliste ;

3. ces caractéristiques troublantes de l'image s'opposent à la fonction 'classique' d'élucidation et de compréhension confiée à la rhétorique : l'image éclaire, permet de dire là où les mots ou les notions manquent (« Le vers rémunère le défaut des langues », écrit Mallarmé). Avec le premier aspect ci-dessus, cet élément renvoie à la valeur aristotélicienne de la métaphore : « bien faire les métaphores, c'est bien apercevoir les ressemblances » (*Poétique*, 1459a 7-8) ;

4. finalement, parmi les risques que l'image implique, il y aurait la séduction et l'iconolâtrie qui en est la conséquence, ce qui donne lieu à la critique majeure exprimée par ses détracteurs, comme Jaccottet, qui en condamnent également la facilité, le charme dangereux.

Les points qui concernent davantage la poétique de Garelli sont les deux premiers, synthétisés dans la *brèche* qui constitue à notre avis la voie d'accès fondamentale à sa poésie.

Ces principes concernant l'image modifient la notion même de lecture, qui se configure tout d'abord en tant que perception charnelle (de cette *chair* merleau-pontyenne à laquelle nous avons souvent fait appel) des mots, de leurs sonorités, de leurs vibrations. Se retrouver lecteur, c'est se retrouver face à l'étendue irrégulière de la langue du poème, à son jeu de tensions, à son dynamisme potentiel.

Dire le poème pose des difficultés à cause de sa nature physique. La lecture aussi, c'est un fait du corps, comme le remarque d'ailleurs Roland Barthes : « lire,

c'est faire travailler notre corps […] à l'appel de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases »[1].

Quand nous lisons, donc, nous ressentons des impressions, nous accomplissons des mouvements : et pourtant, est-ce que l'expérience poétique peut-elle se contenter d'expressions si prosaïques, dépourvues de toute spécificité ? L'œuvre de Garelli nous a aidée à éviter ce genre de risques en nous appuyant sur la phénoménologie : elle nous a permis de *dire* ces faits à la fois linguistiques (puisqu'ils dérivent d'une utilisation particulière des mots) et non-linguistiques (puisqu'ils renvoient à une expérience ontologique). Les références avec lesquelles nous avons mis en résonance la pensée garellienne du poème ont pris part à cette opération : Austin, Benveniste et Culler sont des auteurs qui ont influencé profondément notre travail et à travers lesquels nous avons entrecroisé la poésie avec la philosophie du langage et la linguistique. La parole de Garelli s'est ainsi révélée être une parole perméable, se laissant traverser et enrichir par d'autres domaines du savoir et de l'expression.

Les perspectives critiques que nous avons présentées dans la quatrième section, ont progressivement modifié la position du lecteur par rapport au texte. Instance textuelle presque complètement abstraite, le lecteur finit par être un incontournable acteur/agent des dynamiques de production du sens[2].

La demande d'une approche différente de la lecture en résulte aussi bien nécessaire que difficile, car comment pourrait-on élaborer les corollaires concernant une pratique *phénoménologique* de la lecture ? Il est très important de répondre à une telle question, puisque tout cela ne relève pas tout simplement de la théorie, mais comporte des retombées sur la didactique de la littérature :

[1] R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984, p. 35.
[2] Cf. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano : Bompiani, 1990, p. 16.

> […] la lecture et la littérature sont *des actes*, des pratiques dont chaque lecteur, enseigné comme enseignant, est partie prenante. Il apparaît dès lors qu'enseigner la littérature devrait consister à enseigner non plus seulement des œuvres, mais aussi et peut-être d'abord une *manière de lire* : il s'agirait, en d'autres termes, de passer d'une conception statique de la littérature à une conception dynamique.
> La perspective centrée sur le lecteur affirme par ailleurs le caractère résolument *ludique* de la lecture. Elle invite à considérer l'enseignement de la littérature comme une école de jeu, où l'esprit de sérieux doit être non pas banni (car pour pouvoir jouer, il faut apprendre à maitriser et respecter des règles) mais fortement tempéré.[3]

Plutôt que le jeu, Ponge préfère évoquer le paradigme de la révolution :

> Je viens de dire que la parole, ainsi écrite, éclaire, c'est-à-dire qu'elle produit de la lumière. Il est évident que c'est aussi parce que le texte a été travaillé dans l'intention de communiquer, d'éclairer, de produire une lumière. À qui ? À quelqu'un, à l'autre : au lecteur.
> Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera, si vous voulez, acte de commutation, comme on parle d'un commutateur, qu'il ouvrira la lumière, enfin qu'il tournera le bouton et qu'il recevra la lumière. C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant ; et il lui est demandé un *acte*.
> … Un acte qui n'est pas tant du théâtre ou d'un jeu de *société*, mais un acte révolutionnaire, au sens de la gravitation universelle, un acte qui comporte le risque de se révolutionner soi-même, seule chance d'accéder *physiquement* (matériellement, puis-je dire) à l'*objoie*. C'est tout.[4]

Lumière, *acte*, *gravitation* : ce sont tous des éléments qui ont souvent étayé les propos de Garelli, selon lequel l'importance du moment de la lecture poétique est donnée par le fait qu'elle se configure (avec l'écriture) en tant qu'expérience du

[3] J.-L. Dufays, L. Gemenne, D. Ledur, *Pour une lecture littéraire*, 2e éd., Bruxelles : De Boeck, 2005, p. 123. L'aspect ludique est au centre de l'essai de Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature* (Paris : Minuit, 1986) : « Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué*: ainsi y aurait-il un *liseur* et, si l'on ose dire, un *lu*. Le *joué*, le *lu*, seraient du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la re-connaissance et du principe de plaisir : il ranime l'objet d'investissement qu'il fut pour sa mère, dans l'illusion qu'elle entretint. D'où la forme passive. Le sujet *jouant*, le *liseur*, seraient du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes, sourdes présences : corps, temps, espaces à la fois concrets et poreux ; le jeu s'enracine dans une confuse expérience des limites, vécue quasi physiologiquement, dedans/dehors, moi/autre, présent/passé, etc. » (p. 112-113).

[4] *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard/Seuil, 1970, p. 192.

langage : la poésie est une *chair*[5], où les mots et le monde forment un chiasme. La lecture, c'est déjà de la poésie, ou mieux, de la *poïèsis*.

Quant à nos démarches personnelles, le chiasme a informé l'organisation des différents points argumentés. Cela n'aboutit pas à une *philosophisation* de la poésie, ni à une *poétisation* de la pensée, car leur nœud est tout autre qu'une assimilation. Il est relation, reposant sur leur point en commun, c'est-à-dire l'*expérience de la parole*, comme le dit Heidegger : « Faire une expérience avec la parole veut alors dire : nous laisser en propre aborder par la parole que nous adresse la parole, cependant même que nous acceptons d'aller et d'entrer dans cette adresse en nous y accommodant »[6]. Une telle affirmation synthétise la plupart des questions que nous avons introduites : la lecture-expérience, l'adresse, qui à son tour renvoie aux notions de direction et d'espace. À travers les images, les rythmes et toutes les ressources de la poésie, la parole se transforme en expérience qui nous met en question, qui nous met face à l'autre de la parole, qui correspond parfois à notre propre *autre*.

C'est grâce à des qualités pareilles que la poésie devient à la fois expérience, événement, phénomène et, enfin, espace de perception et de sensations où chacun peut chercher son parcours, son séjour. C'est la même liberté qui découle du caractère absolument non-linéaire de la lecture (influencée, en cela, par l'organisation stellaire, explosive, cosmique de l'image). Elle ne propose pas un travail de repérage, mais de constitution du sens.

[5] Chez Garelli, la poésie acquiert des caractéristiques presque tactiles : elle est faite de plis, de brèches, de fissures, comme si elle était écrite en braille (il faut rappeler que l'auteur réécrit une *Lettre aux aveugles* : *Lettre aux aveugles sur l'invisible poétique*, in *ED*, p. 85-129).

[6] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, « tel », 1976, p. 143.

Nous avons essayé, par l'organisation des questions examinées dans notre travail, de mettre en évidence les caractères saillants de l'écriture littéraire de Garelli. Nous avons pourtant omis de faire allusion aux relations avec la science (exception faite pour l'œuvre de Gilbert Simondon, dont les notions-clés sont presque toutes de dérivation scientifique). C'est un élément fondamental de la philosophie de l'auteur qui a de répercussions considérables sur son idée de littérature et d'art, dont le moment le plus évident – d'un point de vue 'poétique' – est représenté par l'attention qu'il a porté à l'astrophysique dans *Archives du silence*, à travers l'« autre lumière »[7] qui paraît dans quelques poèmes et dans l'essai « Récurrences du songe »).

Dans d'autres écrits, l'auteur propose une entente possible entre philosophie et physique, car les innovations apportées par la mécanique quantique (à travers les thèses de Niels Bohr, Werner Heisenberg, Erwin Scrödinger, Albert Einstein) demandent une nouvelle façon d'aborder la question de l'être[8].

Garelli se plaint que la science, malgré ses interrogations philosophiques, ne trouve pas une forme de dialogue avec la phénoménologie. Les raisons de ce malentendu dériveraient sans doute d'un préjugé heideggérien à l'égard de « toutes les sciences à caractère qualifié de "ontique" »[9] et, parallèlement, de la méfiance des scientifiques pour la conception de Monde du philosophe allemand, fondée sur le schéma du Quadriparti. Il s'agit d'un malentendu que Merleau-Ponty allait essayer de dépasser pendant ses cours sur la nature au Collège de France[10]. Dès lors, une complémentarité peut s'esquisser entre la microphysique et l'esthétique :

> Or, la dimension temporalisatrice et mondificatrice des œuvres d'art, dont nous nous sommes attachés à mettre en évidence le *mouvement opératoire* […] confère à ces expériences de pensée une *charge d'être* irréductible à une simple entreprise formelle

[7] *AS*, p. 31.
[8] Cf. *RM*, p. 223 sqq.
[9] *EE*, p. 163.
[10] Cf. « Les esquisses merleau-pontyennes sur la nature à l'épreuve des développements récents de l'astrophysique », in *EE*, p. 161-216.

> de construction intellectuelle. Ce point […] est décisif, non seulement parce qu'il réhabilite une phénoménologie de la perception correctement conduite, qui implique travail des dimensions opératoires, temporalisatrices et mondificatrices de l'expérience globale de l'Être-au-monde, mais parce qu'il permet d'unir dans la même entreprise de questionnement transformationnel du monde, les physiciens de la mécanique quantique du XXe siècle et les artistes de tous les temps. C'est selon l'impacte de ce nouveau mode de questionnement que la situation de l'homme dans le monde peut être approfondie hors de toute rivalité superficielle et de toute incompréhension entre Science, Art et Philosophie.[11]

Nous pouvons dire qu'à partir de *Rythmes et mondes* (1991), cette problématique – que nous retrouvons aussi dans *La Mort et le songe* (2007), dont la troisième section est intitulée « Le songe cosmique » – devient l'un des noyaux de la pensée de Garelli. L'origine de l'univers se relie, dans « Le songe cosmique », à la question de l'horizon préindividuel qui était déjà au centre de la pensée garellienne précédente :

> […] les processus d'individuation, qui structureront l'univers, dans toutes les phases ultérieures de l'évolution cosmique, partent d'horizon énergétique préindividuel, qui s'individualise par sauts quantiques, par à coups brusques, par conflagrations, par mutations, et seulement plus tard, en des zones infinitésimales de l'univers, d'où procédera la formation des planètes, selon des formes d'évolutions plus lentes, constituant en quelque sorte des « *îles* » perdues, au milieu d'une conflagration généralisée.[12]

La *question du lieu* qui a informé la partie finale de notre travail trouve donc dans l'astrophysique un élargissement considérable ; les processus transductifs de Simondon se produisent d'ailleurs dans la genèse de l'univers, qui se superpose, dans le passage cité, à l'image de l'archipel (dont nous avons constaté l'importance dans l'œuvre de Garelli) et à la genèse de la poésie elle-même :

> Car la poésie ne décrit jamais des choses déjà données et connues de chacun. Elle instaure un certain mode de questionnement à propos des choses saisies dans l'énigme de leur surgissement, en promouvant musicalement et significativement ce

[11] *EE*, p. 215.
[12] *MS*, p. 149.

> qu'elle cherche, mais qu'avant de nommer, elle ignore. C'est dans le déploiement tâtonnant de ce dire que réside l'énigme du poème.[13]

Par là, nous voudrions suggérer et ouvrir une perspective à d'autres développements futurs qui vont pourtant nécessiter d'instruments non seulement littéraires.

Nous avons souhaité mettre en évidence le lien qui s'instaure entre la pensée, l'image, la lecture et la dimension spatiale dans l'œuvre de Garelli. Il y a pourtant une autre question, disséminée dans notre étude, que nous avons laissée en suspens : le temps. La poétique de l'auteur débouche sur une mise en évidence du lien de deux dimensions interdépendantes : temporalisation et mondanéisation. Si le faire-monde du poème a déterminé l'interrogation de la *question du lieu* en tant que conclusion synthétique, la temporalité demanderait certainement un développement réservant une place particulière à la pensée d'Edmund Husserl, que nous avons sans doute 'négligé', exception faite pour les dynamiques de rétention et protention caractérisant la lecture.

La prédilection que nous avons accordée à la dimension spatiale, par rapport à la dimension temporelle, a été imposée par l'organisation même de notre travail, où la *question du lieu* se prolonge enfin dans une *question du tu*, de l'*autre*, à propos de laquelle il faut élucider deux apparentes contradictions.

En premier lieu, parler d'un *tu*, comme le relève Benveniste, sous-entend la présence d'un *je*. Ces deux postulations suggèrent donc le maintien de la notion de sujet, que nous avons progressivement mis en cause spécialement dans la deuxième partie concernant les racines philosophiques de Garelli, laquelle se conclut d'ailleurs par une réflexion sur la reconfiguration du sujet poétique à partir des œuvres d'Artaud, de Michaux, de Novarina et de Garelli lui-même. Comment pouvons-nous concilier la présence de ces personnes avec le *préindividuel*, qui est

[13] *ED*, p. 91.

« *autre qu'unité*, *autre qu'identité*, *autre qu'altérité* »[14] ? Il s'agit alors de remplacer la notion et le terme de sujet par celui de *voix* (ce que nous avons fait dans notre étude, en évitant là où il était possible le premier). Une voix, c'est un ensemble de modulations, d'accents, de tonalités : c'est un assemblage de pluralités qui peuvent assumer plusieurs déclinaisons.

Quant à l'autre contradiction potentielle, nous avons, au début de la quatrième partie, débarrassé le poème de tout souci de communication. Et pourtant, la fin de la cinquième partie propose une réflexion sur l'*adresse* qui serait sous-entendue dans l'énonciation poétique[15]. Il faut donc distinguer nettement la communication de l'énonciation, car la recherche d'un *tu* (ainsi que l'utilisation de l'apostrophe selon Culler) n'implique pas forcément la volonté de transmettre un message. La situation poétique est effectivement une situation sans contexte, un appel pur, vide, et en même temps prêt à se remplir d'un *tu* qui est en premier lieu le lecteur.

La poésie, alors, se fait une forme complexe de la *deixis*. Le poème profère une parole *dépossédée* parce que tout sujet peut s'y inscrire. Cette dépossession génère une autre personne : le 'je-tu' où l'écrivain/lecteur fait retentir sa voix. C'est là une possibilité de repenser les catégories de sujet et de lecteur, ou peut-être d'indiquer une voix au-delà de toute catégorisation pronominale. Bref, une *personne* poétique :

> je sais,
> je sais et tu sais, nous savions,
> nous ne savions pas, mais
> nous étions là-bas,
> et parfois, quand
> il n'y avait plus que le Rien entre nous, nous nous trouvions
> l'un l'autre tout à fait.[16]

[14] *EE*, p. 27.
[15] À ce propos, nous voudrions signaler l'importance des deux journées d'étude « À qui le poème ? » qui ont eu lieu au Collège International de Philosophie (Paris) le 14 mars et 20 juin 2008.
[16] P. Celan, *La Rose de personne*, traduction et postface de Martine Broda, Paris : Seuil, « Points », 2007, p. 21.

Annexe 1

Lecture de *Les Donneurs de noms* (in *Archives du silence*, Paris : José Corti, 1989, p. 52-62)

Il nous semble important d'ajouter maintenant une sorte de corollaire à notre travail grâce à l'étude analytique d'un seul texte qui se relie également à la réflexion sur le *lieu pensant* présentée dans la cinquième et dernière partie de la thèse. Ce supplément consiste dans la lecture de *Les Donneurs de noms*, poème tiré d'*Archives du silence*. Ce long texte poétique de Jacques Garelli[1] part de l'évocation des mutations onomastiques de quelques localités corses : les mots suivent les confins géographiques, historiques et mythiques de l'île d'origine de l'auteur, sans en être prisonniers. Ils sont des points d'appui[2] pour les images imbibées du paysage sur lequel elles se fondent, mais qu'elles ne décrivent pas servilement. Comme dans l'exemple sartrien de Florence, ces images produisent des suggestions qui augmentent la 'lumière' de la parole, grâce à la pluralité de sens qu'elle peut assumer tour à tour.

Le texte[3], qui a la forme d'un poème en prose, se compose d'un « Prologue » et de deux parties (la première intitulée « L'Homme aux noms », la seconde « Improbables pensées de l'homme mis en cage, faute de noms ») ; ces sections sont à leur tour divisées en paragraphes, qui acquièrent parfois une forme plus

[1] *AS*, p. 52-62. Des reproductions scannées font suite à l'étude du poème, afin d'en pouvoir apprécier la continuité et la consistance graphique.
[2] En paraphrasant le titre du recueil *Prendre appui* (in J. Garelli, *Les Dépossessions* suivi de *Prendre appui*, Paris : Mercure de France, 1968).
[3] Th. Leterre propose une lecture 'politique' de ce texte, dans « Phénoménologie de l'impouvoir : autour des "Donneurs de noms », in *PP*, p. 69-81.

'poétique' (à travers des phrases plus brèves et cadencées)[4]. Nous avons précisé que la poésie des œuvres de Garelli est le résultat d'une recherche sur les images, sur les sonorités, sur le rythme – sur la matière première du poème. À travers l'insistance sur le côté physique et sensible de la parole, la poésie de l'auteur donne lieu plus à une *chimie* qu'à une *alchimie* du verbe.

Les noms en question dérivent, en réalité, plus de la possibilité verbale que de la définition toponymique. En fait, dans une note au « Prologue », Garelli spécifie :

> Ici, la fantaisie suit le cours d'une étymologie qui pourrait bien être exacte.[5]

Le nom, c'est le lieu d'abordage de l'île pour les « donneurs » : elle apparaît initialement comme un « lieu » indéfini, successivement devient « Île » et, finalement, elle est identifiée implicitement par l'allusion à quelques-unes de ses localités. L'écriture poétique se laisse entraîner par les suggestions étymologiques de Punta Rivelata et de Calvi. Le premier endroit subit cette évolution : une fois Ripa Alta (à l'époque romaine), il se transforme ensuite en Rive Haute, puis Rebelle, et finalement Punta Rivelata. Il s'agit d'un processus où l'histoire et la mémoire sont soumises, d'un côté, aux effets des agents naturels (au même titre que les espaces concrets auxquels elles se réfèrent) et, de l'autre, à l'intervention des donneurs de noms du titre :

> Rive Haute, pour l'œil des premiers marins, elle se fait Rebelle pour qui s'implante sur ses falaises, car rien n'incruste l'âpreté de ses rocs, sinon les embruns salés et le vent.
>
> A l'usure, la Rebelle adoucit sa mémoire, car elle révèle ce qu'elle dévoile, sur la Rive Haute, mais estompée du premier nom.

[4] La fragmentation est l'une des caractéristiques principales du texte, ce qui lui permet d'assumer une forme insulaire, d'archipel : « Parole en archipel : découpée en la diversité de ses îles et ainsi faisant surgir la haute mer principale, cette immensité très ancienne et cet inconnu toujours à venir que seule nous désigne l'émergence des terres profondes, infiniment partagées » (M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 454).
[5] *AS,* p. 52.

> Punta Rivelata ! Le morse du sémaphore corrige l'encablure. Les voiles aux navigations paisibles ou tumultueuses entrent dans le port.[6]

Chaque nom, malgré sa durée temporaire, révèle une facette du paysage auquel il est impossible d'attribuer une forme d''identité' univoque (le rocher est à la fois 'rebelle' à cause de sa hauteur, à cause de sa qualité âpre et difficile, et révélé/révélateur, car il manifeste la présence de l'île). Quant à Calvi, la dérivation est exclamée de façon plus fugace : « Calvus ! Le Chauve »[7]. La roche nue émerge avec son nom :

> Ce qui annonce les rumeurs espacées de cette Île, sitôt que son socle émerge des flots, change, imperceptible, de figure et de noms.[8]

Ainsi, la voix ténue de l'île, ses « rumeurs espacées », se cachent dans l'évolution et dans le changement des noms :

> [...] la parole émigre de caps en caps, égrenant ses Raisons, selon les parcours de l'histoire.[9]

Le nom surgit comme un élément du paysage[10], mais la géographie qu'il dessine n'est pas indestructible. À l'envers du nom, ce sont les éléments les plus éphémères de la scène qui seuls peuvent garder la vérité du lieu, malgré leur fragilité :

> [...] car rien n'incruste l'âpreté de ses rocs, sinon les embruns salés et le vent.[11]

Dans l'ouverture de la première section (« I. L'Homme aux noms », qui suit le bref prologue), le lecteur peut trouver la motivation du titre :

---

[6] *AS*, p. 53.
[7] *AS*, p. 53.
[8] *AS,* p. 52.
[9] *AS,* p. 53.
[10] « le nom sourd des profondeurs de la mémoire, comme la rivière, sous les plans glauques mais traversés du même nom », *AS*, p. 52.
[11] *AS,* p. 53.

