

L'ORIZZONTE

Collana fondata e diretta da

Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Mario Selvaggio
norla.info aga.lorizzonte lharmattan.lorizzonte

Le langage poétique s'est libéré de la représentation des choses. Il transforme le réel, en révélant une situation de perte et d'inquiétude, illuminée de temps à autre par la lumière d'un monde évoquée entre présence et absence. L'écriture hésite, se cherche, s'aventure par mille détours, pour pénétrer ce que Diderot appelle déjà le « tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui [...] peignent » la poésie. La *mimésis* ne compte plus rien. C'est la *poïésis* qui triomphe, avec l'exploration du possible, sous le vertige de l'invention. La nostalgie des formes apparaît de temps à autre. Mais c'est un éclair. Le poète transgresse la construction ordinaire du sens et l'arbitraire du signe, en remontant le langage. Il sait qu'il faut une nouvelle langue, qu'il est nécessaire d'ouvrir de nouveaux horizons, pour redécouvrir la simplicité du monde, celle de l'étincelle de l'origine.

Giovanni Dotoli est professeur émérite de littérature française à l'université de Bari Aldo Moro et poète.

Bernard Franco est professeur de littérature comparée à Sorbonne Université.

Encarnación Medina Arjona est professeur de langue et littérature françaises à l'université de Jaén.

Mario Selvaggio est maître de conférences en littérature française à l'université de Cagliari et poète.

ISBN 978 2140262142



L'Harmattan

ISBN 978 8893552929



AGA

25 Euros

152

GIOVANNI DOTOLI, BERNARD FRANCO,
ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA,
MARIO SELVAGGIO

Formes de la poésie
contemporaine

L'HARMATTAN
AGA

FORMES DE LA POÉSIE CONTEMPORAINE



Sous la direction de
GIOVANNI DOTOLI, BERNARD FRANCO,
ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA, MARIO SELVAGGIO

L'Harmattan aga

FORMES DE LA POÉSIE
CONTEMPORAINE

L'ORIZZONTE
Collana fondata e diretta da
Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Mario Selvaggio

152

noria.info aga.lorizzonte lharmattan.lorizzonte

FORMES DE LA POÉSIE CONTEMPORAINE

Sous la direction de
GIOVANNI DOTOLI
BERNARD FRANCO
ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA
MARIO SELVAGGIO

L'Harmattan

aga

En couverture
Michele Damiani et Giovanni Dotoli, *Poésie*,
tableau-poème, aquarelle, 2022.

© L'Harmattan, 2022
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
<http://www.editions-harmattan.fr>
ISBN 978 2140262142

© AGA Arti Grafiche Alberobello, 2022
70011 Alberobello (I - Ba)
Contrada Popoleto, nc - tél. 00390804322044
www.editriceaga.it - info@editriceaga.it
ISBN 978 8893552929

MOHAMED NADIR AZIZA
Chancelier-fondateur de l'Académie mondiale de Poésie

MESSAGE

*M*esdames, Messieurs, Chers collègues,

Permettez-moi, tout d'abord, de saluer au nom de l'Académie mondiale de Poésie et en mon nom, l'initiative prise par votre Comité scientifique de poursuivre l'organisation du cycle autour de la poésie contemporaine, grâce à la tenue de cette Deuxième Journée internationale d'études sur le thème : « Les formes de la Poésie ».

Depuis 1674, année où celui qui s'était voulu « le Régent du Parnasse » et qui a effectivement été le théoricien de l'esthétique classique en littérature, Nicolas Boileau a fait paraître son « Art poétique », l'écriture poétique s'était trouvée enserrée dans un ensemble de règles énumérant les détails de la métrique, de la rime, du rythme, des dénominations basées sur le nombre des vers, du monostique à l'alexandrin, sans parler de la diérèse, de la synérèse, du hiatus ou des hémistiches.

Est-ce à dire que cet emmaillotage a empêché le jaillissement de superbes gerbes poétiques ?
Seulement chez de faibles versificateurs.

Du temps même du « législateur » de l'art poétique, Racine, Molière, Corneille et La Fontaine ont pu déployer, en respectant les règles de la versification classique, les beautés toujours vivantes de leurs vers.