> J'évoque, ici, les improbables premiers Donneurs de noms, le champ qu'ils ont ouvert à la périphérie des sphères, le silence qui les traverse hors de toute prise, à vitesse de constellations, révélant en pleines ténèbres, l'évidence de ce qui éclaire. Entre les feuillages, l'accord soudain transposé du gris et du vert.
>
> J'imagine la tension de leur écoute, l'acuité de leur regard, qui rôde sur les pailles incrustées d'une pierre, entre l'ocre, où se présage l'indice du fer et l'étincelle, où fulgure, une miette éclatée du temps.
>
> Je songe au premier caillot, qui s'est bloqué dans leur gorge, à la pastille de sang rauque, qui monte en plein ciel, à l'oreille qui chavire, selon le rythme de partage, que les ressacs d'une houle déposent, quand drague une écume d'azur et de blanc.[12]

L'écoute et le regard s'entrelacent à l'intérieur de cette approche des donneurs de noms : il s'agit de deux dimensions qui mettent en relief l'ouverture de la perception, tendue vers la dimension de l'être-au-monde par les éléments fondamentaux de l'écriture poétique, c'est-à-dire l'image et la musique. La dimension sonore est particulièrement complexe, puisqu'elle nécessite de plusieurs écoutes :

> Plus que la première, j'invoque, ici, la seconde écoute, issue du hasard, au millionième passage, qui découvre sous les vagues, d'imprévisibles points de fixations, des indices de mort sur les grains à peine remués du sable, des lacunes qui appellent, des abîmes qui se happent, mettant en résonance le tourbillon qui creuse et la pose d'un silence sur une chaîne ponctuée de sons.[13]

Le silence revient, comme s'il était le vrai nom caché, le nom qui accueille tous les autres[14] : ceux qui, dans leur instabilité historique, donnent du relief au paysage formé d'une étendue irrégulière parsemée de sables, de vides qui se tournent tout à coup en abîmes. Le silence marque également la première rencontre des « donneurs de noms » qui viennent d'être évoqués. L'île elle-même est une terre de silence, attendant le nom avec lequel il sera possible de dialoguer :

---

[12] *AS,* p. 54.
[13] *AS*, p. 54-55.
[14] « Il n'y a de parole qui ne soit nourrie et bercée de silence, mais d'un silence expressif et non vide de sens », J.-Y. Mercury, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 2000, p. 379.

> Me plaît que ce qui interpelle n'entame le dialogue qu'avec les sables, le ciel, les chardons. Que nul ne réponde, sinon la béance ouverte de la mer, à l'éveil des premiers noms.[15]

Pendant la première écoute, le rythme qui surgit à la rencontre de l'île se déverse et retentit dans le nœud de sang bloquant la gorge du nommeur, figure doublant celle du poète, comme le suggère l'irruption de la première personne du singulier, opératrice de l'évocation :

> Depuis peu, je m'habitue à mes paroles, comme enfant, à ma propre marche.[16]

La voix et la marche sont mises en parallèle, comme déjà dans *Prendre appui*. Par conséquent, le nom (ou le mot en général) est porteur d'une direction de parcours – image de la tension vers le lieu que l'on peut remarquer dans le texte :

> Le mot ouvre à ce qu'il conduit. Le fait vibrer dans sa mouvance, comme un feuillage soudain hanté par le vent.
>
> [...]
> C'est un maquis de traces qui s'enchevêtrent, se perdent et se croisent, en un cumul de retards. Remonter, par la parole, le cours transi de ce temps.
>
> Comme un éboulis de cailloux qui dévale, les mots sont là pour que trébuche le marcheur qui passe et les ramasse, sans voix et sans nom.[17]

On met ainsi en relief l'ambiguïté des noms : ils ouvrent une voie mais en même temps (pris dans leur caractère de renfermement) ils peuvent empêcher le chemin comme un éboulis.

La seconde section (« II. Improbables pensées de l'homme mis en cage, faute de noms »), la plus étendue et variée, s'ouvre sur les « mots » :

---

[15] *AS*, p. 55.
[16] *AS*, p. 59.
[17] *AS*, p. 60.

> Les mots sont plus rapides, plus mobiles, plus incisifs que le vert acide de la pomme. Sont-ils plus vrais que la piqûre des frelons ?
>
> Autant que des murènes, je me méfie des noms que je donne.
> Plus que des vives, qui nagent dans l'eau sans nom.
>
> Remonter à l'heure où des êtres nécessaires sèment leurs poudres sans se soucier de donner des noms.[18]

Les paroles sont fugitives et pointues comme la couleur d'une pomme verte ou la piqûre d'un insecte : cet élément synésthésique[19] souligne la manière dont Garelli a recours, dans son écriture, à toutes les ressources de la parole, car l'expression passe par des modalités qui ne sont pas exclusivement sémantiques[20]. Le texte poétique arrive à 'dire' (et non point à communiquer, à transmettre des informations) à travers des moyens qui évitent l'aspect représentatif/conceptuel du langage et relèvent surtout de l'image et du rythme, qui fondent la définition de ce que Garelli appelle champ poétique : « Or l'étude de ce champ, qui porte en son cœur une structure de discontinuité, révèle une dimension énergétique d'être et de sens, qui devient motif ontologique »[21]. Cela fait donc levier sur les propriétés sonores et rythmiques de l'écriture, comme il est évident, par exemple, dans ce 'vers' :

> Radieuse rayure rayée de rayons ![22]

Un vers à la lumière âpre et tranchante, qui anticipe la parution d'une hydre :

---

[18] *AS*, p. 56.
[19] Des parfums aussi s'ajoutent (presque des déclinaisons sensible des noms) : « Les paroles, qui s'ordonnent, accordent un parfum déjà épars sur la colline, avec le mauve des champs ; qu'il se nomme bruyère, lavande, peut-être, un jour, thym sauvage », *AS,* p. 57.
[20] « En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes », J.-P. Sartre, *Situations II*, Paris : Gallimard, 1948, p. 64.
[21] J. Garelli, « Discontinuité poétique et énergétique de l'être », *La Liberté de l'esprit*, Hiver 1986-1987, n. 14, p. 27.
[22] *AS*, p. 55.

> Au seuil de cette fêlure, j'imagine l'hydre aux mille têtes, bruyante et sans noms. Sourde à ce qui scintille sur son ancestrale ligne de chant, elle rit. Fait silence. Puis met en cage, créant le rituel d'une mise à mort, chaque fois que dévie le rythme du premier chant.[23]

Ces mythes cachés, latents, produisent une vibration dans le texte, où l'écriture frémit à cause des suggestions et des images toujours à l'affût. Comme dans le mécanisme de Reverdy, l'image naît du rapprochement inusité entre deux réalités lointaines, à travers une sorte de court-circuit produisant en même temps stupeur et sens. De cette façon, l'hydre « bruyante » peut se révéler – paradoxalement – privée de noms, gardienne d'un silence qui, pourtant, est lié au rythme d'un chant premier et originaire. Sans doute incarne-t-elle l'aspect dangereux de la nomination (qui revient avec l'image des murènes[24]).

D'ailleurs, l'expression poétique consiste aussi dans un travail intensif sur le silence, dans le silence, autour du silence, lequel constitue le réceptacle de la voix[25], l'espace qui l'accueille en lui permettant de résonner. Le mot *silence* paraît déjà dans le titre du recueil, ce qui renforce l'importance de cet élément, complément incontournable de la parole. L'insonorité ne serait pas, effectivement, une annulation de l'expression, mais, bien au contraire, une de ses modalités, comme le souligne Maurice Merleau-Ponty dans « Le langage indirect et les voix du silence » : « Le langage signifie quand, au lieu de copier la pensée, il se laisse défaire et refaire par elle. Il porte son sens comme la trace d'un pas signifie le mouvement et l'effort d'un corps »[26]. La parole du poème s'apparente à un fait physique, car elle résulte d'un mouvement, ou, mieux, d'une série de mouvements complexes (pareils à ceux du marcheur qui paraît dans *Prendre appui*). De fait, la parole qui veut être « vraiment expressive »[27], n'opte jamais pour une correspondance biunivoque entre

[23] *AS*, p. 55.
[24] « Autant que des murènes, je me méfie des noms que je donne. Plus que des vives, qui nagent dans l'eau sans nom », *AS*, p. 56.
[25] « Comme le silence où s'archive ma voix », *AS*, p. 59.
[26] M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris : Gallimard, « folio », 2003, p. 72.
[27] *Ibid.*, p. 74.

signe et sens : elle « tâtonne autour d'une intention de signifier »[28], sans abandonner jamais le fond de silence qui l'entoure[29]. Chez Bachelard aussi on retrouve le même lien profond entre silence et poésie :

> Par la lenteur de la poésie écrite, les verbes retrouvent le détail de leur mouvement originel. À chaque verbe revient, non plus le temps de son expression, mais le juste temps de son action. Les verbes qui tournent et les verbes qui lancent ne confondent plus leur mouvement. Et quand un adjectif vient fleurir sa substance, la poésie écrite, l'image littéraire, nous laissent vivre lentement le temps des floraisons. Alors la poésie est vraiment le premier phénomène du silence. Elle laisse vivant, sous les images, le silence attentif. Elle construit le poème sur le temps silencieux, sur un temps que rien ne martèle, que rien ne presse, que rien ne commande, sur un temps prêt à toutes les spiritualités, sur le temps de notre liberté.[30]

Dans *Les Donneurs de noms*, ce silence renvoie au débordement de sens concentré dans les éléments, comme l'explique mieux la conclusion du poème :

> Trop de vert pour fixer une naissance.
> Trop d'azur pour engloutir ma mémoire.
> Parler à hauteur d'une ligne de flottaison.
> Sans repères, y rouler le tonneau cerclé de toute dérive.
> L'abîme du Monde, en ses cumuls, d'un des milliards, aspirant ![31]

Une écriture incisive, vivide, mais qui ne résulte jamais représentative. Un temps sans chronologie: un temps mythique, suspendu, scandé par les noms qui en marquent d'une certaine façon les limites. La temporalité suggérée par Garelli n'est pas liée à un agencement de type narratif, car elle fait allusion à l'aspect expérientiel de la poésie se réalisant surtout le long de la lecture, considérée comme le moment où chaque mot peut résonner et se réaliser, déployant son potentiel à la fois sémantique et sensible.

---

[28] *Ibid*.
[29] *Ibid*., p. 75.
[30] G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : José Corti, 1943, p. 282.
[31] *AS,* p. 62.

Afin de retentir, la parole poétique demande un espace approprié. Il faut clarifier la nature d'un tel espace, qui ne se réduit pas à l'évocation qui se réalise par ces noms et ces images, car il s'agit, en premier lieu, de la spatialité de la poésie elle-même – de l'espace où son verbe s'étend et résonne : « la poésie est cet espace langagier où les choses "font signe" et où, en venant à la parole, elles comparaissent aussi en présence »[32]. On ne peut pas réduire le lieu ouvert par le poème aux schématisations dessinées par une lecture structuraliste, car il n'est pas question de dresser un plan du texte. Garelli insiste effectivement sur la phénoménalité de l'écriture poétique, où l'élément topographique[33] s'accompagne à la temporalité. La durée est une dimension organique du texte qui se met en œuvre dans la lecture, dans le temps marqué par l'expérience concrète (physique et psychologique) où il trouve sa réalisation. Le lieu du poème s'impose, grâce au temps de la lecture :

> [...] le lieu poétique ne peut se découvrir que par la soumission du lecteur à la durée concrète du poème, qui, dans le mouvement de son déploiement verbal, ouvre le champ nécessaire à la création. De cette perspective, poétiser serait en quelque sorte fonder de la même unité verbale le temps qui creuse et le lieu qui se déploie.[34]

C'est la présence verbale du texte qui permet à ce phénomène de se réaliser grâce au caractère concret de l'écriture qui se déverse dans la lecture.

Gérard Genette aussi (naturellement sur la base de présuppositions très différentes) s'est interrogé sur cette problématique dans « La littérature et

---

[32] R. Célis, « La poétique phénoménologique d'Emil Staiger », in E. Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, traduit et annoté par Raphaël Célis et Michèle Gennart avec la collaboration de René Jongen, Bruxelles : Editions Lebeer-Hossmann, 1990, p. 183.

[33] Dans l'introduction de *Le Recel et la dispersion*, Garelli se propose de « constituer une sorte de relevé "topographique" des "espaces" ouverts par le déploiement des textes dont l'implication des rapports au monde et au langage fait problème. Il nous semble que la poésie n'est conforme à son destin grec, c'est-à-dire de "création", que lorsqu'elle invente des modes d'insertion nouveaux avec le monde ; dans la mesure où elle modifie le lecteur dans son être ; c'est-à-dire, où elle crée, par l'acte de lecture, des lieux jamais inspectés, où elle noue des relations avec les choses que l'homme n'avait encore jamais mises en œuvre » (*RD*, p. 10).

[34] J. Garelli, *Le Recel et la dispersion. Recherche sur le champ de lecture poétique. Développée sur des textes de : Breton, Eluard, Rimbaud. Valéry, Verlaine, La Fontaine, Racine*, thèse de doctorat : philosophie : Paris 10 : 1977, I, p. 8.

l'espace »[35]. À un premier niveau, il souligne l'aspect spatial du langage, dérivant des principes de la linguistique saussurienne (relations verticales/paradigmatiques et relations horizontale/syntagmatiques entre les éléments du discours). Deuxièmement, il relève que l'écriture, dans sa matérialité, concourt à la création d'un espace. Finalement, la figure incarne cette spatialité littéraire, car « l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours »[36], ouvre l'écriture vers d'autres dimensions. Ainsi, « la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire par rapport au sens »[37].

À ce propos, il est intéressant de rappeler les observations de Laurent Jenny concernant la nouveauté textuelle du *Coup de dés*, qui se fondait spécialement sur la distribution des blancs dans le texte. Ce blanc possède une valeur plastique, les zones de silence élargissant le vers donnent lieu à des aires de résistance autour des mots – qui n'en sont pas suffoquées, mais, au contraire, valorisées. L'aspect figuratif du *Coup de dés* ne peut pas être rapproché de celui des calligrammes, parce qu'il institue un vrai tournant dans le mouvement symbolique :

> La nouveauté, par rapport au symbolisme, est double : c'est d'une part que la « pensée » n'est plus saisie comme « expression » de l'intériorité mais comme « représentation », c'est d'autre part que l'espace succède à la musique comme instrument privilégié de cette représentation.[38]

Le terme *représentation* résulte néanmoins assez déplacé, à cause de ses connotations mimétiques. Jenny précise en effet, peu après, qu'il l'utilise dans une acception particulière. Dans le passage en question, il recourt à quelques-uns des concepts essentiels de l'œuvre garellienne :

---

[35] G. Genette, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969, p. 43-48.
[36] *Ibid.*, p. 47.
[37] *Ibid.*
[38] L. Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris : PUF, 2002, p. 65.

> [...] si le terme de « représentation » demeure néanmoins approprié, c'est au sens dramaturgique – et non pas mimétique du terme. L'opération poétique nécessite un espace circonscrit, un « lieu » ou encore une « scène ». Ce lieu formel n'est pas forgé, comme au théâtre, à la ressemblance d'autres lieux du monde (antichambres de palais ou salons bourgeois). [...] Mais, ce lieu n'est pas un simple morceau de réalité mondaine ni une simple surface d'inscription ou de dépôt de signes : c'est plutôt un « lieu pensant », ou encore un *champ opératoire* construit en fonction du type de relations qu'il rend possibles ou favorise.[39]

La notion de représentation employée par le critique est donc de type éminemment théâtral, ce qui se relie à la problématique du performatif qui a souvent traversé nos réflexions. La notion de « lieu pensant » confirme ultérieurement, par ailleurs, la centralité de la question spatiale chez Garelli, parce qu'elle contribue à la définition des nœuds principaux de son faire poétique : comme le dit Véronique Montémont, « la dimension spatiale et le concept de lieu sont une composante essentielle de sa poésie et de sa poétique : son premier ouvrage théorique, paru en 1966 et intitulé *La Gravitation poétique*, s'intéresse déjà à la zone mouvante de constitution du poème »[40]. Les textes de Garelli aménagent un « univers éclaté, fait de fluctuations et de ruptures, où les repères s'engloutissent et disparaissent »[41]. La disparition de ces *repères* s'explique par le refus du pouvoir exclusivement référentiel du langage, dont elle met en relief le pouvoir constitutif à travers la reconfiguration du rapport avec la parole entendue comme phénomène déployant son propre temps et son propre espace. Même si Montémont fait surtout allusion aux espaces clos, renfermés, architectoniques, il est possible d'appliquer ses observations aux espaces plus ouverts et géographiques présents dans *Les Donneurs de noms*. Ici, le vertige est déterminé par le parcours aérien des pointes corses aux noms instables, précaires. L'inquiétude onomastique de ces lieux

[39] *Ibid.*, p.69.
[40] V. Montémont, « Jacques Garelli : poétique des fondations et du vertige », in P. Hyppolite, Ph. Hamon (sous la dir. de), *Architecture, Littérature et Espaces*, Limoges : PULIM, « Collections Espaces Humains », 2006, p. 277.
[41] *Ibid.*, p 278.

représente bien l'agitation de sens qui fait vibrer l'espace dans l'impossibilité de se réduire à un paysage fixe et encadré.

La tension anti-représentative que Garelli tire de Reverdy se relie à son tour à une autre problématique du poète de Narbonne, à savoir l'opposition entre présentation et représentation. Le signifié se dégage de l'étreinte de la référence et l'île des *donneurs*, également, se dégage d'une vue pour se laisser entraîner par le mouvement qui agite les mots, les fait scintiller hâtivement comme les poissons, des proies à pêcher :

> Parfois, en ces filets, se prennent des noms.[42]

Une autre analogie avec *Prendre appui* réside dans l'écriture qui arrive à retenir la fatigue du parcours escarpé qui devrait caractériser un terrain corse, rocheux et solitaire. Les aspérités du sol résonnent dans l'écriture découpée du texte :

> Ainsi le poème manifeste sa nature véritable, celle qui porte dans la structure matérielle des mots et dans leur ajointement, l'opacité d'un Monde[43]

Le paysage n'est pas représentation, mais réinvention dynamique qui surgit à même les mots :

> Nulle pensée préexistant à l'écriture du poème qui engendre son propre paysage en se mouvant, comme l'amant par l'invention du geste et l'organisation des poses fait naître sur le corps de son partenaire son périssable désir.[44]

La parole est le lieu de gestation de la parole elle-même, ou mieux, de son déploiement à travers une temporalité et une spatialité qui naissent de la dimension perceptive, vécue, qui dépasse donc le texte – sans jamais l'abandonner, mais en instituant une tension avec lui :

---

[42] *AS*, p. 58.
[43] *EM*, p. 125.
[44] *EM*, p. 145.

> […] l'écrivain est l'homme qui greffe sur le noyau d'une perception ou d'un faisceau de perceptions singulières, toujours insérées dans le « il y a » du Monde, tout un réseau d'aperceptions, de structures temporelles protentionnelles et rétentionnelles, qui ne sont pas, à proprement parler, perçues, mais anticipées, remémorées et métaphorisées, qui constituent le tissu conjonctif de l'œuvre, du même mouvement où se déploie son lieu de gestation, irréductible, dès lors, à une donnée toute faite qu'il suffirait d'enregistrer et de transcrire. C'est le passage des anticipations créatrices, greffées sur le champ de la perception, au long travail de « dé-sédimentation » perceptive et culturelle qui est en cause dans le processus de création artistique.[45]

L'approche de Garelli à l'écriture poétique cherche donc à reconfigurer et à mettre en relation cette multiplicité de dimensions (perceptives, culturelles, etc.). Les mouvements décrits dans le passage confèrent à l'écriture un dynamisme qui s'entrelace à la texture sonore, figurale et graphique du texte. On peut relever la même situation quant à la lecture – qui est également en prise directe sur la phénoménalité du monde et sur les sédimentations mémorielles du lecteur.

Les Donneurs de noms s'insère dans un contexte assez homogène de textes 'en prose', de longueur variable et aux suggestions disparates (musicales, picturales). Le volume contient aussi « Récurrences du songe», un texte critique qui accompagne les poèmes. C'est l'occasion, pour l'auteur, de s'arrêter sur un autre poème faisant partie d'*Archives du silence*, *Carcéral*, un hommage à Piranesi s'inspirant d'une citation d'Aragon :

> Voici venir le jour de feindre
> Être ne suffit plus à l'homme il lui faut
> Être autre Ainsi
> S'exerce la souveraineté de l'esprit[46]

[45] J. Garelli, « Le Lieu de gestation de l'œuvre poétique selon la conception merleau-pontienne de l'être-au-monde », in A. Simon, N. Castin (sous la dir. de), *Merleau-Ponty et le Littéraire*, Textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 148.
[46] L. Aragon, *Théâtre/Roman*, Paris : Gallimard, 1974, p. 61.

Le texte de Garelli s'ouvre sous le signe de ces vers, où se mêlent des images piranésiennes :

> L'insondable escalier aux volutes répercutées par silence chu de la bouche d'un masque et l'invisible pression, où des galaxies entières prennent place, révèlent que la face immergée du deuil, sous la menace suspendue aux décrets d'une roue, comme le bronze des anneaux, sur la pierre, est nocturne.
>
> Ici, l'œil du Bien et du Mal ne pourvoient pas. Ni le commerce de la soif. Ni la violence de l'homme par l'homme. Ni la haine qui les assemble. Ni le transfert de l'un à l'autre.
>
> Les ordres puissamment maçonnés se surveillent. Les gestes se répercutent. Les poulies espacées, d'un même élan, se gèrent. Même les puits, où nul rescapé jamais n'a pu boire, frappés d'amnésie, se taisent.
>
> Voici tombé l'instant où la teneur de cette phrase, carcéral grillagé de sa vigilance, ne se reconnaît plus.
>
> Mais ses soupiraux, qui se happent dans les trappes la somnolence, mais ses embanquements de ports avec leurs voiles délaissées dans les gréements du soleil et leurs changements de niveaux et le martèlement des crosses et le simulacre des vaisseaux qui jamais n'appareillent…
>
> Sphinx, arrêtez cette phrase ! Ses prémisses tuent !... À moins que fourvoyé dans les méandres du sommeil...
>
> L'invisible, fébrile soupçon de n'être plus, ou pas encore, ou, paraît-il, ne manque que ne cesse la feinte qui paraît… Se peut-il que l'amorce du ballet de ses cils ne coupe d'un battement les dalles où transparaît le faisceau emmêlé que commandent des fils, eux-mêmes tissés par le rayon, dont nul ne sait comment l'éclat répand, du jour, cette joie tranquille, par où les mêmes parcours jusque-là invisibles, d'une fin qui expire accède à ce qui est ![47]

Le commentaire de Garelli se concentre sur la « dimension de Monde » qu'à partir de ce texte, il attribue à l'écriture poétique :

> La dimension de « Monde » du langage n'apparaît qu'à l'attention capable de dévoiler sous l'énoncé formel d'une séquence verbale, les mêmes types de rapports que ceux qui se nouent sous la masse abrupte d'une falaise, la suspension différée d'une violence dans le silence d'un parc, l'insondable réserve de calme d'un lac, la cruauté fulgurante d'un rapace dans l'immobilité du ciel, l'abîme, soudain, qui se creuse en son

[47] *AS*, p. 45-47.

> cri. Or, la question n'est pas de chercher des métaphores pittoresques capables de transcrire en paroles le jeu muet du Monde. […] Différemment, il s'agit de travailler directement la dimension de « Monde », sous-jacente du langage, en la mettant en phase de résonance avec les choses qui s'auscultent, se palpent et se voient, de sorte que cet entrelacs de murmures et de visions, émane un ordre qui engendre une aventure de sens.[48]

Ce *faire monde* de l'écriture poétique n'est ni descriptif ni pittoresque : sa particularité réside dans la qualité sensible de l'expérience de lecture, où le chiasme formé par les évocations musicales et visuelles a un rôle prépondérant. Les mots de Garelli ne prétendent pas avoir une valeur prescriptive : il s'agit d'offrir une vision, une lecture, de la poésie dont il se soucie de mettre en relief l'aspect phénoménique, la consistance. Des caractéristiques qui permettent au poème d'être plus qu'un fait purement littéraire ou verbal : il est *expérience*. Les images employées par Garelli dépassent toute rhétorique :

> Si le poète évoque une fleur, un coquillage, le transit insaisissable de la lumière, une façade aveugle qui se dresse effarée, dans quelque Bronx de sa mémoire, les choses nommées ne sont que nœuds de vibrations qui entrent en phases de résonance avec les musique soudain accordées du Monde, jusqu'au point où l'ombre portée d'une feuille se transmue en l'éclat d'une voyelle ou le terminal d'une couleur.
> Autant dire que le déploiement créateur de l'œuvre ne va pas des choses aux paroles ni des mots aux choses. Cette découpe est arbitraire, car, il y a une dimension signifiante qui sous-tend les choses. Ce qui interdit d'opposer ces deux entités en deux régions hétérogènes de l'univers. Le poème est le médium transindividuel de cette co-appartenance à une même totalité.[49]

Le travail poétique ne vise pas à transcrire une réalité passive et muette, mais à trouver une langue qui puisse entrer en résonance à la fois avec elle-même et avec son silence : ainsi, l'action des « donneurs de noms » exhibe ses connexions avec le travail de l'écrivain. *Rythmes* et *mondes*, comme le dit le titre d'une autre œuvre de Garelli[50], se nouent indissolublement afin de donner lieu à l'expérience poétique.

[48] *AS*, p. 96.
[49] *AS*, p. 97.
[50] J. Garelli, *Rythmes et mondes*, Grenoble : Jérôme Millon, 1991.

LES DONNEURS DE NOMS[1]

PROLOGUE

Ce qui surgit, eau, songe, formes et courants, s'enracine en un lieu plus retiré que les remous de quelque Sorgue.
L'œil peut s'y perdre, quand le nom sourd des profondeurs de la mémoire, comme la rivière, sous les plans glauques mais traversés du même nom.

Ce qui annonce les rumeurs espacées de cette Ile, sitôt que son socle émerge des flots, change, imperceptible, de figure et de noms.

1. Ici, la fantaisie suit le cours d'une étymologie qui pourrait bien être exacte.

Rive Haute,[2] pour l'œil des premiers marins, elle se fait Rebelle[3] pour qui s'implante sur ses falaises, car rien n'incruste l'âpreté de ses rocs, sinon les embruns salés et le vent.

A l'usure, la Rebelle adoucit sa mémoire, car elle révèle ce qu'elle dévoile, sur la Rive Haute, mais estompée du premier nom.

Punta Rivelata ![4]. Le morse du sémaphore corrige l'encablure. Les voiles aux navigations paisibles ou tumultueuses entrent dans le port.

Calvus ![5] Le Chauve. Sur la seconde éminence, que révélait l'aridité toujours rebelle du premier nom.

Ainsi, la parole émigre de caps en caps, égrenant ses Raisons, selon les parcours de l'histoire.

*
* *

2. Ripa Alta, pour les Romains.
3. Ribella, puis Ribellata. Appellations corses du même cap.
4. Nom corse actuel du Cap.
5. Calvi.

I

L'HOMME AUX NOMS

J'évoque, ici, les improbables premiers Donneurs de noms, le champ qu'ils ont ouvert à la périphérie des sphères, le silence qui les traverse hors de toute prise, à vitesse de constellations, révélant en pleines ténèbres, l'évidence de ce qui éclaire. Entre les feuillages, l'accord soudain transposé du gris et du vert.

J'imagine la tension de leur écoute, l'acuité de leur regard, qui rôde sur les pailles incrustées d'une pierre, entre l'ocre, où se présage l'indice du fer et l'étincelle, où fulgure, une miette éclatée du temps.

Je songe au premier caillot, qui s'est bloqué dans leur gorge, à la pastille de sang rauque, qui monte en plein ciel, à l'oreille qui chavire, selon le rythme de partage, que les ressacs[6] d'une houle déposent, quand drague une écume d'azur et de blanc.

Plus que la première, j'invoque, ici, la seconde écoute, issue du hasard, au millionième passage, qui découvre sous les vagues, d'imprévisibles points de fixations, des indices de mort sur les grains à peine remués du sable,

6. Ruthmos, en Ionien, signifie ressacs de la mer, aussi bien que rythme.

des lacunes qui appellent, des abîmes qui se happent, mettant en résonance le tourbillon qui creuse et la pose d'un silence sur une chaîne ponctuée de sons.
Soudain, une séquence imprévisible se fêle, un nœud scintille, dont le relief fixe l'amorce anticipée d'un nom.

Me plaît que ce qui interpelle n'entame le dialogue qu'avec les sables, le ciel, les chardons. Que nul ne réponde, sinon la béance ouverte de la mer, à l'éveil des premiers noms.

*
* *

Ne teignent ni ne déteignent qu'ils ne se prennent en émulsion. Pas plus que sous les dents encrassées d'un peigne, qui leur tend le piège amorcé d'un nom, sous l'ovulation tarie d'un masque, dont l'idée sans coiffe ni bonnet ne règne, qu'elle ne se perde en l'effigie d'un ciel sans repères, dont l'éclat différé des simulacres fait rage, au bord investi de cet hémisphère, jusque dans le regard des dieux enfuis, qui, ne comprenant plus leur langue ni leurs sphères, meurent les yeux soudain grand ouverts.
Radieuse rayure rayée des rayons !

*
* *

Au seuil de cette fêlure, j'imagine l'hydre aux mille têtes, bruyante et sans noms. Sourde à ce qui scintille sur son ancestrale ligne de chant, elle rit. Fait silence. Puis met en cage, créant le rituel d'une mise à mort, chaque fois que dévie le rythme du premier chant.

Qu'on suive la tension orientée de l'Homme aux Noms, pendant que la horde piétine sur place, frappant des galets pour animer d'une étincelle le rythme binaire, qui chaque soir, la tient dans la mouvance des cigales et des gibbons.

II

IMPROBABLES PENSÉES DE L'HOMME MIS EN CAGE, FAUTE DE NOMS

Les mots sont plus rapides, plus mobiles, plus incisifs que le vert acide de la pomme. Sont-ils plus vrais que la piqûre des frelons ?

Autant que des murènes, je me méfie des noms que je donne.
Plus que des vives, qui nagent dans l'eau sans nom.

Remonter à l'heure où des êtres nécessaires sèment leurs poudres sans se soucier de donner des noms.

*
* *

Un glacier suspendu à toute absence de tenant. Une goutte qui maçonne des arches, déposant ses critères solides dans la transparence conquise d'une eau mère. Plus haut, le Rien d'une voûte qui fraîchit sur une carapace de tortue, montant d'un cran le débat dans la noirceur des encres.

*
* *

Des mots pour fixer la rumeur qui sommeille, sous les paquets d'une houle, plus sourde que la neige, sous les rafales du vent !

Les paroles, qui s'ordonnent, accordent un parfum déjà épars sur la colline, avec le mauve des champs ; qu'il se nomme bruyère, lavande, peut-être, un jour, thym sauvage.

Ces paroles, qui vacillent, les tiennent liés dans la distance. Comme un flair ! Foi d'animal ! Qui ouvre sa piste, selon le sens repéré du vent.

*
* *

Suivre à l'horizon, la déchirure des nuages, qui esquissent dans la même mouvance, une queue de lézard, deux pattes d'ours, un mufle de lion.
Saisir comment une bouche se fend en lèvres, puis s'efface.
Parfois, en ces filets, se prennent des noms.

*
* *

Explorer les œuvres du tard !
Leur science :
Annoncer par le seul jeu des écailles.
Leur pouvoir :
Convaincre par la longévité.
Leur force :
Suivre le cours d'une attente amorcée.
En prolonger l'écoute...
Peut-être qu'un loup remontera du fleuve
pour y boire.

*
* *

La raison, qui scintille, n'est que ligne de partage et de direction. Comme les mots, que je cherche, intermittente et provisoire. A peine un axe de tensions.
Le ciel, beaucoup trop haut, est sans Raison.
Ses lumières clignotent...
Serait-il provisoire ?

*
* *

Le nom surgit devant l'unique en formation. Le tout est-il sans nom ? Comme l'invisible, dont l'arête d'une roche se détache, que nul ne voit, mais qui le sous-tend. Comme le silence où s'archive ma voix.

*
* *

Depuis peu, je m'habitue à mes paroles, comme enfant, à ma propre marche.
Une cascade de chutes qui se rattrapent, hors de toute coïncidence, pareille aux vagues, dont l'une chasse l'autre. Sans rémission !
Serait-ce que je parle sur la crête ou dans le creux des vagues, ballotté par un aveugle tourbillon ?

Une avance qui s'anticipe. Un retard que rien ne comble. Deux moments suspendus, en phase de résonance, qui convergent en la pastille que soudain je crache !

*
* *

Le carré primordial, le son lumineux, l'abolition certaine de soi sur une absence d'origine, avec ses tables

géologiques, ses sédiments aux travées autarciques, ses arches de fourreaux sur volées de bois vert.

Creusé par le silence, l'indicible d'un serment. Capter ce foisonnement. — Qui se joue, s'espace. — Ouvrir cette rigueur à la raison qui n'est pas une. Sur le seuil investi, joindre des signes.

Mais si la sphère au chiffre immuable abolit toute trace, songer qu'elles se sont perdues, peut-être, seulement, faute de noms.

*
* *

Le mot ouvre à ce qu'il conduit. Le fait vibrer dans sa mouvance, comme un feuillage soudain hanté par le vent.

Jamais ne se superpose la fleur du corail avec la vague et le nom.
C'est un maquis de traces qui s'enchevêtrent, se perdent et se croisent, en un cumul de retards. Remonter, par la parole, le cours transi de ces temps.

Comme un éboulis de cailloux qui dévale, les mots sont là pour que trébuche le marcheur qui passe et les ramasse, sans voix et sans nom.

*
* *

La horde flaire dans les noms une puissance qui lui échappe.
Ne cessera de mettre en cages les tout premiers donneurs de noms.

*
* *

L'injonction du silence en ses charges de clarté.
Tenir ensemble l'apparat de ma mort lente.
L'impouvoir revêtu des habits du défunt, à même le mugissement des caisses peintes.

Quoi !... Tu penses... Quoi ! Tu vis... pour peu que les cycles de ton arrière-naissance — l'impassible dévorant des regards qui se sont tus — Est-ce ta mort qui se devance ou le Rien d'un concert de sangles qui se dispose, en fugues espacées de poulies et de treuils ?

*
* *

Les mots, qu'en tâtonnant, je réveille et je donne, bien plus tôt, furent trouvés, ailleurs et avant. Bien plus tôt que je fusse aussi pauvre que maintenant !

*
* *

Trop de vert pour fixer une naissance.
Trop d'azur pour engloutir ma mémoire.
Parler à hauteur d'une ligne de flottaison.
Sans repères, y rouler le tonneau cerclé de toute dérive.
L'abîme du Monde, en ses cumuls, d'un des milliards,
aspirant !

Annexe 2

Notice biographique

D'origine corse, Jacques Garelli naît à Belgrade en 1931 et passe son enfance entre la France et la Turquie. Il passe son bac à Istanbul en 1949 et fait des études de philosophie à la Sorbonne, où il prépare un mémoire de DESS sur la notion de durée et instant chez Bergson, sous la direction de Gaston Bachelard.

À partir de 1954, il passe trois ans à Oxford grâce à une bourse du St. Antony's College pour travailler à une étude comparative de la phénoménologie de Merleau-Ponty et des analyses de Wittgenstein et Ryle. Dès 1955, il entretient une correspondance avec Merleau-Ponty, dont il avait suivi des cours à la Sorbonne.

Il continue ses études à Naples (où il peut connaître l'esthétique de Benedetto Croce) et à Fribourg, où il suit les cours d'Eugen Fink grâce à une bourse de l'Alexander von Humboldt Stiftung.

À partir de 1958 il se consacre à l'écriture poétique et entreprend en même temps son activité d'enseignement à l'Alliance Française de Paris (jusqu'en 1966). Cet emploi lui permet de faire la connaissance de Francis Ponge.

En 1962, il commence sa collaboration avec *Les Temps modernes*. Quelque temps après, chargé par l'UNESCO, il se rend au Zaïre et à Madagascar.

L'année 1965 représente un moment fondamental dans l'activité poétique de l'auteur. Pendant la soirée du 14 décembre, Louis Aragon rassemble, avec Garelli, les poètes Pierre Lartigue, André Libérati, Maurice Régnaut, Jacques Roubaud et Bernard Vargaftig au Théâtre Récamier, à Paris. La soirée porte le titre :

6 poètes et une musique de maintenant. Garelli est le deuxième poète à l'affiche, après Régnaut : des passages tirés de *Brèche* sont lus par Vicky Messica, Antoine Vitez et Francis Arnaut.

En 1970 Garelli quitte encore une fois la France pour assumer la charge de Visiting Professor à Yale. L'année suivante, on le retrouve à New York, où il va rester jusqu'en 1980.

En 1977 il soutient sa thèse à Paris X (sous la direction de Paul Ricœur). Ce travail va engendrer trois essais : *Le Recel et la dispersion* (Gallimard, 1978), *Artaud et la question du lieu* (José Corti, 1982) et *Le Temps des signes* (Klincksieck, 1983).

Rentré en France en 1980, il est nommé professeur d'esthétique à Amiens ; en même temps il donne des cours de phénoménologie et d'esthétique à la New York University de Paris et de phénoménologie contemporaine au Collège International de Philosophie.

En 1998 il quitte l'enseignement universitaire, tout en continuant à donner des conférences et à participer à des colloques en France, Belgique, Italie et Lituanie.

Son double exorde littéraire a lieu en 1966 grâce à la publication de l'essai *La Gravitation poétique* et du recueil *Brèche*. Deux autres recueils suivent en 1968 (*Les Dépossessions*) et en 1972 (*Lieux Précaires*).

Garelli commente ainsi les premiers pas de son parcours poétique :

> Sur le plan poétique, trois moments décisifs me semblaient requis pour conduire cette aventure: Ouvrir une *Brèche*. Accomplir les *Dépossessions* nécessaires à l'abandon remémoré des choses anciennes. Habiter les *Lieux Précaires*, battus, par *La Pluie Belliqueuse du Souviendras*.[1]

[1] *PP*, p. 243.

Il revient à l'écriture poétique onze ans après, en 1983, avec *L'Ubiquité d'être*, où il faut signaler la présence de photographies qui entrecoupent le second recueil du volume (*Difficile Séjour*). Ce sont des reproductions de quelques sculptures de l'artiste Gonzalo Fonseca ayant inspiré les poèmes de Garelli. La relation avec les arts plastiques devient de plus en plus importante. Dans *Archives du Silence* (1989), des reproductions des *Prisons imaginaires* de Piranesi côtoient des photos tirées de l'*Atlas of Galaxies* de la NASA.

Archives du Silence constitue également un livre bifront, où la poésie s'accompagne à l'écriture critique, comme ce sera le cas pour *L'Entrée en Démesure* (1995).

À dater des années 90, Garelli publie des textes philosophiques, à l'intérieur desquels la poésie (et la littérature en général) joue néanmoins un rôle très important et fondamental : *Rythmes et Mondes* (1991), *Introduction au logos du monde esthétique*. *De la chôra platonicienne au schématisme transcendantal kantien et à l'expérience phénoménologique du monde* (2000), *De l'entité à l'événement. La phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporains* (2004) et *La Mort et le songe* (2007).

Fragments d'un corps en archipel, publié en 2008, est son dernier recueil de poèmes qui, tout en marquant son retour à la poésie, scelle son lien étroit avec la réflexion philosophique et critique : le volume comprend aussi un essai intitulé *Perception et imaginaire. Réflexions sur un poème oublié de Rimbaud*.

Bibliographie

Nous signalons la classification adoptée dans cette bibliographie :

1. **Bibliographie de l'œuvre de Jacques Garelli**
   - ***1.1 Poésie***
   - ***1.2 Philosophie***
   - ***1.3 Articles et contributions à ouvrages collectifs***
2. **Bibliographie critique sur l'œuvre de Jacques Garelli**
   - ***2.1 Livres et articles consacrés entièrement ou partiellement à Jacques Garelli***
   - ***2.2 Thèses sur Jacques Garelli***
3. **Bibliographie générale**
   - ***3.1 Livres***
   - ***3.2 Articles***
4. **Ressources électroniques**

1. Bibliographie de Jacques Garelli

1.1 Poésie

Brèche, Paris : Mercure de France, 1966

Les Dépossessions suivi de *Prendre appui*, Paris : Mercure de France, 1968

Lieux Précaires suivi de *La Pluie belliqueuse du souviendras*, Paris : Mercure de France, 1972

L'Ubiquité d'être suivi de *Difficile Séjour*, Paris : José Corti, 1986

Archives du Silence suivi de *Récurrences du Songe*, Paris : José Corti, 1989

L'Entrée en Démesure, suivi de *L'Écoute et le regard*, Paris : José Corti, 1995

Brèche/*Les Dépossessions*/*Lieux Précaires*, La Versanne (Haute Loire) : Encre Marine, 2000

Fragments d'un corps en archipel, Paris : José Corti, 2008

1.2 Philosophie[1]

La Gravitation poétique, Paris : Mercure de France, 1966

Le Recel et la dispersion, Paris : Gallimard, «Bibliothèque des Idées », 1978

Artaud et la Question du Lieu, Paris : José Corti, 1982

Le Temps des Signes, Paris : Klincksieck, 1983

Rythmes et Mondes, Grenoble : Jérôme Millon, 1991

Introduction au Logos du Monde esthétique. *De la Chôra platonicienne au Schématisme transcendantal kantien et à l'expérience Phénoménologique du Monde*, Paris : Beauchesne, 2000

De l'entité à l'événement. La phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporains, Milano/Paris : Mimesis, 2004

La Mort et le songe, Milano/Paris : Mimesis, 2007

[1] Il faut également mentionner la thèse de doctorat de l'auteur, réalisée sous la direction de Paul Ricœur : *Le Recel et la dispersion. Recherche sur le champ de lecture poétique. Développée sur des textes de : Breton, Eluard, Rimbaud. Valéry, Verlaine, La Fontaine, Racine*, thèse de doctorat : philosophie : Paris 10 : 1977.