Bien plus tard, de grands poètes ont entretenu la nostalgie de ces formes léguées par un patrimoine de règles héritées et Aragon n'a

TABLE DES MATIÈRES

MOHAMED NADIR AZIZA	
<i>Message</i>	7
GIOVANNI DOTOLI	
<i>Quelle forme poétique ?</i>	11
SYLVESTRE CLANCIER	
<i>Le Dodécaèdre de la poésie contemporaine</i>	27
BERNARD FRANCO	
<i>L'espace dans la poésie contemporaine</i>	41
PIERRE BRUNEL	
<i>Jean-Claude Renard, d'une versification régulière à une versification libre</i>	55
JEAN-CHARLES DORGE	
<i>La Révélation poétique</i>	71
BÉATRICE BONHOMME	
<i>Le poème de James Sacré, une forme matérielle de revisitation et d'invention pour un geste singulier vers le monde</i>	85
ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA	
<i>Les mots d'horizon ou le territoire d'écriture de Béatrice Bonhomme</i>	101
DANIEL-HENRI PAGEAUX	
<i>Lorsque l'ange fait signe. Sur la poésie de François Cheng</i>	115

CANDELA SALGADO IVANICH <i>Figures poétiques du mouvement.</i> <i>Le cas d'André du Bouchet</i>	131
CLEMENTE LEPAROUX <i>Jules Laforgue et Philippe Jaccottet :</i> <i>une étude comparative du paysage émotionnel</i>	143
MARIO SELVAGGIO <i>Le poète créateur de formes</i>	157
NICOLAS GRENIER <i>Le haïku, un point de vue de français</i>	169
RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ <i>Devenir poète dans la langue d'accueil. Ioana Gruia</i>	177
PEDRO BAÑOS GALLEGO <i>Le poème en prose comme détachement artistique :</i> <i>les Ruines de Paris de Jacques Réda</i>	191
LORENZO PIERA MARTÍN <i>Dominique Sampiero et la mystique du visible</i>	205
MARIBEL PEÑALVER VICEA <i>Nom à la mer : un poème-film(é)</i>	219

Achévé d'imprimer en mai 2022
sur les presses de
AGA Arti Grafiche Alberobello
70011 Alberobello (I - Ba)
Contrada Popoleto, nc - tél. 00390804322044
www.editriceaga.it - info@editriceaga.it

Tous droits de reproduction,
traduction ou adaptation réservés
pour tous pays

Dépôt légal : mai 2022
Copyright L'Harmattan et AGA

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivant du Code pénal.

« nous draine vers le haut »³¹. On lira donc cette suite de poèmes comme une méthode de vie intérieure et de vie spirituelle (c'est-à-dire entre les hommes), et certains poèmes comme une propédeutique à une transformation ou une réalisation intérieure. Le poème, instant poétique, n'a de réalité et de portée spirituelle et morale que dans et par l'ensemble qu'il contribue à composer ou plutôt à assembler, à recomposer.

Au sein de cette suite d'instant poétiques, j'ai voulu retenir, dans une lecture toute personnelle, le 96^{ème} poème, celui du dernier passage de l'ange. Cet ultime événement-avènement suscite une suite d'images, des rappels, comme le processus circulaire, primordial, de l'eau du fleuve à l'origine du « courant de l'éternel retour ». Ce passage, comparé à une « fontaine de l'instant », brouille les temps pour les transformer : « reprend tout, élève tout/inépuisablement jaillissante ». Il est surtout une ultime promesse faite à l'homme : « Nous savons que ce qui est né de nous/ne cessera plus d'advenir/En avant de nous, à notre insu/soudain nous dépasse, nous dépasse. » (p. 206).

Moment de grâce, moment du don absolu, pourvu que l'homme (« nous ») sache le voir, le comprendre : moment où « l'ange fait signe ».

³¹ *Entretiens*, op. cit., p. 47.