1.3 Articles et contributions à ouvrages collectifs

« Ludwig Wittgenstein », in M. Merleau-Ponty (sous la dir. de), *Les Philosophes célèbres*, Paris : Mazenod, Paris, 1956, p. 426

« Wittgenstein et l'analyse du langage », *Les Temps modernes*, juin 1963, n. 205, p. 2269-2278

« Poésie et Temporalité », *Les Temps modernes*, février 1964, n. 213, p. 1392-1408

« L'ambiguïté du mot poétique », *Australian Journal of French Studies*, January-April 1968, vol. V, n. 1, p. 18-20

« La linguistique et le pièges de l'objectivité », *Critique*, avril 1968, n. 251, p. 399-416

« Jean Cotté ou la peinture se faisant », *Les Temps modernes*, mai 1969, n. 275, p. 2075-2082

« L'écart du maintenant et l'extension de l'esprit. Étude sur la notion de temps chez Aristote et Saint Augustin », *Les Temps modernes*, décembre 1969, n. 281, p. 874-896

« Le flux et l'instant. Étude sur la notion de temps chez Husserl », *Les Temps modernes*, février 1970, n. 283, p. 1239-1264

« De quelques erreurs stratégiques », *Les Temps modernes*, mai 1970, n. 286, p. 1929-1935

« Le champ de présence », *Les Temps modernes*, août-septembre 1970, n. 289-290, p. 538-556

« Un langage noué. Note sur un poème d'Éluard », in M. A. Caws (sous la dir. de), *Le Manifeste et le Caché : langages surréalistes et autres*, Paris : Minard, 1974, p. 133-155

« The Search for the Place of Poetry. Artaud's "Invocation de la momie" », in M. A. Caws, *About French Poetry from Dada to Tel Quel : text and theory*, Detroit : Wayne State University Press, 1974, p. 172-185 (traduction de M. A. Caws)

« Temporality, Imagery, and Unity », *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, Spring 1981, vol. XII, n. 3, p. 453-473

« "Il y a le monde" », *Esprit*, juin 1982, n. 66, p. 113-123

« L'Écoute et le Regard », in *Sud. Revue littéraire bimestrielle*, Hors Série Espaces de Lorand Gaspar, 1983, p. 165-171

« Les inventions d'Artaud », *Europe*, novembre-décembre 1984, n. 667-668, p. 48-53

« The Act of Writing as an Apprehension of the Enigma of the Being-in-the-World », *Analecta Husserliana*, Vol. XVIII, 1984, p. 451-477 (traduction de L. Oppenheim)

« Introduction à une ontologie du sensible: Un parcours de Rimbaud », *Revue de Métaphysique et de Morale*, avril-juin 1985, n. 2, p. 204-217

« Pierre Reverdy : l'acte et le lieu de la création », *Action Poétique*, hiver 1985, n. 102, p. 4-12

« Discontinuité poétique et énergétique de l'Être », *La Liberté de l'esprit*, hiver 1986/1987, n. 14, p. 25-53

« L'acte poétique: Instauration d'un lieu pensant », in M. Collot, J.-Cl. Mathieu (sous la dir. de), *Espace et poésie*, actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, p. 19-33

« Pour une phénoménologie non symbolique du champ poétique », *Études phénoménologiques*, 1987, n. 5-6, p. 111-135

« De la dimension ontologique de l'expression poétique. La double dimension déterminante et réfléchissante de l'acte de création », in J.-Cl. Fraisse *et al.*, *L'Expression*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 21-52

« L'Ecoute et le Regard », *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 103-112

« Pensée préréflexive et Pensée mythique dans la poésie moderne et contemporaine », in J. Bessière (sous la dir. de), *Mythologies de l'écriture, champs critiques*, Paris : PUF, 1990, p. 61-77

« Inconscient phénoménologique et images surréalistes », *Mélusine. Cahier du centre de recherche sur le surréalisme*, 1990, n. XI, p. 175-182

« Métamorphoses du regard », *La Part de l'œil*, *Dossier Art et phénoménologie*, 1991, n. 7, p. 119-125

« La nostalgie de l'œuvre d'art », *Epokhé : Affectivité et Pensée*, 1991, n. 2, p. 35-59

« Voir ceci et voir selon », in M. Richir, É. Tassin (sous la dir. de), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble : Jérôme Millon, 1992, p. 79-99

« De l'invisible poétique », *Voir*, octobre 1993, n. 7, p. 24-34

« Irréductible et hétérologie », *Epokhé : L'Irréductible*, 1993, n. 3, p. 71-104

« Invisible et création poétique. "Crise de vers" de Mallarmé », *Voir*, avril 1994, n. 8, p. 30-35

« Transduction et information », in *Gilbert Simondon : une pensée de l'individuation et de la technique*, Colloque organisé par le Collège International de Philosophie, Paris : Albin Michel, 1994, p. 55-68

« De la réversibilité sans coïncidence du sentant et du senti », in M. Crampe-Casbanet, M. Perrin (sous la dir. de), *Représentations du toucher.* Fontenay-aux-Roses : ENS de Fontenay, 1994, p. 61-75

« Constitution et dislocation des horizons de l'expérience : le cas Artaud », 1ère partie, *L'Art du comprendre*, novembre 1994, n. 2, p. 21-44

« Constitution et dislocation des horizons de l'expérience : le cas Artaud », 2e partie, *L'Art du comprendre*, juin 1995, n. 3, p. 7-24

« L'Entrée en Démesure », *Epokhé : La Démesure*, 1995, n. 5, p. 99-135

« Introduction à la Problématique de Gilbert Simondon », in G. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995, p. 7-34

« Le vide en question : structure du poème », *Dires. Revue d'Etudes psychanalytiques*, 1996, n. 19, p. 95-104

« Le lieu de gestation de l'œuvre poétique selon la conception merleau-pontienne de l'être-au-monde », in A. Simon, N. Castin (sous la dir. de), *Merleau-Ponty et le Littéraire*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 147-154

« Comment les mots nous viennent-ils à l'esprit ? », *Critique*, mai 1997, n. 600, p. 387-411

« L'Inconscient phénoménologique et la formation des images chez Tzara et Breton », *Mélusine. Cahier du centre de recherche sur le surréalisme*, 1996, n. XVII, p. 169-177

« L'héritage husserlien et l'expérience merleau-pontienne du commencement », in M. Merleau-Ponty, *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl* suivi de *Recherches sur la Phénoménologie de Merleau-Ponty* (sous la direction de Renaud Barbaras), Paris : PUF, 1998, p. 95-122

« Lecture de l'Appendice XII de Husserl (Texte pour la Sixième Méditation cartésienne de E. Fink) », *Archives de Philosophie*, octobre-décembre 1998, tome 61, cahier 4, p. 659-692

« Expérience du monde et sédimentation de la mémoire », in R. Barbaras *et al*., *Phénoménologie et Esthétique*, La Versanne (Haute Loire) :Encre Marine, 1998, p. 101-167

« Virtualità dell'opera poetica. Sul logos del mondo estetico », in F. Leoni, M. Maldonato (sous la dir. de), *Al limite del mondo. Filosofia, estetica, psicopatologia*, Bari : Dedalo, 2002, p. 127-142

« La place des poètes. Entretien avec Jacques Roubaud et Jacques Garelli », in Alain Finkielkraut (sous la dir. de), *Ce que peut la littérature*, Paris : Stock/Panama, 2006, p. 259-279

« Quand l'eau se fait Monde », in J.-Cl. Gens, P. Rodrigo (sous la dir. de), *Puissances de l'image*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 201-209

« Le problème de la Mort dans la Recherche du temps perdu », in M. Carbone, E. Sparvoli (sous la dir. de), *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Pisa : Edizioni ETS, 2008, p. 183-190

« Remarques sur mon rapport à l'œuvre de Merleau-Ponty », *Chiasmi International*, 2008, n. 10, p. 197-203

2. Bibliographie critique sur l'œuvre de Jacques Garelli

2.1 Livres et articles consacrés entièrement ou partiellement à Jacques Garelli

AXELOS, Kostas *et al.*
- *De la création poétique : autour de l'œuvre de Jacques Garelli, 2. Penser le poème*, La Versanne (Haute Loire) : Encre Marine, 2000

BROSSARD, Michel
- « *La Gravitation poétique* », *Europe*, juin 1967, n. 458, p. 245-250

CAMINADE, Pierre
- *Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine*, Paris : Bordas, 1970

CARRON, Jean.-Pierre
- « J. Garelli, *De l'entité à l'événement* » (compte-rendu), *Archives de philosophie*, octobre-décembre 2008, tome 71, cahier 4, p. 669-673
- « Topos et logos du monde chez Jacques Garelli », *Critique*, juin-juillet 2001, n. 649-650, p. 551-558.

CAWS, Mary Ann
- « Jacques Garelli : Rupture & Presence of the Poetic World », *Substance*, Winter-Spring 1973, Vol. XXX, n. 5-6, p. 93-99

CHAPPUIS, Pierre
- « Jacques Garelli, *Brèche* » (CR), *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1966, n. 166, p. 701-702
- « Jacques Garelli, *La Gravitation poétique* » (CR), *La Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1967, n. 175, p. 135-136

COTTÉ, Jean
- « Du dépit au défi », *Les Temps modernes*, avril 1979, n. 393, p. 1682-1688

DEGUY, Michel
- « De Rimbaud à Beckett », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 novembre 1966, n. 15, p. 18-19

DENAT, Antoine
- « Les deux Poétiques », *Australian Journal of French Studies*, January-April 1968, vol. V, n. 1, p. 3-17

DEPRAZ, Natalie
- *Écrire en phénoménologue. « Une autre époque de l'écriture »*, La Versanne (Haute Loire) : Encre marine, 1999

HAAR, Michel
- « L'irréductible au langage : le sans-nom », *Epokhé : L'Irréductible*, 1993, n. 3, p. 51-69

LARTIGUE, Pierre
- « La poésie ? à suivre », *La Pensée,* janvier-février 1974, n. 173, p. 120-130
- *Un soir, Aragon...*, Paris : Les Belles Lettres, 1995
- « La précision, la clarté », *Action Poétique*, hiver 1995-1996, n. 141, p. 87-88

LEONI, Federico
- *Anterem*, I semestre 2008, n. 76, p. 14-23 (traduction de quelques textes de *Fragments d'un corps en archipel*, note sur l'auteur)

LETERRE, Thierry
- *« L'objet dangereux: la phénoménologie du hors-sens de Jacques Garelli et les aphorismes de René Char »*, *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 89-101

MEITINGER, Serge
- « Entre “intrigue” et “métaphore” : la poétique de Paul Ricœur devant la spécificité du poème », *Bulletin de la société américaine de philosophie de langue française*, Spring-Summer 1990, Vol. II, n. 1-2, p. 41-60
- « Du Lieu nomade : proposition et réception du poème de Jacques Garelli », *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 51-70
- « La phénoménologie de Jacques Garelli. Du champ de présence poétique », *L’Art du comprendre*, janvier 2000, n. 9, p. 116-133
- « Les chantres de l’obscur. Réflexions sur le logos du monde esthétique selon Jacques Garelli », *Littérature*, décembre 2001, n. 124, p. 109-121

MESCHONNIC, Henri
- « Jacques Garelli, *Le Recel et la dispersion* » (compte-rendu), *La Nouvelle Revue Française*, 1er avril 1980, n. 327, p. 120-121

MONTÉMONT, Véronique
- « Jacques Garelli : poétique des fondations et du vertige », in P. Hyppolite, Ph. Hamon (sous la dir. de), *Architecture, Littérature et Espaces*, Limoges : PULIM, « Collections Espaces Humains », 2006, p. 277-292
- « Jacques Garelli lecteur de Merleau-Ponty », in B. Curatolo, J. Poirier (sous la dir. de), *Le Style des Philosophes*, Besançon/Dijon : Presses Universitaires de Franche-Comté/Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 287-295

OPPENHEIM, Lois
- « Ontological Reference and the Horizon of Meaning », Criticism. A quarterly for literature and the arts, Summer 1982, Volume XXIV, n. 3, p. 261-272
- « An Inheritance of Poetic Referentiality », *Comparative Literature Studies,* Vol. XX, n. 3, Fall 1983, p. 329-345
- « The Field of Poetic Constitution », *Analecta Husserliana*, Vol. XVIII, 1984, p. 47-59
- « Pensée mythique et pensée poétique dans l’œuvre de Jacques Garelli », *Dalhousie French Studies,* Volume XVIII, Spring-Summer 1990, p. 97-106

RICHIR, Marc
- « L’énigme du monde : le plus gai savoir », *Critique*, novembre 1987, n. 486, p. 991-1008

- « Poésie et cosmogonie : Jacques Garelli et la folie de la Nuit », *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 71-87

SIMON, Pierre-Henri
- « Jacques Garelli, *La Gravitation poétique* » (CR), *Le Monde*, 9 novembre 1966, n. 6788, p. 12-13

2.2 Thèses sur Jacques Garelli

MONTÉMONT, Véronique
- *L'Obscur et l'éclat*, *Rénovation de la création poétique dans l'œuvre de Jacques Garelli, Lorand Gaspar et Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat : Langue et littérature françaises : Nancy 2 : 2002

MASSIANI, Fernande
- *Expérience créatrice et réflexion critique dans l'œuvre de Jacques Garelli*, Thèse de troisième cycle : Littérature Française : Université de Nice : 1981

3. Bibliographie générale

3.1 Livres

ALBARRACIN, Laurent
- *De l'image*, Bordeaux : Éditions de l'Attente, 2007

ALQUIÉ, Ferdinand
- *Solitude de la raison*, Paris : Le terrain vague, 1966

ALEXANDRE, Didier *et al*.
- *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes : PUR, « interférences », 2004

ARTAUD, Antonin
- *L'Ombilic des Limbes* précédé de *Correspondance avec Jacques Rivière* et suivi de *Le Pèse-Nerfs. Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Textes de la période surréaliste*, Paris, Gallimard, 1968
- *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris : Gallimard, « quarto », 2004
- *Suppôts et Suppliciations*, Paris : Gallimard, 2006

ASHBERY, John
- *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, Roma : Luca Sossella Editore, 2008

AUSTIN, John Langshaw
- *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire de Gilles Lane, Paris : Seuil, 1970

BACHELARD, Gaston
- *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : José Corti, 1943
- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1948
- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti, 1948
- *La Poétique de la rêverie*, 2e éd., Paris : PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1978
- *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, « Quadrige », 2005

BANCQUART, Marie-Claire (sous la dir. de)
- *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris : PUF, 1995

BARBARAS, Renaud
- *Merleau-Ponty*, Paris : Ellipses, 1997

BARTHES, Roland
- *L'Empire des signes*, Paris : Flammarion, « Champs / Les sentiers de la création », 1970
- *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972
- *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984

BAUDELAIRE, Charles
- *Œuvres complètes I*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975

BENVENISTE, Émile
- *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966

BERARDINELLI, Alfonso
- *Poesia non poesia*, Torino : Einaudi, « Vele », 2008

BERNARD, Suzanne
- *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1994

BERQUE, Augustin
- *La Pensée paysagère*, Paris : Archibooks+Sauteureau Éditeur, 2008

BERQUE, Augustin, DE BIASE, Alessia, BONNIN, Philippe (sous la dir. de)
- *L'Habiter dans sa poétique première*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, sous la direction d'Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, Paris : Éditions Donner lieu, 2008

BERSANI, Jacques *et al*.
- *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris : Bordas, 1982

BISHOP, Michael, ELSON, Christopher (sous la dir. de)
- *Contemporary French Poetics*, Amsterdam/New York, NY : Rodopi, 2002

BLANCHOT, Maurice
- *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969
- *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, « folio », 2005

BLASING, Mutlu Konuk
- *Politics and Form in Postmodern Poetry. O'Hara, Bishop, Ashbery and Merrill*, Cambridge (GB)/New York : Cambridge University Press, 1995

BONAN, Ronald
- *Premières leçons sur l'Esthétique de Merleau-Ponty*, Paris : PUF, 1997

BONHOMME, Brigitte, SYMINGTON, Micéala (sous la dir. de)
- *Le Rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 2005

BONNEFOY, Yves
- *L'Improbable*, Paris : Mercure de France, 1959
- *Poèmes*, Paris : Mercure de France, 1986
- *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris : Mercure de France, 1992
- *L'Arrière-Pays*, Paris : Gallimard 1998
- *La Poésie à voix haute*, s.l., Ligne d'ombre, 2007

BONNEFOY, Yves, BOMBARDE, Odile (sous la dir. de)
- *La Conscience de soi de la poésie. Poésie et rhétorique*, Paris : Lachenal & Ritter, 1997

BOTET, Serge
- *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008

du BOUCHET, André
- *Poèmes et proses*, Paris : Mercure de France, 1995

BRETON, André
- *Position politique du surréalisme*, Paris : Denoël/Gonthier, 1971
- *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, « folio/essais », 1985
- *Œuvres complètes*, I, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étiene-Alain Hubert et José Pierre, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988
- *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991

- *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992

BRETON, André, SOUPAULT, Philippe
- *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, Paris : Gallimard, 1971

BRODA, Martine (sous la dir. de)
- *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris : Les Éditions du Cerf, « Passages », 1986

BROPHY, Michael, GALLAGHER, Mary (sous la dir. de)
- *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2006

BURGOS, Jean
- *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris : Seuil, 1982

CELAN, Paul
- *La Rose de personne*, traduction et postface de Martine Broda, Paris : Seuil, « Points », 2007
- *Le Méridien*, Saint Clément : Fata Morgana, 2008

de CERTEAU, Michel
- *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Paris : Gallimard, 1990

CHAPPUIS, Pierre
- *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, Paris : José Corti, 2000

CHARLES, Michel
- *Rhétorique de la lecture*, Paris : Seuil, 1977

CHARPENTREAU, Jacques
- *Dictionnaire de la poésie*, Paris : Fayard, 2006

CHARTIER, Roger (sous la dir. de)
- *Pratiques de la lecture*, Marseille/Paris : Rivages, 1985

CHAUCHE, Catherine
- *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, « sémantiques », 2004

CISLARU, Georgeta *et al*.
- *L'Acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007

CLAUDEL, Paul
- *Œuvres en prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965

CLÉBERT, Jean-Paul
- *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris : Seuil, 1996

COHEN, Jean
- *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1966

COLLOT, Michel
- *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, 2e éd., Paris : PUF, 2005
- *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti, 2005
- *Le Corps cosmos*, Bruxelles : La Lettre volée, « Les Essais », 2008

COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude (sous la dir. de)
- *Espace et poésie*, actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987

COLOMB, Chantal
- *Roger Munier et la « topologie de l'être »*, Paris/Budapest/Torino : L'Harmattan, 2004

CULLER, Jonathan
- *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press, 2000
- *The Pursuit of signs*, London and New York : Routledge, 2001
- *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*, 2e éd., London and New York : Routledge Classics, 2002

DEGUY, Michel
- *Biefs*, Paris : Gallimard, 1964
- *Figurations : poèmes, propositions, études*, Paris : Gallimard, 1969
- *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris : Seuil, 1987
- *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris: Seuil, 1995
- *L'Énergie du désespoir* ou *D'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris : PUF, 1998
- *L'Impair*, Tours : Farrago, 2000
- *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, Paris : Gallimard, 2006

DOUMET, Christian
- *Faut-il comprendre la poésie?*, Paris : Klincksieck, 2004

DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique
- *Pour une lecture littéraire*, 2e éd., Bruxelles : De Boeck, 2005

DUPIN, Jacques
- *L'Embrasure* précédé de *Gravir* et suivi de *La Ligne de rupture* et de *L'Onglée*, Paris : Gallimard, 1971

DUPOND, Pascal
- *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris : Ellipses, 2008

DUPOUY, Christine
- *La Question du lieu en poésie .Du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006

ECO, Umberto
- *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano : Bompiani, 1979
- *I limiti dell'interpretazione*, Milano : Bompiani, 1990

EDELINE, Francis
- *Pierre et Ilse Garnier. Un spatialisme lyrique*, s.l. : Yellow Now, 1981

FREY, Daniel
- *L'Interprétation de la lecture chez Ricœur et Gadamer*, Paris : PUF, 2008

FRIEDRICH, Hugo
- *Structure de la poésie moderne*, Paris : Librairie générale française, 1999

FULTON, Alice
- *Feeling as a Foreign Language. The Good Strangeness of Poetry*, Saint Paul, (Minnesota) : Graywolf Press, 1999

GARDINI, Nicola
- *Storia della poesia occidentale. Lirica e lirismo dai Provenzali ai Postmoderni*, Milano : Bruno Mondadori, 2002

GARNIER, Pierre
- *Spatialisme et poésie concrète*, Paris : Gallimard, 1968

GARNIER, Xavier, ZOBERMAN, Pierre (sous la dir. de)
- *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2006

GASPAR, Lorand
- *Sol absolu et autres textes*, Paris : Gallimard, 1982
- *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage* avec deux inédits, Paris : Gallimard, 2004

GEBAUER, Gunter, WULF, Christoph
- *Mimésis. Culture-Art-Société* traduit de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris : Les Éditions du Cerf, « Passages », 2005

GENETTE, Gérard
- *Figures II. Essais*, Paris : Seuil, 1969

GLAUDES, Pierre, RABATÉ, Dominique (sous la dir. de)
- *Deuil et littérature*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005

GLEIZE, Jean-Marie
- *A noir. Poésie et littéralité*, Paris : Seuil, 1992
- *Le Principe de nudité intégrale*, Paris : Seuil, 1995

GROSSMAN, Evelyne
- *La Défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris : Minuit, 2004

GUILLAUME, Daniel (sous la dir. de)
- *Poétiques et Poésies contemporaines*, Centre Jacques-Petit (Université de Franche-Comté) EA 3187, Centre d'Études Poétiques (ENS LSH, Lyon), s.l. : Le temps qu'il fait, 2002

GUILLEVIC
- *Terraqué* suivi de *Exécutoire*, Paris : Gallimard, 1968
- *Art poétique. Poème*, Paris : Gallimard, 1989

GULLENTOPS, David
- *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001

GUYAUX, André
- *Poétique du fragment. Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1985

HAMBURGER, Käte
- *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris : Seuil, 1986

HEIDEGGER, Martin
- *Kant et le problème de la métaphysique*, introduction et traduction par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1953
- *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris : Gallimard, « idées », 1962
- *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, « tel », 1976
- *Saggi e discorsi*, Milano :Mursia, 1976
- *Lettre sur l'humanisme*, texte allemand traduit et présenté par Roger Munier, 3e éd., Paris : Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1983
- *Être et temps*, traduit de l'allemand par François Vezin, d'après les travaux de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (première partie), Jean Lauxerois et Claude Roëls, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1986

HOCQUARD, Emmanuel (sous la dir. de)
- *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de la poésie contemporaine*, Paris : P.O.L., 1995
- *Un privé à Tanger*, Paris : P.O.L., 1987

HUTCHEON, Linda
- *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London : Routledge, 1988

ISER, Wolfgang
- *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976

JACCOTTET, Philippe
- *Paysages avec figures absentes*, Paris Gallimard, 1970
- *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris : Gallimard, 1994
- *Poésie 1946-1967*, Paris : Gallimard, 2003
- *De la poésie. Entretien avec Reynald André Chalard*, Paris : Arléa, 2005

JACOB, Max
- *Le Cornet à dés*, Paris : Gallimard, 2003

JAMESON, Fredric
- *Posmodernism. The Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York : Verso, 1991

JARRETY, Michel (sous la dir. de)
- *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris : PUF, 2001

JAUSS, Hans Robert
- *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978

JENNY, Laurent
- *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris : PUF, 2002

JOUVE, Vincent (sous la dir. de)
- *L'Expérience de lecture*, Paris : Éditions L'improviste, 2005

LENGELLÉ, Martial
- *Connaissez-vous le spatialisme ?*, Paris : Éditions André Silvaire, 1979

LÉVY, Bertrand, GILLET, Alexandre (sous la dir. de)
- *Marche et paysage. Les Chemins de la géopoétique*, Genève : Éditions Metropolis, 2007