CANDELA SALGADO IVANICH
Université de Salamanca

FIGURES POÉTIQUES DU MOUVEMENT. LE CAS D'ANDRÉ DU BOUCHET¹

En 1967, l'apparition du premier numéro de la revue *L'Éphémère*, dirigée par Yves Bonnefoy, Louis René des Forêts, Gaëtan Picon et André du Bouchet, mettait déjà en évidence que ce projet naissait avec une forte interrogation vis-à-vis de la forme. Ainsi, la présentation introduite par l'auteur de *Du mouvement et de l'immobilité du Douve* (1953) récupérait une question de Plotin : « Quel discours est-il possible lorsqu'il s'agit de ce qui est absolument simple ? ». Traditionnellement, introduire une discussion à propos de l'étude de la forme poétique allait de pair avec une scission qui invitait à l'examiner indépendamment de ce qui serait le contenu textuel ou sémantique. Néanmoins, il faut rappeler que le terme « forme » possède un caractère conciliateur, puisqu'il regroupe, tel qu'il est recueilli dans *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*², la distinction grecque entre *morphe* — le principe structurant — et le *schema* — qui concerne sa nature perceptive —. De cette manière, ce dernier sens classique avançait l'un des centres de l'approche interdisciplinaire des études littéraires de la poétique cognitive, à savoir la qualité perçue et ressentie d'une œuvre. Cette optique libère la composition d'un carcan qui serait mis en place par l'utilisation d'une métrique ou d'une rime préétablies pour, à leur place, embrasser une dimension préreflexive qui a recours à notre, celle de l'auteur et du lecteur,

¹ Ce texte a été réalisé à l'aide d'un contrat prédoctoral financé par l'Université de Salamanca et le Banco Santander.

² Francesco Marcu Aresu & David Marno, Princeton, Princeton University Press, 2021, p. 485.

mémoire incarnée qui accumule toute notre expérience corporelle et qui réactive des sensations très diverses sur la base de patrons reconnus. La pensée poétique surgit déjà avec une forme qui lui est consubstantielle.

Si nous revenons à la question de Plotin, nous constatons que le *sur quoi* de l'écriture est assuré pour ces poètes — à la liste ci-dessus mentionnée nous pouvons rajouter Jacques Dupin ou Philippe Jaccottet — puisqu'ils explicitent l'ancrage de leur poésie dans le « réel ». Leur compréhension de cette réalité se voit éloignée de toute composante métaphysique pour s'intéresser plutôt à « "l'être-là" sensible, antérieur à toute prédication. [À] l'immersion dans le monde naturel, [à] la saisie de soi comme sensation vibrant à l'unisson de l'univers ambiant, [à] cet état "pathique" d'ouverture au dehors »³. L'ensemble de ces poètes se débarrasse du poids discursif ou narratif que pourrait encore conserver la poésie pour suggérer beaucoup plus qu'elle ne précise. À ce propos, Emma Wagstaff déclare que le sujet lyrique de la poésie de Bernard Noël, André du Bouchet et Philippe Jaccottet est une figure constante, tout en demeurant, pourtant, impersonnelle⁴. Ceci se traduit par une absence de repères situationnels ou par la recréation d'instant poétiques qui ne suivent pas forcément une cohérence gouvernée par la logique. L'un des exemples les plus extrêmes viendrait exposé par André du Bouchet dont tout l'effort était dirigé à atteindre une expression poétique réduite au maximum, épurée, qui ne varie ni nuance pas les éléments référés du paysage qu'a incité la critique à le considérer comme un seul tout au long de ses recueils. Ce point toujours insituable est ce qui mène Christine Dupouy à parler de poésie du lieu par opposition à l'espace : « l'espace est représentation, non pas perçu mais conçu. Il se constitue par rapport au sujet, alors que le lieu, dans un effacement de la personne, opère comme une révélation du monde »⁵. Paradoxalement, cette in-

³ Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 19.