LOREAU, Max
- *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Paris : Gallimard, 1980

MALLARMÉ, Stéphane
- *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945
- *Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998

de MAN, Paul
- *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London : Yale University Press, 1979
- *Blindness and Insight. Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983[2]

MANCINI, Sandro
- *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Milano : Mimesis, 2001

MANGUEL, Alberto
- *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles : Actes Sud, « babel », 1998

MAULPOIX, Jean-Michel
- *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris : Mercure de France, 1998
- *Le Poète perplexe*, Paris : José Corti, 2002
- *Adieux au poème*, Paris : José Corti, 2005
- *Pour un lyrisme critique*, Paris : José Corti, 2009

MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges
- *Vocabulaire de la stylistique*, Paris : PUF, 1989

MERCURY, Jean-Yves
- *L'Expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 2000

MERLEAU-PONTY, Maurice
- *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris : Gallimard, 1968
- *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris : Gallimard 1989
- *Sens et non-sens*, Paris : Gallimard, 1996
- *Signes*, Paris : Gallimard, « folio », 2003
- *La Prose du monde*, Paris : Gallimard, « tel », 2004
- *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, « tel », 2004
- *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, « folio plus », 2006
- *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, « tel », 2006

MESCHONNIC, Henri
- *Célébration de la poésie*, Lagrasse (Aude), Verdier, 2001

MICHAUX, Henri
- *L'Espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1966
- *La Vie dans les plis*, Paris : Gallimard, 1972
- *Moments. Traversées du temps*, Paris : Gallimard, 1988
- *L'Infini turbulent*, Paris : Gallimard, 1994

MOLINIÉ, Georges
- *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1992

MUNIER, Roger
- *Le Contour, l'éclat*, Paris : Éditions de la différence, 1977
- *Le Seul. Poème*, Paris : Deyrolle Éditeur, 1993
- *Les Eaux profondes. Opus incertum V. 1990-1993*, Paris : Arfuyen, 2007

NANCY, Jean-Luc
- *Résistance de la poésie*, Bordeaux : William Blake & co. Édit., « La pharmacie de Platon », 2004

NÉE, Patrick
- *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Paris : Gallimard, 2006

NICOLETTI, Gianni
- *La zona lirica. Tra Rousseau e Mallarmé*, Roma : Bulzoni Editore, 1976

NOËL, Bernard
- *Qu'est-ce que la poésie ?*, Paris : Jean-Michel Place/Ville de Saint-Denis, 1995

NOVARINA, Valère
- *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L., 1989

PAULHAN, Jean
- *Clef de la poésie*, Paris : Gallimard, 1944

PICARD, Michel
- *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature* (Paris : Minuit, 1986

PINSON, Jean-Claude
- *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?*, Nantes : Éditions Pleins Feux, 1999
- *Sentimentale et naïve*, Seyssel : Champ Vallon, 2002

PONGE, Francis
- *Le Grand recueil, II, Méthodes*, Paris : Gallimard, 1961
- *Le Grand recueil, III, Pièces*, Paris : Gallimard, 1961
- *Œuvres complètes*, I, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon et Bernard Veck, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999

PONGE, Francis, SOLLERS, Philippe
- *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard/Seuil, 1970

POUGEOISE, Michel
- *Dictionnaire de poétique*, Paris : Belin, 2006

PRETE, Antonio
- *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica*, Milano: Feltrinelli, 1986

PRIGENT, Christian
- *Salut les anciens : lectures* suivi de *Salut les modernes : sur ce qui apparaît*, Paris : P.O.L., 2000

PROUST, Marcel
- *Du côté de chez Swann*, Paris : Gallimard, « folio », 1987
- *Sur la lecture*, Arles : Actes Sud, 1988

QUIGNARD, Pascal
- *Le Lecteur*, Paris : Gallimard, 1976

RABATÉ, Dominique (sous la dir. de)
- *Figures du sujet lyrique*, 2e éd, Paris, PUF, 2001

RENARD, Jean-Claude
- *Notes sur la poésie*, Paris : Seuil, 1970

REVERDY, Pierre
- *Le Gant de crin*, Paris : Flammarion, 1968
- *Nord-Sud, Self-Defence et Autres Écrits sur l'Art et la Poésie (1917-1926)*, Paris : Flammarion, 1975

RICHIR, Marc
- *Phénoménologie et institution symbolique (Phénomènes, Temps et Etres II)*, Grenoble : Jérôme Millon, 1988

RICŒUR, Paul
- *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris : Seuil, 1969
- *Temps et récit* I, Paris : Seuil, 1983
- *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984
- *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985
- *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, « Points », 1997
- *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Fœssel et Fabien Lamouche, Paris, Seuil, « points-essais », 2007

RIFFATERRE, Michael
- *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris : Seuil, 1983

RIMBAUD, Arthur
- *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972
- *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009

ROBBE-GRILLET, Alain
- *Pour un nouveau roman*, Paris : Gallimard, « Idées », 1964

RODRIGUEZ, Antonio
- *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont (Belgique) : Mardaga, 2003

ROUBAUD, Jacques
- *Quelque chose noir*, Paris : Gallimard, 1986

ROUXEL, Annie, LANGLADE, Gérard (sous la dir. de)
- *Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes : PUR, 2004

ROYET-JOURNOUD, Claude
- *Les Objets contiennent l'infini*, Paris : Gallimard, 1983

RUEFF, Martin (sous la dir. de)
- *Michel Deguy. L'allégresse pensive*, Paris : Belin, 2007

SANTERRES-SARKANY, Stéphane
- *Théorie de la littérature*, 2e éd., Paris : PUF, 1993

SARTRE, Jean-Paul
- *Situations I*, Paris : Gallimard, 1947
- *Situations II*, Paris : Gallimard, 1948
- *La Nausée*, Paris : Gallimard, « folio », 1972

de SAUSSURE, Ferdinand
- *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration d'Albert Riedlinger, 3e éd., Paris : Payot, 1969
- *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2002

SIMONDON, Gilbert
- *L'Individuation psychique et collective, à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, Paris : Aubier, 1989
- *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995

STAIGER, Emil
- *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, traduit et annoté par Raphaël Célis et Michèle Gennart avec la collaboration de René Jongen, Bruxelles : Editions Lebeer-Hossmann, 1990

TADIÉ, Jean-Yves (sous la dir. de)
- *La Littérature française : dynamique & histoire*, Paris : Gallimard, 2007, vol. II

TODOROV, Tzvetan
- *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971
- *Les Genres du discours,* Paris : Éditions du Seuil, 1978

TROUVÉ, Alain
- *Le Roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Sprimont (Belgique) : Mardaga, 2004

VALENTINO, Lorenzo
- *Il saluto dell'errante. Tra poesia e pensiero in Heidegger*, Milano : SugarCo, 2002

VALÉRY, Paul
- *Œuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957
- *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973

VATTIMO, Gianni
- *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, 2e éd., Genova : Marietti, 1989
- *La fine della modernità*, 3e éd., Milano : Garzanti, « Gli elefanti », 1999

VAYSSE, Jean-Marie
- *Dictionnaire Heidegger*, Paris : Ellipses, 2007

VAX, Louis
- *La Poésie philosophique*, Paris : PUF, 1985

de VIGNY, Alfred
- *Œuvres complètes*, texte présenté et commenté par F. Baldensperger, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948

WAHL, Jean
- *Poésie, pensée, perception*, Paris : Calmann-Lévy éditeurs, 1948

WIMSATT, William Kurtz Jr.,
- *The Verbal Icon. Studies in the meaning of poetry. And two preliminary essays written in collaboration with Monroe C. Beardsley*, London : Methuen & Co Ltd, 1970

WINSPUR, Steven
- *La Poésie du lieu. Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006

ZANZOTTO, Andrea
- *Le poesie e le prose scelte*, Milano : Arnoldo Mondadori Editore, « I Meridiani », 2003[5]

ZOPPI, Sergio (sous la dir. de)
- *Poeti e narratori del Novecento*, Firenze : La Nuova Italia Scientifica, 1987

3.2 Articles

ATTRIDGE, Derek
- « Performing Metaphors : The Singularity of Literary Figuration », Paragraph, July 2005, vol. 28, n. 2, p. 18-34

BONNEFOY, Yves
- *Entretien avec John E. Jackson*, *L'Arc*, 1976, n. 66, p. 85-92

CULLER, Jonathan
- « Why Lyric ? », *PMLA Publications of the Modern Language Association of America*, January 2008, Volume 123, Number 1, p. 201-206

FÉDIER, François, XAVIER-SARANT, Bernard
- « La poésie et la pensée », *Les Collections du Magazine littéraire : Martin Heidegger. Les chemins d'une pensée*, mars-avril 2006, hors-série n. 9, p. 50, 52-53

FRANK, Joseph
- « La forme spatiale dans la littérature moderne », *Poétique*, 2e tr. 1972, n. 10, p. 244-266

TZARA, Tristan
- « Gestes, ponctuation et langage poétique », *Europe*, janvier 1953, n. 85, p. 59-78

Le Nouveau Recueil, septembre-novembre 1995, n. 36, numéro spécial : « Sentiment paysage », textes et études rassemblés par Michel Collot

Nouvelle Revue de psychanalyse, printemps 1988, n. 37, numéro spécial : « La lecture »

4. Ressources électroniques

http://www.maulpoix.net/ (site de Jean-Michel Maulpoix consacré à la poésie moderne et contemporaine)

http://www.geopoetique.net/archipel_fr/index.html (site de l'Institut International de Géopoétique)

http://www.fabula.org/atelier.php?Que_peut_%28encore%29_la_po%26eacute%3Bsie (remarques et questions sur le parcours théorique de Jonathan Culler par Nicolas Wanlin)

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/montale-lecture.html (Eugenio Montale, discours de réception du Prix Nobel en 1975)

http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/ (Laurent Jenny, « Les figures de rhéthorique », *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, 2003)

http://semen.revues.org/document3432.html (Pierre Malandain, « Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* » (CR), *Semen,* [en ligne], 1983, n. 1)

http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3488 (Pascaline Mourier-Casile, « Le poème-objet ou “l’exaltation réciproque” », *Revue La Licorne,* n. 23, publié en ligne le 26 mars 2006*).*

TABLE DES MATIÈRES

Table des sigles p. 3
Introduction p. 5

PREMIÈRE PARTIE

L'HORIZON DU PAYSAGE p. 21

I. La poésie française du second après-guerre p. 23
I.1 Poésie postmoderne ? p. 24
I.2 Panorama historique p. 31
II. *Qu'est-ce que la poésie ?* p. 56

DEUXIÈME PARTIE

PENSER LA POÉSIE p. 69

I. Points de repère p. 75
I.1 Martin Heidegger p. 76
I.2 Gilbert Simondon p. 78
I.3 Maurice Merleau-Ponty p. 88
I.4 Chiasmes p. 96
II. La poésie comme *question* p. 100
II.1 Interrogation p. 101
II.2 Reconfiguration de la voix poétique p. 107
***II.3* Fragments d'un corps en archipel** p. 116

TROISIÈME PARTIE

LA FORME DES MOTS : L'IMAGE POÉTIQUE SELON GARELLI p. 125
I. Poésie et image p. 132
II. L'image selon Garelli p. 152
II.1 **La Gravitation poétique :** ***l'image comme irradiation et entrelacement*** p. 163
II.2 La **brèche** p. 187
III. Un ***regard antérieur*** p. 202
III.1 **Difficile séjour** p. 206
III.2 **Abîme de l'œuvre** p. 211

QUATRIÈME PARTIE

LA POÉSIE COMME EXPÉRIENCE : LE MOMENT DE LA LECTURE p. 215
I. Théories de la lecture p. 217
II. La lecture garellienne p. 254
II.1 **Le Recel et la dispersion** p. 263
II.2 Un exemple de lecture : **Le Verbe Être** ***d'André Breton*** p. 276
II.3 La parole **barbare** ***de la poésie*** p. 285

CINQUIÈME PARTIE

LA POÉSIE COMME « QUESTION DU LIEU » p. 291
I. Habiter la parole p. 293
II. Espaces de la poésie p. 309
II.1 Le lieu pensant p. 313
II.1.1 Artaud et la question du lieu p. 318
II.1.2. L'Entrée en démesure p. 323
II.2 Horizon p. 327
II.3 Paysage de l'être p. 332

Conclusions p. 339

Annexe 1
Lecture de *Les Donneurs de noms* p. 349
Annexe 2
Notice biographique p. 377

Bibliographie p. 381

Illustrations

Illustration III.1



Pedro Cano, *Aglaura* (in *Las ciudades invisibles*/*Le città invisibili*, Provincia regionale di Palermo, 2005, D.R.)

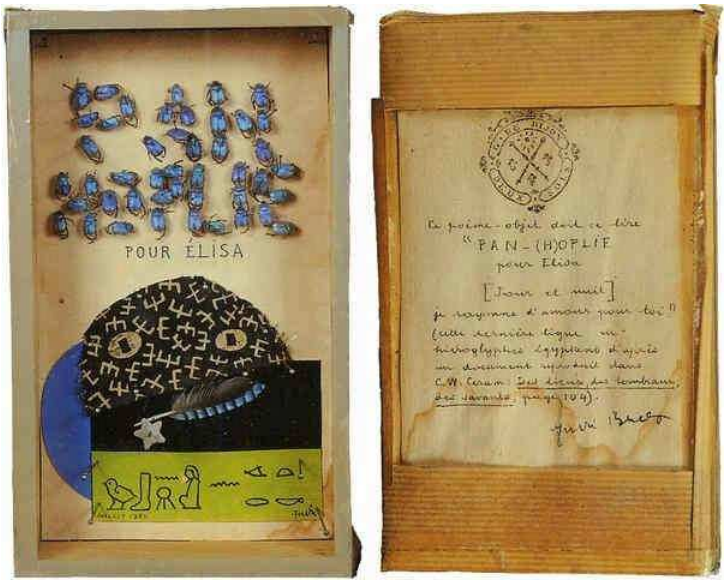


a. Diego Velásquez, *La reddition de Breda*, 1634-1635 (source : Wikimedia Commons)

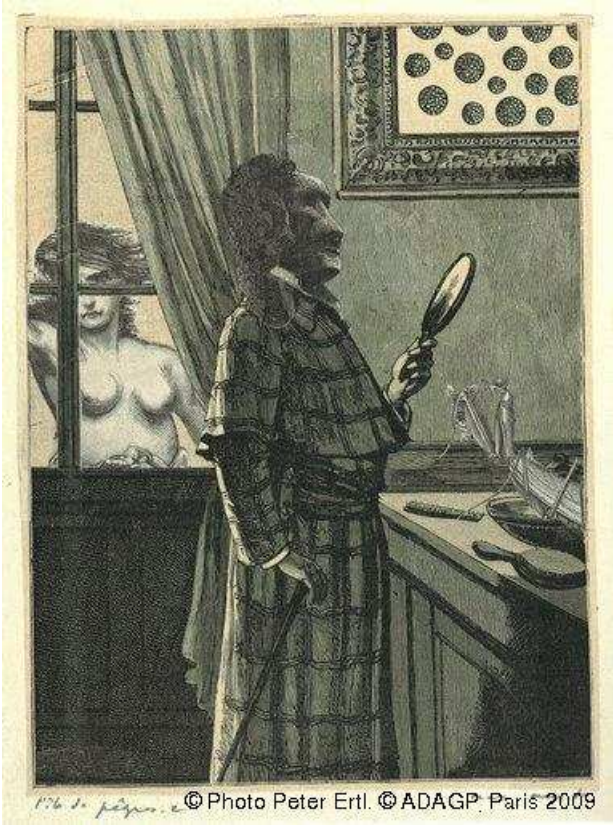


b. Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1493 (source : Wikimedia Commons)

Illustrations III.3

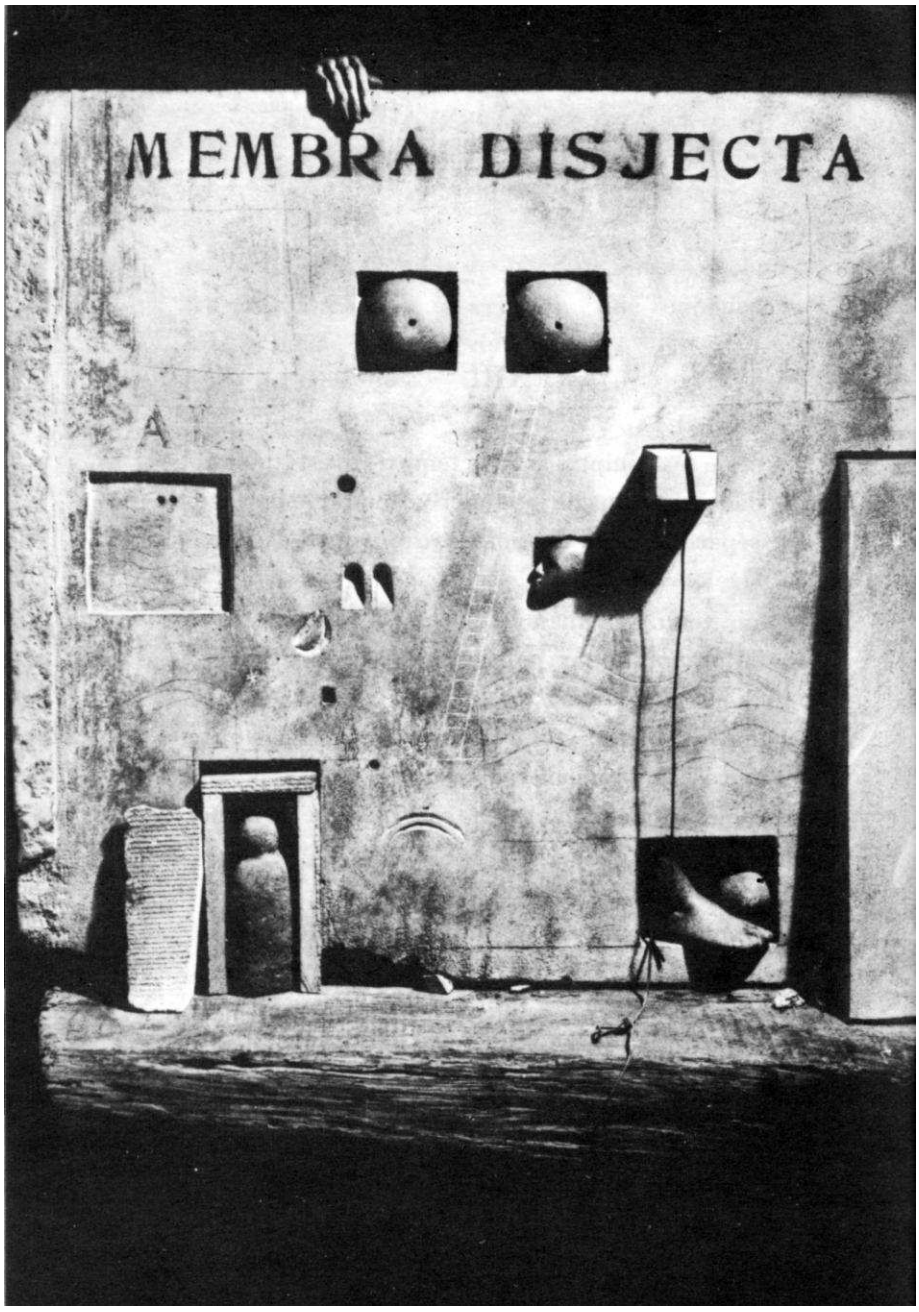


a. André Breton, *Pan-(h)oplie*, 1953 (D.R.)



b. Max Ernst, *Une semaine de bonté, L'île de Pâques 2*, 1933 (D.R.)

Illustration III.4



Gonzalo Fonseca, *Membra disjecta*, 1965 (photo tirée de *L'Ubiquité d'être* suivi de *Difficile Séjour*, Paris, José Corti, 1986, D.R.)

Illustrations III.5



a. Andrea Pisano, *Dédale*, panneau du clocher de Santa Maria del Fiore à Florence (source : Wikimedia Commons)



b. Pieter Bruegel l'Ancien, *La Chute d'Icare*, 1558 (source : Wikimedia Commons)



a. Paul Gauguin, *Pour faire un bouquet* (D.R.)



b. Paul Gauguin, *Chope en bois et pichet métallique* (D.R.)

Marianna MARINO

La poésie comme paysage de l'être : écrire et penser la poésie dans l'œuvre de Jacques Garelli

Résumé

Notre étude de l'œuvre de Jacques Garelli voudrait mettre l'accent sur une approche de la poésie qui se fonde en premier lieu sur la phénoménalité et sur la qualité sensible que l'auteur confère à l'écriture. Ces deux particularités nous ont d'ailleurs suggéré le titre de notre étude : la poésie comme *paysage de l'être* – de par sa matérialité, sa dimension spatiale et sa qualité temporelle. Si nous avons décidé d'employer cette expression à propos de Garelli, ce n'est pas pour évoquer des scènes métaphysiques dans le style de Giorgio De Chirico. Nous voudrions souligner, bien au contraire, comment cette poésie, sous son phrasé parfois rude et ses images éblouissantes, révèle la consistance même d'un monde :

> Les poèmes, comme toute œuvre d'art, sont bien autre chose qu'une collection d'essences abstraites. Ils offrent à l'inspection intellectuelle et sensible la résistance, l'ouverture, l'opacité d'êtres irréfutables, quand bien même énigmatiques. Par l'acte de lecture, qui implique l'opération d'un être vivant, les mots, tels que le poète les a lui-même ajointés dans la durée du poème, ouvrent un *lieu*[1], déploient un horizon qu'il s'agit d'inspecter. C'est dans l'extension de ce mouvement, dans le déploiement complexe de ce parcours que le poème constitue un monde irréductible à l'épure d'une forme, au contenu d'un message à décoder, à un réseau de signes, dont il suffirait de dégager abstraitement la structure, à une chaîne d'« informations » à « interpréter »[2]

Dans le « lieu » dont il est question dans le passage cité, les mots déploient un espace déterminé par un horizon invitant au regard et au parcours, c'est-à-dire à l'exploration et à l'interrogation, qui se révèlent à travers la lecture, par sa durée irrégulière, irréductible à un schème dont la valeur soit seulement sémiotique. Mais ce qu'il faut retenir dans ce passage, c'est la qualité à la fois intellectuelle et

[1] C'est nous qui soulignons.
[2] J. Garelli, *Le Temps des Signes*, Paris : Klincksieck, 1983, p. 10.

sensible de l'approche du poème se concrétisant, chez l'auteur, par la relation entre l'écriture philosophique et l'écriture poétique. Dans les dernières phrases de la citation, la poésie semble se réduire à une entité ineffable et, par conséquent, indescriptible : en réalité, cela veut souligner la valeur du perceptif par rapport au conceptuel, car si nous arrivons à parler de la poésie, c'est bien à travers l'expérience qu'elle nous offre. Il nous faut bien préciser que le poème ne traduit pas une expérience : il est expérience, il est événement. Le poème ne décrit pas, ne rapporte pas : il est.

Garelli semble alors vouloir proposer non pas une autre définition de la poésie (qui d'ailleurs n'est pas une véritable *définition*) qui chercherait à capter son essence, mais plutôt une autre voie d'accès, ce qui est également confirmé par l'importance de la dimension sensible (notamment de la dimension spatiale) dans sa réflexion. La poésie ne représente ni une modalité, ni un code particulier du langage, puisqu'elle constitue un véritable phénomène qui s'impose au lecteur d'une manière concrète et presque physique.

La phénoménologie qui modèle le travail philosophique de l'auteur influence aussi sa démarche à l'égard de la poésie. Son œuvre critique comprend, en effet, plusieurs textes qui portent sur l'écriture poétique : le but n'est pas de bâtir une théorie, mais plutôt d'offrir une méditation profonde sur la façon d'aborder et de vivre les textes (qu'ils soient écrits ou lus par le sujet). Garelli énonce, en somme, une véritable phénoménologie de l'expérience poétique :

> Toute l'œuvre critique de Jacques Garelli essaie ainsi de dégager comment le poème parvient jusqu'à nous, quelle est sa zone d'impact dans notre conscience, de quelle manière son image nous parle, ce qui revient à mettre en œuvre une phénoménologie poétique, dont les principales étapes viennent nourrir la création elle-même.[3]

Véronique Montémont indique bien, dans ce passage, la nature sensible attribuée par Garelli au rapport individuel avec la poésie, laquelle est, donc, un fait expérientiel avant même d'être un fait linguistique. Le poème devient ainsi une

[3] V. Montémont, *L'Obscur et l'éclat. Rénovation de la création poétique dans l'œuvre de Jacques Garelli, Lorand Gaspar et Jacques Roubaud*, thèse de doctorat : langue et littérature françaises : Nancy 2 : 2002, p. 841.

sorte d'objet corporel qui, en rencontrant une conscience, produit un impact affectant tout d'abord la sensorialité du sujet lisant.

Cette phénoménologie de l'expérience poétique a constitué le point de départ de notre recherche, qui va se développer selon un parcours dont les différentes étapes resteront étroitement liées entre elles, avec des effets de réitérations et sans doute quelques redondances nécessaires.

Dans la première partie de notre travail, nous nous proposons de reconstruire le contexte dans lequel l'œuvre de Garelli émerge et se développe (l''horizon' sur lequel elle se détache). La période concernée s'étend des années 60 jusqu'à aujourd'hui[4], car le dernier recueil de poèmes de l'auteur (*Fragments d'un corps en archipel*) a été publié en 2008. Le moment de son début littéraire est de la plus grande importance : la publication presque contemporaine, en 1966, de *Brèche* et de *La Gravitation poétique* fait ressortir l'entrelacement que l'auteur établit entre poésie et philosophie, les deux pôles générateurs de son écriture. Le croisement de ces deux domaines est le principe producteur de la plus grande partie de ses réflexions, là où la poésie peut rencontrer la philosophie, l'astrophysique, le tableau, le marbre, etc. Cela ne se veut pas une forme de pensée totale ou totalisante, mais une pensée qui se laisse traverser par des formes d'expériences variées, qui mettent en relief le chiasme constituant de son œuvre.

En ce qui concerne notre petit panorama de la poésie française, il suit les suggestions de Jean-Michel Maulpoix qui relève, pour chaque décennie à partir des années 50, une action spécifique de la parole poétique en question. *Habiter*, *Figurer*, *Décanter*, *Articuler*, *Aggraver* : tous ces verbes désignent les qualités que la poésie française contemporaine a successivement acquises de 1950 à 2000. La description d'un tel contexte nous a permis de mettre en évidence à la fois la position assez originale et isolée de Garelli et les correspondances (elles aussi, toujours réélaborées de façon personnelle et irréductible) avec quelques-unes des

[4] Avec quelques brèves incursions dans les décennies précédentes : Pierre Reverdy, les Surréalistes, Francis Ponge.

pratiques poétiques présentées (surtout en ce qui concerne les premières décennies prises en considération).

Le second chapitre de cette première partie (« Qu'est-ce que la poésie ? ») est une réflexion sur l'une des problématiques qui ont côtoyé ces pratiques, à savoir, la (re)définition de la poésie. Sans aucune ambition de notre part de prétendre répondre à un tel questionnement, il s'agit tout simplement de la mise en résonance (résonance qui finalement a été le mot-clé dirigeant notre piste de recherche) du travail de l'auteur avec son horizon historique et littéraire. Nous nous sommes en tout cas limitée à deux auteurs principaux : Jean Cohen – *Structure du langage poétique* paraît la même année que *La Gravitation poétique*, essai inaugural de Garelli – et Jonathan Culler, dont le choix a été motivé par son attention à la problématique du performatif, que nous avons considéré, malgré quelques réserves de la part de Garelli lui-même[5], comme l'aspect emblématique de sa parole poétique, et peut-être même de la parole poétique en général. Il s'agit, à travers ces deux références, de déplacer la 'différence' de la poésie d'un plan exclusivement stylistique (comme le fait Cohen par sa théorie de l'écart) à un plan 'opératoire', où c'est l'effet de la parole, sa pragmatique, à définir un texte en tant que poème (comme le montre très bien le rôle du performatif et de l'apostrophe chez Culler). Dans les réflexions du critique américain, la poésie est considérée en tant que fusion de parole et d'action, produisant un événement qui, de l'action du poète, se réverbère sur l'expérience du lecteur et (éventuellement) sur l'histoire littéraire[6] : « a poem is both a structure made of words (a text) and an event (an act of the poet, an experience of the reader, an event in literary history) ». Culler

[5] « La teneur de sens poétique, sa charge potentielle d'expression ne préexistent pas au mouvement verbal qui les fait apparaître. Ce n'est pas un "référent", rare et précieux, ni une essence immuable, que le poème aurait pour mission de transcrire en langage. D'autre part, il ne s'agit aucunement d'un "acte performatif", tel que le conçoit Austin, qui se réduit à l'épure logique et formelle d'un énoncé propositionnel. Car tout s'ordonne et se joue en deçà de l'énoncé, tout en s'accomplissant dans l'expression verbale, qui puise ses ressources en cela en quoi elle prend assise : à savoir le monde, irréductible à l'énoncé logique qui cherche à en rendre compte. Ce qui est ici en jeu est le mouvement de gestation global et total d'un monde, dont les traces phénoménologiques et logologiques entrelacées, font que la part accordée au verbe n'est pas dissociable de celle mise en œuvre par l'écoute et le regard, mais qui ne culmine dans la phrase que selon les parcours temporalisateurs et mondificateurs de l'expression créatrice », J. Garelli, *Rythmes et mondes*, Grenoble : Jérôme Millon, 1991, p. 394.

[6] J. Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press, 2000., p. 74.

reprend le concept de *performative* défini par J. L. Austin et le dispose au centre de son argumentation théorique sur la poésie et la littérature en général. Quelles seraient les analogies entre performatif et littérature ? « Like the performative, the literary utterance does not refer to a prior state of affairs and is not true or false. […] Second, literary works bring into being ideas, concepts, which they deploy »[7]. Le critique américain reprend la définition des énonciations performatives qui, selon Austin, « A) ne "décrivent", ne "rapportent", ne constatent absolument rien, ne sont pas "vraies ou fausses" ; et sont telles que B) l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution) »[8]. Le performatif ne renvoie pas à une représentation : il est action.

Il faut pour autant dire que Serge Meitinger a également recours à une telle notion en commentant l'œuvre de l'auteur, où il relève une « *performativité ontologique* »[9] par laquelle la voix poétique instaure sa parole :

> […] il fait surgir en disant et par le fait de dire, dans le temps-&-lieu du poème, une zone du monde saturée par le Moi, une tour aveugle claquemurée sur son intimité (qui est et n'est pas le poème) et le désir d'exténuer le jour. Car l'être ici promu ne se soucie pas plus de ce qui l'affirme que de ce qui le nie : son essor n'est pas lié à son existence dans l'étant et le mouvement du verbe lui assure suffisante demeure.[10]

L'ontologie prévaut sur la communication : « Le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est »[11]. La dimension ontologique du texte poétique vient directement de sa dimension sensible et temporelle :

> S'il est pertinent d'affirmer la dimension ontologique du poème, celle-ci doit s'incarner dans sa présence sensible et signifiante, irréductible à l'ordre sémantique et logique d'un thème ou d'un contenu de pensée, saisis à un niveau strictement conceptuel. Cette situation implique que l'être du texte n'est pas extérieur à l'acte temporalisateur

[7] *Ibid.*, p. 96.
[8] J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire de Gilles Lane, Paris : Seuil, 1970, p. 40.
[9] S. Meitinger, « Du Lieu nomade : proposition et réception du poème de Jacques Garelli », *Œuvres et critiques*, Numéro spécial *Poètes français contemporains. Michel Deguy, Jacques Garelli, Lionel Ray*, 1990, XV, 1, p. 61.
[10] *Ibid.*, p. 63.
[11] M.Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, « Folio », 2005, p. 35.

> de lecture qui l'anime. Corrélativement, il n'y a pas d'hétérogénéité entre la parole qui nomme et l'événement proféré. Dès lors, une triple contemporanéité se noue entre l'intentionnalité de l'acte de lecture, le texte qui se déploie temporellement sur la page, l'événement qui se constitue dans le dire de l'œuvre.[12]

La poésie est désignée en tant qu'événement et parole ; une modalité particulière de l'expression qui, selon Culler, implique une autre configuration du temps. Ces suggestions théoriques peuvent en outre se relier aux réflexions d'Émile Benveniste sur les pronoms personnels et de Käte Hamburger à propos de la *réalité* de l'énonciation poétique.

Nous avons ensuite centré la deuxième partie sur les racines philosophiques de l'œuvre garellienne, que nous avons synthétisées dans l'influence de trois figures : Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Gilbert Simondon. L'importance du premier dérive du poids ontologique qu'il confie à la parole de poésie (un aspect qui caractérise spécialement la seconde phase de sa pensée et qui se condense dans les études et les conférences réunies dans *Acheminement vers la parole*).

Le rôle de Simondon se manifeste en revanche dans l'œuvre de l'auteur de manière pour ainsi dire 'méthodologique' : ce que Garelli tire de ce philosophe, c'est en premier lieu la démarche réflexive. Cela aboutit à la mise en question de la notion d'individualité qui, au-delà des répercussions philosophiques, va également influencer la théorie de l'image de Garelli, qu'il développe déjà dans son tout premier essai. L'apport de Simondon se répercute encore sur son lexique, par l'emploi des notions de *préindividuel*, *métastable*, *transduction*, *allagmatique* aussi bien dans ses poèmes que dans ses essais.

Quant à Merleau-Ponty, il représente sans aucun doute le principal point de repère de l'auteur. De plus, ce philosophe s'est beaucoup interrogé sur la question de l'expression artistique (voir, par exemple, *L'Œil et l'esprit*), qu'il rattache à

[12] J. Garelli, « Discontinuité poétique et énergétique de l'Être », *La Liberté de l'Esprit*, hiver 1986-1987, n. 14, p. 25.

l'expérience de l'être-au-monde : « L'Être est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience »[13].

L'épaisseur philosophique que l'on retrouve chez Garelli se déverse sur tous les caractères de sa parole poétique. D'un point de vue plus 'superficiel', son vocabulaire présente très fréquemment des mots de nature philosophique (*métastable*, *chiasme*, etc.). Un point plus significatif est par contre la conception garellienne de l'image, considérée en tant que noyau de tensions et de suggestions syntagmatiques et paradigmatiques, donnant lieu à un large réseau de sens. Cela a naturellement plusieurs conséquences sur le moment de la lecture du poème, laquelle n'est plus une opération de déchiffrement, mais une véritable expérience concernant à la fois la langue et l'être du lecteur. Il s'agit en effet de se mettre en résonance avec le texte, de se déposséder[14] afin de percevoir la complexité de son tissu sensible et sa *charge d'être*. Vivre la parole poétique signifie adopter son temps, faire écho aux tensions de l'espace qu'elle déploie, accéder à l'altérité qu'elle représente.

L'aspect le plus important qu'il faut retenir du travail philosophique de Garelli est, à notre avis, la qualité interrogative qui se répercute sur l'écriture de ses poèmes. Du texte poétique, l'auteur souligne effectivement la façon dont il se présente tout d'abord en tant qu'expérience du langage, des paroles, des sons qui le composent, dont la complexité exige une interrogation de la charge à la fois cognitive et sensible que ces éléments canalisent.

Interrogation et création seraient alors deux phases indissociables de l'expérience esthétique : « l'œuvre, en sa dimension créatrice, apparaissant comme monde en question »[15].

Cet élément interrogatif constitue par ailleurs une particularité énonciative de la poésie en tant que genre, comme le souligne aussi Jean-Michel Maulpoix :

---

[13] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris : Gallimard, « tel », 2004, p. 248.
[14] *Les Dépossessions* est le titre d'un recueil de Garelli publié en 1968.
[15] J. Garelli, *Rythmes et mondes*, *op. cit*., p. 345.

> Observer tout au long de la modernité quelque chose comme le développement d'une astreinte du questionnement philosophique dans la poésie : question du sens, du pourquoi, de la fin…
> M'importe chez Paul Valéry ou chez Michel Deguy leur façon de demander et de redemander sans cesse « À la fin des fins qu'entend-on par… ? » Souci de ressaisir, de définir et peut-être d'en finir avec les approximations. Façon de nettoyer la place. Comme la philosophie définit des concepts, la poésie découpe des objets (de langue) et travaille à reborder notre entente du réel, du sujet et du langage.[16]

L'interrogation se révèle, au fait, une essence constitutive, une raison d'être générale : « La poésie est "philosophique" en ce qu'elle est critique : critique du sens, critique de l'esprit, critique de la langue. La poésie met la langue en état critique »[17.]

Cette valeur questionnante, au cours de la seconde moitié du XXe siècle, a caractérisé plusieurs tendances littéraires, aussi bien dans le domaine de la prose : Robbe-Grillet déclarait en effet que la fonction de l'art « n'est jamais d'illustrer une vérité – ou même une interrogation – connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes »[18.]

L'interrogation possède, à la même époque, une valeur équivalente dans le domaine de la critique littéraire, surtout en ce qui concerne la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, à travers la dynamique question/réponse qu'il institue entre le texte et le lecteur.

Yvan Mécif, dans sa contribution contenue dans *Penser le poème*, parle justement de « présence interrogative » à propos de la poésie de Garelli, et c'est grâce à cette présence qu'il est possible de lui rendre un poids ontologique :

> Mais qu'est-ce que donc une ontologie poétique ? C'est l'attention portée à cela qui tente de réunir une rupture originelle ou qui met en valeur cette rupture même, traverse la frontière entre imaginaire et réel, ruine toute certitude et toute convention de langage pour qu'apparaisse enfin une forme nouvelle porteuse d'un monde nouveau ; monde préréflexif de sensations, de visions, de cris et de silences enchevêtrés, tissés par les ans d'une relation première et fondamentale, formant une

[16] J.-M. Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris : José Corti, 2005, p. 138.
[17] *Ibid*.
[18] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris : Gallimard, « Idées », 1964, p. 14.

> masse de textes et de sens dont le lexique nous demeurera à jamais inconnu, étranger, autre et dont l'œuvre est la tentative avortée et visible.[19]

L'ontologie poétique est une qualité d'attention particulière qui porte sur une rupture (produite par le langage poétique dans le langage institutionnel), mais qui ne prétend pas la remblayer. Au contraire, le but est de valoriser cette rupture, en révélant l'entrelacs invisible qui existe entre les marges qui l'entourent. Mécif attire également l'attention sur le poids que possède cette interrogation chez Garelli, laquelle tire son origine du sentiment esthétique implicite dans la nécessité créatrice relevée par Merleau-Ponty :

> Si, selon l'expression célèbre, que nous avons commentée plusieurs fois : « L'être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience », ce qui est en cause est une interrogation vivante prise dans le tissu verbal du poème, dont l'originalité est que, par son mouvement opératoire créateur de formes musicales et signifiantes, elle se déploie en *être*. Ce déploiement, ce mouvement d'irradiation, en sa dimension opératoire, fait surgir pour le contemplateur et le lecteur une impression indéfinissable de beauté.[20]

Le même effet esthétique est subordonné à l'interrogation se déployant (d'une manière diffuse, à différents niveaux) dans le texte poétique. Un premier niveau est naturellement représenté par la voix qui contient ces questions et qui, grâce à elles, peut se reconfigurer.

Ce dernier élément a été construit, dans cette étude, à travers la comparaison (ou mieux – encore – la résonance) des trois voix poétiques les plus emblématiques de ce point de vue : Antonin Artaud[21], Henri Michaux et Valère Novarina. Nous avons pris en considération trois auteurs s'échelonnant le long du XXe siècle jusqu'au XXIe, afin de suggérer qu'au fond cette reconfiguration du sujet lyrique est sans doute une caractéristique importante de la poésie du second après-guerre (ce qui est anticipé partiellement à la fin de la première partie).

---

[19] K. Axelos *et al., De la création poétique : autour de l'œuvre de Jacques Garelli, 2. Penser le poème*, La Versanne (Haute Loire) : Encre Marine, 2000, p. 85.

[20] *J. Garelli, De l'entité à l'événement. La phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporains*, Milano/Paris : Mimesis, 2004, p. 29.

[21] Artaud a été le sujet d'un essai de Garelli – *Artaud et la question du lieu*, 1982 –, ainsi que la référence fréquente de plusieurs autres écrits

La mise en question du *je* se conclut par une étude de l'inquiétude pronominale que l'on peut relever dans *Fragments d'un corps en archipel* – où les fragments décomposent non seulement un *corps*, mais surtout une voix. Serge Meitinger souligne également que, chez Garelli, « le langage n'est pas un abri, mais le "Lieu" violent d'un "drame" à activer plutôt qu'à déchiffrer »[22]. Le drame en question, c'est justement celui de la reconfiguration (ou bien, la défiguration) de la voix, opération où la figuration joue un rôle fondamental

Il ne nous semble pas pertinent de dire que Garelli 'naît' philosophe et qu'en tant que philosophe, il s'adonne à la poésie. Nous avons donc essayé de démontrer que poésie et philosophie sont toujours en relation chiasmatique : si la poésie se révèle être le fondement habituel de la méditation philosophique, celle-ci, en revanche, émerge souvent dans l'écriture des poèmes. Les deux domaines sont reliés par une osmose fertile grâce à laquelle ils peuvent communiquer et s'enrichir.

Ces deux parties initiales permettent de mieux cerner l'œuvre de Garelli par rapport aussi bien au contexte littéraire qu'à la dimension critique et de passer ensuite à l'analyse de l'image, de la lecture et de la *question du lieu* – qui constituent les caractéristiques saillantes, les composantes de ce 'nœud' qui, d'après nous, soutient la poétique de Garelli.

Le premier cordage formant le nœud en question est l'image poétique.

Le débat autour de l'image a caractérisé plusieurs auteurs fondamentaux de la deuxième moitié du XXe siècle : Yves Bonnefoy, Guillevic, Philippe Jaccottet, Michel Deguy, entre autres. Leurs réflexions se rangent soit du côté de la critique de l'image (voir les écrits de trois premiers poètes cités), soit du côté de la méditation de cette ressource du fait poétique (c'est le cas de Deguy).

[22] K. Axelos *et al., De la création poétique*, *op. cit*., p. 91.