⁴ Cf. Emma Wagstaff, *Provisionality and the poem. Transition in the Work of du Bouchet, Jaccottet and Noël*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006, p. 14).

détermination de l'entourage poétique a quelquefois comme point de départ extralittéraire une expérience biologique localisée — c'est le cas très connu de du Bouchet et de Jaccottet —. En outre, même si ce sujet lyrique évite de se matérialiser, de faire allusion à soi-même, il nous offre, en revanche, la formation de sa subjectivité, en exposant comment sa propre conscience est possible grâce à la conscience d'un monde et comment la conscience d'un monde se constitue grâce à la conscience de soi-même; deux consciences qui laissent des traces au niveau d'un vocabulaire qui arrange une organisation perceptive en rapport avec l'haptique, le visuel ou la sensorio-motricité. Il n'y a plus de séparation entre l'intériorité et l'extériorité, toute limite s'estompe. La maxime poétique de du Bouchet, « j'écris aussi loin que possible de moi »⁶, ne peut être, sous cette conception, qu'à moitié vraie, puisque la conscience s'acquiert toujours en situation.

Jean-Pierre Richard se demandait dans l'introduction à son ouvrage *Onze études de la poésie moderne* si « l'expérience générique de la poésie moderne, n'[était]-ce pas celle, double, de l'émerveillement et du conflit »⁷. Si, d'après Nicolas Castin, « une vaste part de la poésie de notre siècle entre dans le monde par l'émerveillement »⁸, le conflit surviendrait lors de la difficulté d'imprégner le langage poétique de l'expérience naturelle dont le poème veut se faire écho, ne visant pas un objectif mimétique ou représentatif, mais un jeu de forces qui soit organique et parlant au même titre que la réalité. En termes dubouchetiens, « il s'agit par le mot, d'être en rapport un instant avec ce qui est en dehors du mot »⁹. De ce point de vue, Alice

⁵ Cf. Christine Dupouy, « La poésie du lieu », *Poésie de langue française (1945-1960)*, sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 133.

⁶ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante suivi de Ou le soleil*, Paris, Gallimard, 2009, p. 38.

⁷ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 9.

⁸ Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 19.

⁹ André du Bouchet, *Entretiens avec Alain Veinstein*, Wasselonne, L'Atelier

Godfroy précise que le dispositif poétique de du Bouchet — ainsi que de Noël et de Michaux — n'est pas anti-représentatif, mais qu'il doit remonter jusqu'à un état anté-représentatif¹⁰.

Ces poètes ont eu recours au paysage avec une résolution opposée à celle des écrivains romantiques, étant donné que « [their] texts recreate the experience of being in a brute reality, while the real repeatedly intrudes to question language and reconstruct accepted perceptions »¹¹, de sorte qu'ils ne voient pas « the natural world as offering the observer a source of images to aid self-expression »¹² typique du Romantisme.

Dans le contexte de l'après Seconde Guerre Mondiale, le langage s'avère pour tous ces auteurs un sujet capital : d'un côté, quelquefois partant déjà de la sphère autobiographique, tel est le cas de du Bouchet qui, en exil aux États-Unis, avait placé sa langue maternelle dans les marges et réservé pour elle des contextes intimes; d'un autre côté et pour la plupart d'eux, en tant que source d'un travail de recherche poétique qui tente de diminuer la distance entre le mot et la réalité et de trouver une parole qui ne soit pas simulation de présence¹³ : « s'il y a un poème, c'est le réel. Le poème n'est pas dans un rapport de dépendance, il est réel. Vous êtes impliqué dans le réel, vous vous réalisez » dit du Bouchet¹⁴. Ceci implique de dépouiller le langage de toute pérennité pour le forcer à accueillir, à situer dans son centre,

Contemporain et l'Institut National de l'Audiovisuel, 2016, p. 34.

¹⁰ Alice Godfroy, *Le chant du signe en poésie : de la représentation à la présence en acte. Pratiques de la torsion chez Henri Michaux, André du Bouchet et Bernard Noël*, « Représenter à l'époque contemporaine : pratiques littéraires, artistiques et philosophiques », sous la direction d'Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde, Presses de l'Université Saint-Louis, Bruxelles, 2010, en ligne.

¹¹ Emma Wagstaff, *Provisionality and the poem. Transition in the Work of du Bouchet, Jaccottet and Noël*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 18.