Quant à Garelli, sa conception de l'image se modèle sur les définitions de Pierre Reverdy : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »[23]. Il ne s'agit ni de comparaison, ni de métaphore. Il est impossible de classer cette image parmi les figures de rhétorique prédéfinies, puisqu'elle découle d'un court-circuit entre deux réalités, d'où naît aussi *le* poétique : « Provisoirement, nous définirons l'image comme le rapprochement de deux réalités logiquement exclusives ou existentiellement incompatibles, mais ayant un fondement commun qui se situe à un niveau préréfléchi »[24]. La distance entre les deux éléments mis en relation empêche toute attribution univoque de sens et renforce les tensions dynamiques composant le texte. Le but n'est pas, pour Garelli, de récupérer une esthétique du choc typiquement surréaliste (abondamment attaquée par des critiques de l'image tels que Bonnefoy et Jaccottet), mais, par la rencontre souvent inouïe des êtres et des choses, d'annuler toute logique d'individuation et de conceptualisation :

> Chacun noue avec les choses un réseau de tensions porté à l'esprit par le rythme traversé d'une chaîne de sons, de couleurs, de lignes non encore prises en formes, de masses chargées de matières et de noms.[25]

L'idée d'image caractérisant l'œuvre garellienne est contenue principalement dans *La Gravitation poétique*, son premier essai. L'auteur y expérimente partiellement le procédé qu'il continuera souvent à appliquer par la suite. Ce procédé se fonde sur la centralité de la lecture, qui est le véritable déclic de toute réflexion et/ou théorie. Ainsi, la critique littéraire se mêle aux interrogations plus strictement philosophiques (comme l'ineffable et l'imagination transcendantale kantienne), et parvient enfin à une réflexion sur le dispositif figural en poésie. Tout cela conduit par ailleurs à une redéfinition même lexicale de la notion d'image : Garelli préfère

[23] P. Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence et Autres Écrits sur l'Art et la Poésie (1917-1926)*, Paris : Flammarion, 1975, p. 73.
[24] J. Garelli, *La Gravitation poétique*, Paris : Mercure de France, 1966, p 111-112.
[25] J. Garelli, *Archives du Silence* suivi de *Récurrences du Songe*, Paris : José Corti, 1989, p. 81.

justement parler de N.I.A.S.T.V., sigle de « Noyau Intentionnel à Articulations Sonores de Tensions Variables » :

> […] l'image ne se tient dans le contexte du poème que par les tensions paradigmatiques, syntagmatiques et symboliques défonctionnalisées qui permettent à la multiplicité fluente des significations préréfléchies de graviter dans un espace littéraire, qu'elles engendrent et qu'elles créent par leur propre mouvement.
> Dès lors, l'image poétique se révèle de par sa structure temporelle explosive comme une sorte de Noyau Intentionnel à Articulations Sonores de Tensions Variables, *ces tensions n'étant autres que les manifestations explosives du temps*. Nous l'appellerons : un N.I.A.S.T.V.[26]

La redéfinition de l'image par ce sigle un peu gauche et presque imprononçable peut donner lieu à quelques perplexités. Le choix de Garelli est cependant motivé par la volonté d'éviter toute équivoque ou ambiguïté : « Les mésaventures des mots "symbole", "image", interprétés, comme par fatalité, dans une perspective réaliste, suffiraient à elles seules à justifier l'usage d'une désignation par initiales, dépourvue de toute réalité ontique »[27]. Un choix qui est donc conscient de la gêne qu'il pourrait provoquer :

> C'est la dimension quasi instantanée de « *tenseurs* » de la pensée, en leur dimension de charge potentielle inscrite dans la texture sonore des mots, tels qu'ils s'enchaînent musicalement et « *intentionnellement* », en fonction de leur situation paradigmatique dans le poème, que j'ai voulu mettre en évidence, par la création de ce terme. Or, pour distinguer radicalement cette structure énergétique métastable, de toute interprétation ontique à caractère déterminant, j'ai volontairement utilisé un sigle dépourvu de sens, imprononçable, qu'aucune référence à l'ordre des choses instituées ne permettait de déterminer. Je lui ai donc donné simplement les initiales de chacun des termes composant le mot : à savoir, N.I.A.S.T.V. En fait, il ne s'agissait aucunement d'un mot nouveau, mais précisément de l'indication de ce qui échappe à l'ordre de l'étant institué, donc à l'ordre des mots. […] on peut dire que les N.I.A.S.T.V., en leur dimension énergétique, métastable, définissent la structure intentionnelle, explosive et instantanée de rupture, où l'« *énergie spirituelle* » du langage « se dégage », dans l'instant créateur verbal, sans qu'on puisse la déterminer objectivement. Ce qui fait que les mots irradient, dans une *gravitation poétique*, qui signe la naissance d'un nouvel espace de pensée.[28]

[26] J. Garelli, *La Gravitation poétique*, *op. cit*., p. 198.
[27] *Ibid.*, p. 198, note 1.
[28] J. Garelli, « Sur la mémoire du monde (En réponse à deux questions posées par Kostas Axelos) », in K. Axelos *et al., De la création poétique*, *op. cit*., p. 210-211.

Cet acronyme énigmatique s'oppose aux catégories rhétoriques traditionnelles et dénonce également la finalité provocatrice des affirmations de l'auteur à l'égard de toute classification rhétorique s'obstinant à vouloir définir l'image.

La parole poétique, par le rayonnement qu'elle acquiert grâce aux images, ne se fixe jamais dans une signification : elle est précaire, instable, car elle n'est que l'agglomération éphémère d'une multiplicité de suggestions à la fois sonores et sémantiques. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de s'arrêter sur l'exemple démonstratif que Garelli emprunte à Sartre afin de mieux indiquer le réseau d'évocations et la dimension temporelle façonnant l'image. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, le nom *Florence* met en relief la possibilité de dérivations que le mot à lui seul peut générer :

> […] comme le poète n'*utilise* pas le mot, il ne choisit pas entre des acceptions diverses et chacune d'elles, au lieu de lui paraître une fonction autonome, se donne à lui comme une qualité matérielle qui se fond sous ses yeux avec les autres acceptions. Ainsi réalise-t-il en chaque mot, par le seul effet de l'*attitude* poétique, les métaphores dont rêvait Picasso lorsqu'il souhaitait faire une boîte d'allumettes qui fût tout entière chauve-souris sans cesser d'être boîte d'allumettes. Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour finir, s'abandonne avec *décence* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserves.[29]

Ici, le passage de la dimension prosaïque et/ou narrative à celle poétique consiste selon Sartre en une transformation de la parole de concept en image :

> En passant du statut de concept à celui d'image, le mot passe de l'univers du sens objectif à l'univers autre que celui du sens et que nous appellerons pour cela : Non-Sens. Le monde préréfléchi, qui est le monde des significations en gestation, par le mouvement même qui fonde le sens lui échappe. Ce qui fonde est autre que ce qui est fondé. Comprendre un poème, c'est accepter le risque de suivre l'aventure du langage

[29] J.-P. Sartre, *Situations II*, Paris : Gallimard, 1948, p. 66. Heidegger aussi propose de réflexions similaires autour du concept d'*utilisation* : « le sculpteur use bien de la terre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise pas. Cela n'arrive, en un sens, que lorsque l'œuvre échoue. De même, le peintre use bien de couleurs, mais de telle sorte que leur coloris non seulement n'est pas consommé, mais parvient par là même à l'éclat. Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi, usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole » (*Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris : Gallimard, « Idées », 1962, p. 51).

> jusqu'en ce lieu de formation trouble qui célèbre, par l'échange ambigu des images, le mystère ou si l'on veut les noces de l'expression et du sens.[30]

La dimension poétique des mots refuse l'univocité et fait de toute parole un diorama de possibilités de sens :

> Si le propre de cette image est d'être une multiplicité fluente de significations complémentaires, c'est que l'être du mot est celui d'une charge explosive. L'image n'a d'existence que par sa tension dynamique qui la fait être à distance de soi tout en conservant une unité circulaire ; car chacune de ces « tensions » qui projette le mot de la « femme » à la « ville » et de la « ville » à la « fleur » est à la fois subsumée sous, et constituée par l'unité fluide, matérielle et sonore de l'« expression » : Florence qui porte en elle cette explosion ramassée de tensions signifiantes qui vont se révéler désormais comme les manifestations préréflexives du temps s'accomplissant.[31]

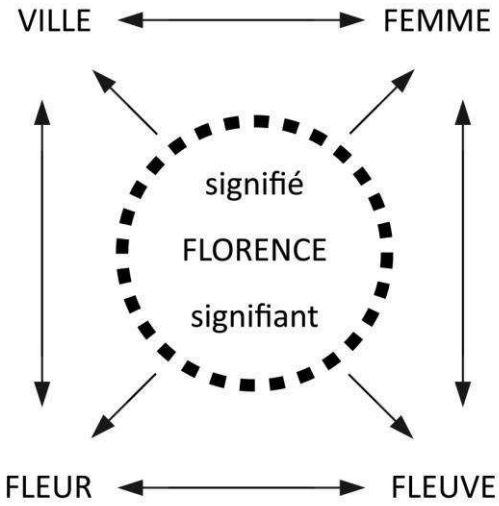
Les images surgissent des mots désymbolisés[32] par l'acte poétique, tandis que la désignation symbolique ne possède qu'une forme unidirectionnelle :

> C'est donc la « désymbolisation » du mot qui confère au langage sa valeur absolue de poème et non la simplicité naïve de sa désignation de symbole. Aussi, faut-il libérer définitivement la critique poétique de ses reliquats réalistes. Le poème n'est pas fait de symboles renvoyant à une réalité extérieure qu'il a fonction de désigner. Il est constitué d'images qui « explosent » en des sens divers qui ne composent un monde que parce que les relations des mots renvoient essentiellement à elles-mêmes.[33]

Garelli a recours à deux graphiques explicatifs. Dans le premier[34], le mot *Florence* devient le centre gravitationnel des suggestions auxquelles il donne lieu à niveau paradigmatique sur la base du signifié (en haut) et du signifiant (en bas) :

---

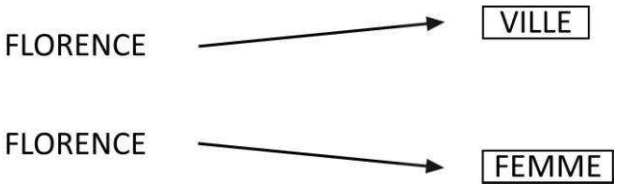
[30] J. Garelli, « Poésie et temporalité », *Les Temps modernes*, février 1964, n. 213, p. 1399.
[31] J. Garelli, *La Gravitation poétique*, *op. cit*., p. 190-191.
[32] Il faut remarquer qu'aussi bien Garelli que Barthes parlent de désymbolisation, mais dans des buts complètement opposés : chez le premier, elle conduit à la pluralité et à l'ambiguïté ; chez le second, à la transparence, à l'« adéquation du signifiant au signifié » typique du haïku (R. Barthes, *L'Empire des signes*, Paris : Flammarion, « Champs / Les sentiers de la création », 1970, p. 99).
[33] J. Garelli, *La Gravitation poétique*, *op. cit*., p. 196.
[34] Cf. *ibid.*, p. 197.



La différenciation entre les deux niveaux a toutefois une nature exclusivement fonctionnelle aux fins de la représentation visuelle : le renvoi paradigmatique est en effet dépourvu de verticalité (et donc de toute hiérarchisation), puisque les évocations de la parole sont soudées entre elles et gravitent autour de la parole qui les dégage. Le graphique met en relief la tension dont parle Claudel : au centre de ces relations, la parole devient précaire, métastable, car elle est en transition permanente d'une évocation à l'autre. Ce mécanisme figural détermine un rayonnement aussi bien qu'une ramification, comme le fait Bachelard : « La poésie fait ramifier le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images. […] Dans une poésie plus libérée, comme le surréalisme, le langage est en pleine ramification. Alors le poème est une grappe d'images »[35].

Dans la désignation symbolique, bien au contraire, les rapports sont directs et univoques[36] :

[35] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti, 1948, p. 7.
[36] Cf. J. Garelli, *La Gravitation poétique*, *op. cit*., p. 197.



La parole devient poétique dans la mesure où elle renonce à son identité et s'ouvre au jeu des métamorphoses :

> Lorsque le mot Florence est utilisé à des fins pratiques, il désigne un objet unique. Alors il symbolise comme la balance renvoie sans équivoque à la justice et le flambeau à la liberté. Lorsque ce nom est évoqué poétiquement, le signifié engendre le double mouvement vers la ville et vers la femme, le signifiant, vers la fleur et le fleuve; et chacune de ces doubles relations renvoie parallèlement et en chiasme vers les autres.[37]

Les images, vidées de leur rôle référentiel, se configurent en tant qu'interrogations absolues, en faisant surgir un monde qui naît de l'explosion pluridirectionnelle de l'image elle-même : la parole est un élément irradiant, dont l'ambiguïté constitue la qualité différentielle et distinctive.

Cette pensée de l'image trouve une synthèse plus 'poétique' dans la *brèche*, image emblématique de la poésie de Garelli, laquelle, par sa valeur d'ouverture, montre au lecteur un espace et une possibilité de mouvement dans la langue.

Il faut également remarquer qu'au-delà de la brèche, la réalité figurale de la poésie de Garelli comprend d'autres aspects importants, qui renvoient très souvent aux arts plastiques. Dans plusieurs textes, le rapport à l'image artistique (peintures et sculptures, dans les cas que nous avons analysés) est déterminant. Afin de mieux comprendre ce rapport, il est profitable de le comparer au *poème-objet* surréaliste. Il faut bien préciser cependant qu'il n'y a pas une affinité de nature entre les textes de l'auteur et les poèmes 'manufacturés' de Breton : ce que nous avons voulu mettre en évidence, c'est le rôle qui, dans les deux cas, est confié à la réception sensible de la poésie. L'assemblage fondant le poème-objet surréaliste met

[37] *Ibid.*, p. 197.

d'ailleurs en évidence la caractéristique fondamentalement métastable de la création artistique, comme le remarque Garelli :

> Le geste du peintre est en prise directe sur ce champ de métastabilité linéaire et coloriée est théâtre d'individuations.
> Telle est la situation, par exemple, d'un fragment de buste de statue photographié dans un « collage », qui, en lui-même possède une forme fixe de fragment de réalité stable, répertorié et défini par un nom, mais qui, une fois intégré au nouveau « système », prend une valeur de charge potentielle, dont la dimension d'énigme est relative à l'ensemble métastable de la composition. Or, dans ce système métastable en phase de résonance interne, c'est le caractère énigmatique de la prise de forme introduite par un élément étranger, qui remodèle l'ensemble en faisant surgir des questions. Ce qui indique que le questionnement est croisé en chiasme sur la structure méta-unitaire de la composition, chargée d'un potentiel de formes et de sens inépuisables.[38]

C'est encore le dispositif syntactique de l'image (le principe loué par Reverdy) qui apparaît comme la structure capitale de la poïésis.

Le grand nombre de réflexions qui entourent la poétique de l'image chez Garelli et les autres auteurs cités peuvent alors se résumer dans les points suivants :

1. en premier lieu, il faut signaler le moment de la relation entraînant le mouvement explosif du dispositif figural : l'image instaure un rapport entre des éléments lointains, étrangers l'un à l'autre (c'est la définition de Reverdy) ;

2. l'irruption, la trouvaille, la surprise, seraient ensuite les modalités privilégiées de révélation de l'image dans le texte poétique (surréalisme) ;

3. ces caractéristiques troublantes de l'image s'opposent à la fonction 'classique' d'élucidation et de compréhension confiée à la rhétorique : l'image éclaire, permet de dire là où les mots ou les notions manquent (« Le vers rémunère le défaut des langues », écrit Mallarmé). Uni au premier aspect ci-dessus, cet élément renvoie à la valeur aristotélicienne de la

[38] J. Garelli, « Introduction à la problématique de Gilbert Simondon », in G. Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995, p. 14-15

métaphore : « bien faire les métaphores, c'est bien apercevoir les ressemblances » (*Poétique*, 1459a 7-8) ;

4. finalement, parmi les risques que l'image comporte, il y aurait la séduction et l'iconolâtrie qui en est la conséquence, ce qui donne lieu à la critique majeure exprimée par ses détracteurs, qui en blâment aussi la facilité, le charme dangereux.

Ces principes concernant l'image modifient la notion même de lecture, qui se configure tout d'abord en tant que perception charnelle (de cette *chair* merleau-pontyenne à laquelle nous avons souvent fait appel) des mots, de leurs sonorités, de leurs vibrations. Se retrouver lecteur, c'est se retrouver face à l'étendue irrégulière de la langue du poème, à son jeu de tensions, à son dynamisme potentiel.

La lecture constitue dans l'œuvre de Garelli la possibilité de donner corps à la poésie, d'en faire l'expérience – expérience concernant la totalité des 'phases' du poème, car l'écriture et la lecture y participent conjointement : « Lire un poème ne peut être réduit à une activité de connaissance sémantique. C'est une épreuve d'être »[39]. Expérience est le mot-clé de la conception de la lecture proposée par l'auteur : il s'agit également d'une expérience sensible, puisque la lecture comporte tout d'abord un contact matériel avec le texte, dont l'impact visuel et sonore éveille, en premier lieu, la perception sensorielle du lecteur. La lecture serait alors ce fait tangible qui ne se développe que plus tard en interprétation, en méditation, en création.

Dire le poème pose des difficultés à cause de sa nature physique. La lecture aussi, c'est un fait du corps, comme le remarque d'ailleurs Roland Barthes : « lire,

[39] J. Garelli, *Le Recel et la dispersion*, Paris : Gallimard, «Bibliothèque des Idées », 1978, p. 142.

c'est faire travailler notre corps […] à l'appel de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases »[40].

Quand nous lisons, donc, nous ressentons des impressions, nous accomplissons des mouvements : et pourtant, est-ce que l'expérience poétique peut-elle se contenter d'expressions si prosaïques, dépourvues de toute spécificité ? L'œuvre de Garelli nous aide à éviter ce genre de risques en nous appuyant sur la phénoménologie : elle nous a permis de *dire* ces faits à la fois linguistiques (puisqu'ils dérivent d'une utilisation particulière des mots) et non-linguistiques (puisqu'ils renvoient à une expérience ontologique).

Une autre particularité de l'idée garellienne de lecture porte sur son imbrication avec l'écriture et sur le statut du lecteur, qui ne peut plus être considéré en tant que destinataire accueillant passivement un message :

> [...] le lecteur ou l'auditeur ne peuvent plus être pensés en termes de destinataires passifs, mais conçus dans leur rôle actif de « créateurs » du texte qu'ils lisent ; ce qui est tout autre chose. Il s'agit en fait de lier la question du statut du destinataire à celle du statut du texte et concevoir cette totalité unitaire comme processus d'ouverture particulière au monde des mots. Autrement dit, l'homme écoutant ou lisant un poème, loin de pouvoir être réduit à la condition passive d'un destinataire de message est un élément constitutif de son mode d'apparition.[41]

La qualité d'expérience et d'événement de l'*acte* poétique (ou artistique en général) se trouve également au centre de l'esthétique élaborée par l'École de Constance, qui, comme Garelli, prend ses distances par rapport à certaines rigidités du structuralisme afin de souligner les intersections s'instaurant à l'intérieur de la triangulation auteur/œuvre/récepteur.

Ce rapprochement entre la théorie de la réception et les réflexions de Garelli demande toutefois de marquer clairement les différences entre les deux. Les écrits de Hans Robert Jauss soulignent surtout la valeur historique que la réception implique :

---

[40] R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984, p. 35.
[41] J. Garelli, *Le Temps des Signes*, *op. cit*., p. 24-25.

> […] il est nécessaire de fonder l'esthétique traditionnelle de la production et de la représentation sur une esthétique de la réception. Cette entreprise ne doit et ne peut en aucun cas servir à rendre à l'art et à la littérature une histoire autonome. Le caractère partiel de la réception par rapport à la production et à la représentation correspond en fait à celui de l'histoire de l'art par rapport à l'histoire en général, dont elle fait partie. Une histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette « autonomie relative » de l'art ; c'est pourquoi précisément elle peut contribuer à faire comprendre le rapport dialectique (*Interaktion*) entre l'art et la société – en d'autres termes : le rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont elles sont des éléments.[42]

En même temps, il faut ne pas oublier que la réception s'accomplit dans le texte, à travers la rencontre avec le lecteur et les processus d'appropriation que celui-ci met en œuvre :

> […] le rapport au texte est à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut « faire parler » le texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte.[43]

Les réflexions de Jauss évoquent la conception de la mimèsis élaborée par Paul Ricœur dans les trois volumes de *Temps et récit*. Le moment réceptif du texte (suscité par les effets que le texte lui-même contient potentiellement) résulte dès lors la clé de compréhension de la continuité historique et de la tradition littéraire :

> Il n'est pas difficile de distinguer l'*action* de l'œuvre, l'*effet* qu'elle produit, de sa *réception*. Ce sont les deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition ; l'une – l'effet (*Wirkung*) – est déterminée par le texte, et l'autre – la réception (*Rezeption*) – par le destinataire. L'effet présuppose un appel ou un rayonnement venus du texte, mais aussi une réceptivité du destinataire qui se l'approprie.[44]

[42] H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 245.
[43] *Ibid*., p. 259.
[44] *Ibid*., p. 246.

Garelli, par contre, à travers le chiasme écriture-lecture, semble donner plus d'importance au moment synchronique de la réception, qui trouve sa place au moment de la création[45], à laquelle la lecture prend pleinement part.

Même si le dialogisme déterminé par Jauss se rattache à des raisons historiques et sociologiques, il vaut la peine de souligner que cette approche plus attentive au moment de la réception et à ses possibilités se développe pendant les mêmes années que la pensée phénoménologique de la lecture élaborée par Garelli. Cette orientation (à la fois critique et théorique) fait du lecteur le principe actif de génération de l'œuvre, « une instance abstraite vers laquelle le texte se dirige nécessairement, afin d'être saisissable »[46].

Un autre théoricien de la réception chez qui on peut retrouver des analogies avec les réflexions de Garelli est Wolfgang Iser, qui fait également référence à la tension dynamique du texte se révélant grâce à la lecture. Iser emploie à ce propos un couple de termes, « protention » et « rétention », dérivés de la phénoménologie d'Edmund Husserl :

> Protention et rétention sont des notions utilisées par Husserl dans la description phénoménologique du flux du vécu comme flux temporel ; la première concerne l'avenir, la seconde le passé. « Tout vécu est en lui-même un flux de devenir… C'est un flux continuel de rétentions et de protentions, médiatisé par une phase elle-même fluante de vécus originaires » (*Idées directrices pour une phénoménologie*, p. 254). La rétention participe encore de l'intuition immédiate, elle se distingue de la mémoire en ce qu'en elle du vécu se trouve « retenu » dans le présent avec le caractère du « venant justement d'exister ». La protention est la contrepartie de la rétention. Ainsi s'ouvre pour chaque vécu un double horizon temporel.[47]

Le présent de la lecture serait alors, selon Iser, le croisement de ces deux mouvements opposés, où la réélaboration du passé fonde (et se fond avec) la création d'une attente, d'un horizon. Le lecteur est pris dans un processus dynamique où chaque mot fait surgir des impulsions doubles qui déterminent, à

[45] Un tel aspect n'est pas complètement absent des réflexions de Jauss, car il réserve une grande attention à la reprise des classiques et des mythes littéraires.
[46] S. Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature*, 2e éd., Paris : PUF, 1993, p. 59.
[47] *Encyclopédie Philosophique Universelle*, *II. Les notions philosophiques. Dictionnaire*, t. 2, Paris : PUF, 1990, p. 2097.

leur tour, les mouvements consécutifs. La lecture repose ainsi sur la sédimentation des perceptions et des phases de la compréhension elle-même.