¹² Emma Wagstaff, *Provisionality and the poem. Transition in the Work of du Bouchet, Jaccottet and Noël*, cit., p. 18.

¹³ Cf. André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1992, p. 11.

¹⁴ André du Bouchet, *Entretiens avec Alain Veinstein*, cit., p. 50.

le corps dynamique de l'existence, cela nous situe dans le sillage de ce qui est construction et qui débouche sur une morphologie qui se fait, défait et refait perpétuellement — à cet égard, le titre de l'étude d'Emma Wagstaff, *Provisionality and the poem*, est très éclairant —. Cette tension ne doit pas, ou pas seulement, être formulée mais articulée en tant que mouvement du langage poétique; comme Alice Godfroy l'exprime : « les pratiques poétiques contemporaines ne disent pas, elles font »¹⁵, et elles font « [tout en] transform[ant] les mots-outils détenteurs d'une signification en verbes-gestes, véhicules de forces et potentiels d'ouverture »¹⁶. Les propos de Godfroy comprennent le langage poétique comme *poiein*, comme puissance créatrice et, en ce sens-là, elle rejoint Amelia Gamoneda dans cette affirmation: « la poesía no relata la vida, sino que la expresa imprimiéndola en el lenguaje »¹⁷ et pour y réussir, le langage doit agir comme un être vivant, c'est-à-dire, « habla[ndo] con gestos de lengua que sean legibles como experiencia perceptiva y emocional »¹⁸.

Dans le cas dubouchetien ce comportement d'être vivant ne s'arrête pas simplement au niveau du langage, sinon qu'il affecte et se nourrit de la mise en page du poème pour garantir un sens qui habite en équilibre instable, en hésitation : ainsi, le circuit de lecture propose des phrases qui sont toujours suivies d'un espace blanc, plus ou moins long ; d'autres fois, les fragments textuels sont même en concurrence, puisqu'ils sont disposés en parallèle sans qu'aucun élément — le sens de l'extrait précédant ou un signe typographique — ne privilégie le parcours à faire. Dans le cas de du Bouchet, cette entreprise de compression de l'information multiple à travers des unités très réduites n'épuise pas les possibilités de sens; il transpose le pay-

¹⁵ Alice Godfroy, *Le chant du signe en poésie : de la représentation à la présence en acte. Pratiques de la torsion chez Henri Michaux, André du Bouchet et Bernard Noël*, cit.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Amelia Gamoneda, *Cuerpo locuaz : poética, biología y cognición*, Madrid, Abada Editores, 2020, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*

sage, son pouls émotif et musculaire, à la page.

Il est très connu que l'écriture d'André du Bouchet germe grâce à la marche, mais, comme rappelle Michel Collot, celle-ci « n'est pas [...] conquête ou exploration de territoires toujours nouveaux, mais surtout le moyen de vérifier à chaque pas une appartenance au sol, d'éprouver sous la présence permanente d'une terre »¹⁹. En ce sens-là, pour le poète son rapport à la marche est analogue à celui du langage, un système qui exige un renouvellement constant pour pouvoir y adhérer. De nombreux verbes, comme « avancer », « descendre » font preuve d'un moteur scriptural basé sur le mouvement. Toutefois, nous pouvons observer d'autres mots qui, en plus d'énoncer une circulation, donnent des pistes à propos du caractère ressenti de ce déplacement, puisque tout corps kinétique comporte un corps affectif. Cela favorise une lecture qui met en avant les différents paramètres qui intègrent le mouvement : le kinésique, le kinétique et le kinesthésique. Guillemette Bolens les définit de la manière suivante : « les événements kinésiques relèvent de la relation interpersonnelle à travers les gestes, les postures, le tonus musculaire. Le kinétique concerne les lois de la physique, par exemple celle de la gravité : si je lâche un objet, il tombe au sol. Le kinesthésique concerne la sensation du mouvement »²⁰. La kinesthésie, désignée au XIX^e siècle comme « sens musculaire », émerge à partir de différents signaux qui ne peuvent se rapporter qu'à la première personne; ils sont toujours des signaux du « moi » qui s'activent, par conséquent, lorsqu'on produit une oscillation et elles sont également inhérentes aux simulations perceptives et motrices qui permettent une lecture kinésique — que ce soit dans un contexte social ou littéraire —.