Un autre auteur important dans cet excursus consacré aux pensées de la réception est Michel Charles, qui souligne notamment la présence des dispositifs visant la constitution de la lecture à même l'écriture du texte. Le sens, comme la lecture, se construit à travers la confluence de toutes ces dimensions différentes :

> La lecture [...] est un objet construit (à construire). [...] Il s'agit d'examiner comment un texte expose, voire « théorise », explicitement ou non, la lecture ou les lectures, que nous en faisons ou que nous pouvons en faire; comment il nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous contraint.[48]

La lecture, selon Charles, serait principalement une relation dans laquelle deux éléments actifs se déterminent mutuellement :

> […] le lecteur est lu autant qu'il lit. De fait tout livre, plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, tend à ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture). Dès lors le lecteur se trouve devant une alternative : ou bien il « résiste » et préserve soigneusement, jalousement *son* mode de lecture – il manque ainsi la « nouveauté » du livre qu'il lit – ; ou bien il « se laisse faire », se laisse lire, donc lit vraiment. […] Une activité critique ne peut ni ne doit viser *d'emblée* à l'objectivité ; ce serait supprimer l'effet du livre. Elle doit savoir se transformer mais aussi contrôler (ou maîtriser) cette transformation. Or, ce contrôle (ou cette maîtrise) relève d'une autre « discipline », que j'appellerai ici la rhétorique.[49]

La rhétorique de Charles vise moins à relever les modalités de construction du texte (ce qui la réduirait à un inventaire descriptif), qu'à rechercher et découvrir des conditions textuelles qui rendent cette lecture possible :

> Le texte agit sur le lecteur et le lecteur sur le texte, ou plutôt *dans* le texte. Cette étrange opération, prise comme telle, pose quelque problème dans la mesure où elle fait intervenir un grand nombre de variables. Une *rhétorique de l'effet* peut (ne peut que) tenter de déterminer les modalités de cette opération. Elle ne prétend pas décrire le « contenu » des lectures possibles, mais *les procédures textuelles qui rendent ces lectures possibles*, ce qu'on pourrait appeler par métaphore les « ouvertures » du texte.[50]

---

[48] M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris : Seuil, 1977, p. 9.
[49] *Ibid*., p. 24-25.
[50] *Ibid*., p. 63. Chez Charles, la lecture se définit en tant qu'exploration textuelle : « Pour fonder une théorie de la lecture, il ne faut ni chercher naïvement la "bonne" lecture, ni valoriser

Rhétorique, comme art de lire, d'interroger (préférablement de façon bidirectionnelle), où la construction du texte par la lecture porte à une mise en question de la littérature elle-même.

Le deuxième essai de Garelli (*Le Recel et la dispersion*, 1978) se présente, selon son sous-titre, comme un *Essai sur le champ de lecture poétique*, dans lequel trois études portant sur des textes de Breton, Éluard et Racine développent la dimension de « Temps et monde » caractérisant la poésie :

> […] en même temps que les significations surgissent du poème, un « sillage » d'être s'est creusé dans la chair du texte, dont l'étude de la temporalité et celle du mouvement de mondanéisation avaient pour fonction de dévoiler la structure, mais aussi l'imbrication superposée des assises. Or, les significations littéraires du texte n'ont pu que se proférer et s'imposer à la clarté de la conscience réflexive que dans la mesure où une transformation de notre rapport au monde s'est fait jour par l'expérience temporelle de lecture du poème. L'effort de réflexion déployé au niveau de l'opération de temporalisation et de mondanéisation des textes a eu pour fonction de mettre en évidence, sous l'effloraison des sens, le travail de germination temporelle et ontologique qui leur donne naissance.[51]

Le processus de lecture par lequel Garelli lit les textes se fait principalement en trois étapes, qui constituent en même temps trois données fondamentales de leur nature ontologiques :

1. la description d'une « visée intentionnelle » qui entraîne le mouvement du texte et s'offre à un parcours individuel pendant l'acte de lecture. L'image, par exemple, est selon Garelli un acte intentionnel, à savoir une forme de tension dynamique instaurant des directions qui forment l'espace textuel. Merleau-Ponty définit ainsi l'intentionnalité dans l'« Avant-propos » de *La Phénoménologie de la perception* :

---

systématiquement l'indécidable ; il faut examiner, analyser, décrire les lieux où le texte permet la dérive, les lieux où il contraint, les lectures qu'il propose, celles qu'il refuse, celles qu'il laisse indéterminées ou incertaines, "mesurer" alors cette indétermination ou cette incertitude », *ibid*., p. 247. Et encore : « [...] il s'agit de repérer les lieux où se "fabrique" l'interprétation, laquelle fait partie du texte », *ibid*., p. 255, note 1.

[51] J. Garelli, *Le Recel et la dispersion*, *op. cit*., p. 172-173.

> Il s'agit de reconnaître la conscience elle-même comme projet du monde, destinée à un monde qu'elle n'embrasse ni ne possède, mais vers lequel elle ne cesse de se diriger, – et le monde comme cet individu préobjectif dont l'unité impérieuse prescrit à la connaissance son but.[52]

L'image, en outre, possède une structure rythmique qui la relie au second élément, la dimension temporelle, comme le souligne l'auteur :

> Si la visée intentionnelle de ce poème prend musicalement la forme de l'appel et manifeste, en cette tension, quelque chose comme un risque, c'est que le monde nous parle immédiatement à travers les modulations, les inflexions, les rythmes de cette forme musicale. Qu'il est présent dans le crescendo de la phrase. Sur le plan logique, nous pouvons donc parler de médiation; mais sur le plan préréflexif, c'est immédiatement que la forme verbale se fait éprouver comme un appel et un cri. Le monde est donc présent dans la forme musicale du poème sans qu'il soit « représenté ». Dans sa visée intentionnelle, par la musique du verbe, le poème est immédiatement « pétri » dans la pâte du monde.[53]

L'intentionnalité du texte n'est donc pas un concept abstrait que Garelli lui confère de façon arbitraire, car elle se présente déjà au niveau sensible de l'écoute (et donc de la lecture) ;

2. analyse de la structure temporelle du texte (dont le rythme n'équivaut pas tout simplement à la métrique). La temporalité connecte les différents éléments du texte : « Il s'agira dès lors de montrer que le mouvement de la constitution du langage en monde se circonscrit très précisément au niveau du champ opératoire temporel des images. Le poète est, du langage, le sculpteur du temps »[54]. Ce processus de temporalisation se manifeste de plusieurs manières : « enchaînement linéaire », « latéralisation », « étoilement », « absorption », « effacement », « aspiration »,

[52] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, « Tel », 2006, p. 18.
[53] J. Garelli, *Le Recel et la dispersion*, *op. cit*., p. 40.
[54] J. Garelli, *Le Recel et la dispersion. Recherche sur le champ de lecture poétique. Développée sur des textes de : Breton, Eluard, Rimbaud. Valéry, Verlaine, La Fontaine, Racine*, thèse de doctorat : philosophie : Paris 10 : 1977, I, p. 39.

« englobement », « envoûtement »[55]. Ces modalités déterminant la perception du temps permettent de passer au troisième point de la lecture, à savoir, la construction de l'espace que le temps, par ses oscillations, entraîne ;

3. analyse de la structure de « mondanéité », à savoir la capacité du texte de déployer son propre espace, et les rapports spécifiques que celui-ci entretient avec la réalité non-textuelle. C'est l'originalité de chaque poésie d'élaborer une nouvelle insertion dans le monde.

La lecture est pour l'auteur une véritable voie d'accès à l'expérience du texte, et non pas un simple exercice ou bien une analyse démonstrative : elle ne possède rien de prescriptif, car elle consiste plutôt à se laisser traverser par le texte, à s'abandonner à sa totalité à la fois sémantique et sensible.

Garelli apparaît souvent comme critique-lecteur, attentif à la progression des sensations et des évocations que chaque texte fait surgir, sans pour autant aucun risque d''impressionnisme', puisque ses réflexions débouchent toujours sur une mise en question solide des protocoles analytiques stigmatisés par son approche phénoménologique.

Il faut de plus dire que parfois l'auteur et le lecteur se confondent, car il arrive souvent à Garelli de prendre en examen ses propre poèmes (*Combat*, dans *La Gravitation poétique* ; *Carcéral* dans *Archives du silence*).

Le processus de lecture se définit comme une perception progressive, où la dimension musicale – seuil sensible du texte – se mêle aux évocations, aux significations et aux constructions syntagmatiques et paradigmatiques de l'écriture. Cela n'aboutit pas à l'élaboration de niveaux hiérarchisés de la lecture, car toutes ces dimensions se trouvent entrelacées dans ce nœud sonore et signifiant qu'est le poème.

[55] *Ibid.*, p. 228.

Un autre élément que Garelli ne cesse point de souligner, c'est la manière d'aller vers le texte poétique, lequel possède « une présence d'être irréfutable »[56]. La marche se fait alors la traduction du cheminement accompli par le lecteur le long du poème, comme c'est le cas dans *Prendre appui*, recueil qui accompagne *Les Dépossessions* (deuxième publication poétique de l'auteur, en 1968). Il s'agit donc de méditer non pas sur le rapport avec le poème, mais sur la 'rencontre' qui se réalise avec le lecteur. Chaque texte recueille une expérience du monde : le poème n'est pas qu'un simple objet linguistique contenant potentiellement une vérité à découvrir. Il n'a aucune clé, aucune 'solution' : il incarne une présence sensible, dont il faut faire l'expérience.

La poésie de Garelli fait volontiers appel à d'autres domaines artistiques, tels la peinture ou la musique. La fréquence de ce genre de renvois ne manifeste pas le besoin d'exemples illustratifs qui devraient soutenir sa réflexion sur la poésie : « la référence aux œuvres d'art ne peut se réduire à l'ordre d'un exemple illustrant une théorie. Il s'agit d'un ordre de recherche à prospecter »[57]. La résonance s'instituant entre la parole, le tableau et la symphonie émane de leur commune nature poïétique, là où l'expérience sensible se fond avec l'expérience réflexive.

Chez Garelli, toute expérience poétique demande un *acte*, aussi bien au moment de sa création qu'à celui de sa réception. La poésie elle-même est une forme d'action, ce qui justifie l'importance donnée à la notion de performatif dans notre thèse.

La lecture, en tant qu'attitude créative et libre, peut abandonner la linéarité que l'écriture textuelle affiche sur la page pour chercher des parcours alternatifs :

> L'espace littéraire existerait donc comme un défi pour l'espace textuel, ce défi est l'enjeu de la lecture. On voit mal ce que peut être une lecture littéraire sinon un événement. Un texte ne réalise son ambition littéraire que s'il provoque un événement à sa lecture. [...] L'espace littéraire est ouvert par une parole qui ne peut

[56] J. Garelli, *Rythmes et mondes*, *op. cit*., p. 147.
[57] *Ibid.*, p. 147.

> jouer le rôle stabilisateur que l'on attend du texte et dont on voit clairement la nature événementielle à travers la notion de performance.[58]

La lecture est alors une rencontre qui se fait événement, à travers l'irruption d'une parole autre dans l'univers verbal du lecteur. L'altérité de cette parole s'impose par la figuration, qui enjoint d'affronter la lecture d'une manière performative.

Si la poésie ouvre à une expérience, elle en partage aussi les coordonnées spatiales et temporelles. La notion garellienne de « question du lieu » fait donc ressortir la matérialité de la parole poétique de Garelli. Celle-ci déploie un espace qui assume, dans son œuvre, plusieurs déclinaisons : « lieu pensant » (espace non-géométrique, non-euclidien, qui structure à la fois l'image et l'expérience de la poésie) ; horizon (qui constitue à son tour une variante de l'image de la brèche) ; finalement, le paysage de l'être (expression directrice de notre travail de recherche).

L'argumentation consacrée à l'espace intervallaire de l'horizon prend appui sur l'œuvre de Michel Collot *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Image et *structure* en même temps, l'horizon fait ainsi appel à la dimension extra-linguistique (voir la notion de *déictique*) et à l'horizon du poème lui-même, à savoir, la possibilité d'une lecture.

Le paysage de l'être veut également poser l'accent sur cette *phénoménalité* que Marc Richir reconnaît à la parole poétique de l'auteur, dont l'aspect sensible (évident notamment dans les paysages sonores que Garelli peint) constitue la force principale.

Les lieux que l'œuvre de Garelli fait traverser ne sont pas fermés : on retrouve toujours, dans l'espace déployé par sa poésie, un espace ouvert à l'action et aux mouvements du lecteur qui se met à l'écoute de cet *autre* qu'est la poésie.

---

[58] X. Garnier, « La littérature et son espace de vie », in X. Garnier, P. Zoberman (sous la dir. de), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2006., p. 20.

La littérature française de la deuxième moitié du XXe siècle a néanmoins accueilli d'autres approches 'spatiales' de la littérature : il suffit de penser au spatialisme de Pierre Garnier et aux enquêtes topologiques de Gaston Bachelard.

La dimension spatiale aboutit à la mise en relief des valeurs énonciatives du poème, qui est également le lieu d'un dialogue virtuel. Cela permet d'inclure à ce sujet la question de l'adresse, du destinataire, de l'interlocuteur, bref, de l'*autre* qui se trouve face au poème. Cet autre, c'est déjà nous-mêmes au moment d'aborder un texte, car la parole poétique nous force à parler une langue que souvent nous ne possédons pas. Elle nous oblige également à nous laisser posséder par l'écoute, attentive et sensible, à même la matérialité de l'écriture composée par ses rythmes, ses images, ses questions.

Le texte poétique devrait posséder ces possibilités d'ouverture qui le rapprochent du message dans la bouteille évoqué par Ossip Mandelstam[59] et repris par Paul Celan :

> Le poème, en tant qu'il est, oui, une forme d'apparition, du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir – certes souvent fragile – qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes, en ce sens également, sont en chemin : ils font route vers quelque chose. Vers quoi ? Vers quelque lieu ouvert, à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer.[60]

La tension dialogique affecte la consistance du sujet lyrique lui-même. L'interlocuteur que la poésie cherche est un interlocuteur anonyme, lointain et, surtout, indirect : il s'agit d'un interrogatif dramatique[61] qui oriente et met en question la voix poétique. Cet interlocuteur, à son tour, doit accepter de se laisser

[59] Alfred de Vigny, bien avant Mandelstam, écrivait : « Un livre est une bouteille jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette : Attrape qui peut », *Le Journal d'un poète*, in A. de Vigny, *Œuvres complètes*, texte présenté et commenté par F. Baldensperger, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 1187.

[60] Cité par M. Broda, « La leçon de Mandelstam », in M. Broda (sous la dir. de), *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris : Les Éditions du Cerf, « Passages », 1986, p. 39.

[61] Cf. N. Gardini, *Storia della poesia occidentale. Lirica e lirismo dai Provenzali ai Postmoderni*, Milano : Bruno Mondadori, 2002, p. 185.

traverser par une voix *autre*[62]. En reconnaissant cette altérité parlante et impérieuse, il peut lui donner voix, dans un jeu complexe suggéré par ce passage de Deguy :

> *Le poème est une opération double : insistant, il dit comment une chose peut être bien elle-même ; intensément ; plus elle-même à même :* auto *: la mer liquide, l'amour aimable, le jour lumineux... Le poème est tautologique. Cependant il dit en même temps* l'autre *façon qu'a une chose d'être elle-même en étant avec ce comme quoi elle est :* homoion*. Le poème est homologique.* [63]

C'est la relation avec un interlocuteur qui crée, d'ailleurs, l'espace poétique, comme le dit Paul Celan dans *Le Méridien* :

> Le poème est tendu vers un autre, éprouve la nécessité d'un autre, une nécessité du vis-à-vis. Il le débusque sans trêve, s'articule allant à lui.
> […]
> Le poème tend – dans quelles conditions ! – au poème de tel qui – à nouveau, et sans trêve – prend garde, fait face à ce qui apparaît, interroge et interpelle ce qui apparaît ; il devient dialogue – il est souvent dialogue éperdu.
> C'est dans l'espace d'un tel dialogue que la chose interpellée se constitue, qu'autour du moi qui l'interpelle et lui donne nom, elle peut se rassembler. Mais convertie – du fait de cette dénomination – aussitôt en un toi, elle introduit dans la présence son altérité.[64]

Le dialogue dérive toujours de la qualité interrogative de la poésie déterminant, à son tour, la tension qui déploie cet espace de recherche et d'interpellation. Cette recherche est donc *topologique*[65], et passe par l'étape obligée de l'absence, de la perte du lieu, dans l'espoir d'en trouver un autre (les deux sens de l'utopie), sous la forme, justement, d'une direction pure (le méridien) :

> Je recherche le pays d'où Reinhold Lenz et Karl Emil Franzos, ici rencontrés chemin faisant, et près de Georg Büchner, ont eu départ. Je recherche également, puisque, à nouveau, j'en suis au début, le lieu de ma provenance. Je les recherche d'un doigt mal

[62] « Autre. Toute parole dénomme l'autre. D'emblée, une parole altère, produit toutes altérations, compose avec autrui, provoque altérité. Le mouvement qui nomme l'autre altère. Le mouvement qui nomme l'autre altère ce mouvement et l'autre », P. Quignard, *Le Lecteur*, Paris : Gallimard, 1976, p. 64.
[63] M. Deguy, *Relation d'incertitude*, in *Donnant Donnant*, *op. cit*., p. 20.
[64] P. Celan, *Le Méridien*, Saint Clément : Fata Morgana, 2008, p. 33-35.
[65] *Ibid.*, p. 37.

> assuré, parce qu'anxieux, sur la carte – carte d'enfant, à dire vrai, la seule que je possède.
> De ce lieux, aucun ne se laisse situer, ils paraissent absents, mais je sais où, à cette heure, ils doivent surgir enfin, et… je découvre quelque chose.
>
> […] Je découvre ce qui lie, et finalement, amène, le poème à la Rencontre. Je découvre quelque chose – à l'instar de la parole – immatériel, mais terrestre, de ce sol, chose ayant forme de cercle, et qui, passant de pôle à pôle, fait sur soi retour et intersecte – posément – tous les tropes – ; je découvre… un *Méridien*.[66]

Le lieu de la rencontre est pourvu d'un espace, mais pas d'une étendue : il n'est qu'un instrument d'orientation marquant un dialogue potentiel. Le poème est une entité mobile, en chemin, à la recherche d'un *tu* qui se révèle être la finalité du parcours poétique.

La poésie devient ainsi un moyen pour surmonter les difficultés et les impossibilités de la communication (par laquelle nous n'entendons pas, bien entendu, la communication jakobsonienne, mais la possibilité d'une parole 'commune').

Nous pouvons retrouver ces mêmes composantes (l'altérité et l'adresse) dans ces mots de Heidegger :

> Mais que veut dire « étrange » ? On comprend habituellement par ce vocable le non-familier, ce qui ne parle pas à quelqu'un, quelque chose qui pèse et qui inquiète. Or étranger (*fremd*), en vieil allemand *fram*, signifie proprement : vers ailleurs en avant, en train de faire chemin… à l'encontre de ce qui est d'avance réservé. Ce qui est étranger pérégrine en avant. Mais il n'erre pas, dénué de toute destination, désemparé de par le monde. La quête de l'étranger marche à l'approche du site où, comme pèlerin, il pourra trouver demeure.[67]

L'étrangeté de la parole dépend directement de sa qualité spatiale, car la rencontre avec l'autre se fait en chemin, « vers ailleurs ». Il s'agit alors de se placer face à la parole comme devant un objet interrogatif, mais dans lequel on retrouve quand même la trace du connu qui correspondrait au caractère commun et institutionnel de la langue. De plus, la parole poétique devient précaire, parce qu'elle accueille

[66] *Ibid.*, p. 43-44.
[67] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, « tel », 1976, p. 44-45.

non seulement l'autre mais aussi sa négation. Une charge de sens trop lourde qui mine la solidité du mot et l'oblige à vibrer dans la possibilité.

Dans les œuvres de Garelli, l'acte poétique/poïétique est souvent évoqué à travers un vocabulaire spatial :

> Créer. C'est-à-dire ouvrir un champ de mouvance musicale, visuelle, scripturale, où l'imaginaire émergeant d'un univers perceptif englobant, invente ses propres parcours enchevêtrés sur ceux formant l'horizon de ce que l'homme interrogatif perçoit, mais aussi de ce à quoi il « rêve », et d'où il fait surgir l'appel d'un monde différent de celui que l'on connaît, bien qu'enraciné sur cette terre, où, inscrivant ses interrogations, il n'a pas renoncé a fonder sa demeure. [...] C'est là qu'il fonde son « Séjour », où les hommes peuvent se reconnaître et se retrouver.[68]

Vivre dans le monde, dans la langue qui le dit : voilà le *Difficile séjour*[69] du poète. On pourrait même affirmer que cet *art du séjour* correspond à l'*art de créer* : « Dans le monde, avec autrui, avec les choses »[70]. On relève également, dans le passage cité, l'image du chiasme qui relie l'espace du vécu à l'espace de l'art, de l'écriture. Les mots possèdent une présence, ouvrent un espace qui s'insère dans l'horizon du Monde (et ce sont les modalités de cette insertion qui déterminent la force et l'intensité de ce qu'une poésie nous dit) : « Les mots ne meublent pas l'espace : ils le font tenir debout »[71], écrit en effet Novarina.

Le paysage de l'être veut en somme proposer une *approche de la parole* en tant que modalité d'interrogation du poème dans sa valeur sensible, linguistique, 'expérientielle'. Cela permet d'enrichir le statut de la parole poétique, d'en faire un objet multidimensionnel, matériel, dense. C'est une parole que l'œuvre de Garelli invite à penser, habiter, vivre.

---

[68] J. Garelli, *La Mort et le songe*, Milano/Paris : Mimesis, 2007, p. 189-190.
[69] Titre d'un recueil publié en 1986 chez José Corti, avec *L'Ubiquité d'être.*
[70] J. Garelli, *Rythmes et mondes*, *op. cit*., p. 466.
[71] V. Novarina, *Pour Louis de Funès*, in *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L., 1989, p. 133.