La septième page du recueil *Aujourd'hui, c'est* (1994) va nous permettre d'analyser une possibilité de structuration du mouvement dans la poésie de du Bouchet:

¹⁹ Michel Collot, *André du Bouchet : une écriture en marche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 24.

²⁰ Guillemette Bolens, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage*, vol. 4, 2014, p. 14.

Où avancer,
il faut — pour cela,
couler ici comme la pierre coule. si pierre,
c'est
couler sur-le-champ,
je me serai — allant
à la pierre, laissé

couler²¹.

Ce poème devient une exception à ce que nous avons indiqué ci-dessus par rapport à la fréquente absence de ponctuation dubouchetienne, puisqu'ici elle est présente sous l'apparence de virgules, des points et des tirets et elle doue le texte d'une sorte de linéarité. L'achèvement complet de l'image éclate — un terme fortement présent dans sa production — grâce au jeu qui se crée entre la dimension horizontale et verticale du poème et le verbe « couler ». Installons-nous au début de la composition : « où avancer » nous met sur la piste d'une incertitude, quoique du Bouchet décide de faire l'économie de ce point d'interrogation. Cela pourrait avancer que ce qui l'intéresse est de le rendre visible plus par le rythme que par la vue.

Le reste du poème semblerait fonctionner comme une tentative de réponse qui prend l'allure d'une instruction qui, paradoxalement, ne déploie pas la destination mais le comment de cette progression : « il faut — pour cela, / couler ici comme la pierre coule ». L'équivalence qui s'établit ne concerne pas tellement « avancer » et « couler », mais « avancer » et « couler comme la pierre coule ». Ce qui devient intéressant est que ces deux mouvements possèdent un contour assez

²¹ André du Bouchet, *Aujourd'hui c'est*, 1994, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, p. 7.

défini, car on nous spécifie celui qui joue l'agent des deux: le je lyrique — donc, un homme — et la pierre; en plus, la modélisation du premier, de l'avancer, retombe sur la capacité active de cette substance minérale.

Le verbe « couler » se déploie tout au long du poème sous deux sens: celui de 'courant continu' et celui d'immersion'. Chacun engendre un mouvement différent auquel contribuent des éléments textuels distincts qui soulignent des données qui lui sont propres: l'acception d'immersion est celle qui correspond le mieux à notre imaginaire autour de la pierre, dont nous savons qu'elle n'est pas capable de kinésie par soi-même; elle est un élément complètement assujéti aux forces extérieures, tel que le phénomène de la gravité, son absence de flottaison et les variables de nos interactions avec elle. Tout ce savoir ou intelligence kinésique du lecteur commence à résonner dès qu'on lit le verbe — « couler » — et il parachève sensoriellement des éléments qui sont uniquement insinués, mais qui ne sont pas présents dans la matérialité textuelle du poème, quoiqu'ils les soient dans la réalité phénoménologique de ce sujet lyrique, tel est le cas de l'eau. La présence aquatique, renforcée par un arrangement textuel assez méandrique, éveille, dans un deuxième plan, notre répertoire de sensations vis-à-vis de ce principe naturel: premièrement, la perception de contact avec elle — qui impliquerait pour la plupart de nous une impression englobante et une condition thermique — et, ensuite, le fait d'accentuer notre réalité la plus corporelle dans ce milieu, à savoir que, si nous cessons toute force et si nous ne faisons aucun effort pour tendre nos muscles, nous rejoignons la même voie que la pierre: la disparition.

La kinesthésie n'est pas isolée: si nous venons de la retrouver pour ce sujet passif qui reçoit de l'extérieur, par la suite, le poème développe une image kinesthésique qui appelle la qualité agissante du lecteur: dans les vers « si, pierre, / c'est / couler sur-le-champ », l'adverbe recueille deux phases préalables: celle qui est immédiatement antérieure, la parabole, la direction et la force de sa chute; et celle qui est antérieure à cette dernière, c'est-à-dire le geste de lancement du minéral par un sujet quelconque, auquel le lecteur prête

et donne, inconsciemment, son corps. Le dernier élément qui unit ses efforts pour contribuer à ce sens de plongée est le participe passé « laissé ». Il est vrai qu'il est suivi de l'infinitif « couler », mais l'ampleur du blanc qui les sépare — chez du Bouchet nous savons que les espaces ne sont pas dus à une attitude de contention, de vouloir retarder la parole en la capturant, mais à la faire apparaître à son moment précis, après un silence d'une durée variable — incite à respecter et à garder cette désunion. Le participe passé — même s'il fait allusion au sujet lyrique —, développe dans sa nature grammaticale le même paradoxe expérientiel qui vit le sujet lyrique: si le participe passé, en référant le passé, établit incontournablelement un pont, une description, d'un état actuel, le sujet lyrique constate comment la pierre ne fait plus partie de son horizon ou réalité perceptive — elle n'est plus vérifiable — mais elle continue d'être présente phénoménologiquement dans l'eau. Le participe passé détient une dernière fonction: il bascule l'indécision spatiale du commencement du poème pour montrer un lieu. L'absence visuelle de la pierre qui retentit dans la dimension présente du participe passé se complète grâce au « couler » final, qui nous révélerait son emplacement: là-bas, au fond. Les blancs de la page, ces silences, ces instants de respiration accompagnent kinesthésiquement la tombée de la pierre déjà à l'intérieur de l'eau.

Le deuxième sens de « couler », 'courant continu', engage une lecture plus imaginative, du moment qu'il contredit notre expérience réelle du monde. Cela ne veut pas du tout dire que les mouvements évoqués, à cause de sa nature illusoire, n'impliquent pas notre système sensorimoteur. À cet égard, Guillemette Bolens manifeste: « la perception n'[a] pas de valeur en ce qu'elle donne accès à une vérité normée. Elle est une valeur à part entière lors que c'est par elle que s'incarne notre vécu et notre capacité de fiction, c'est-à-dire notre capacité à réinventer perpétuellement notre accès au réel »²². Ce deuxième sens comporte aussi un constituant en rapport avec l'eau,

²² Guillemette Bolens, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage*, vol. 4, 2014, p. 5.

mais les éléments que nous proposons d'examiner pour cet autre sens nous invitent à faire abstraction de l'élément pour ne préserver de lui que la qualité fluide de son mouvement. Le verbe « avancer » précise le type de mouvement dont il est question. Étant donné qu'il s'agit de du Bouchet, la seule présence de ce verbe comporte la trace du sol, quelque chose qui sera consolidé par le mot « pierre », que cette fois-ci nous contempions en tenant compte de sa solidité et de sa situation préférentielle dans l'espace. Un troisième élément s'ajoute à cette chaîne : « sur-le-champ », dont la production phonétique, en plus du sens adverbial, pourrait dessiner aussi une localisation. De ce mouvement, qui est maintenant humain, le poème fait allusion à sa réalisation et à sa direction : la première se laisse entrevoir par le participe présent « allant » qui ne renvoie qu'à son accomplissement, c'est-à-dire qu'il laisse de côté la durée et, alors, toute mention à son commencement et à sa fin. Cet intérêt pour le moment de la pratique possède également une tournure kinesthésique soutenant la formation d'une image qui compte sur une sensation de contraction musculaire ; ce tonus s'appuiera après sur le « couler » final qui, du fait de l'énorme silence qui le précède, fait oublier la structure linguistique de laquelle ce verbe fait partie et il encourage une dernière vague kinesthésique : ce « couler », alors perçu comme éloigné du reste du texte et sans autre réalité que la sienne, se remplit avec une sensation de limpidité, d'appartenance, de vivacité propres à un mouvement organique. Le *comment* avancer du début se transforme finalement en *qu'est-ce qu'avancer*.

À ce sujet, si nous suivons le rythme visuel impose l'écriture, il est représentatif qu'aucun mot ne s'étende dans la marge droite au-delà du verbe « avancer ». En outre, tous les termes qui se trouvent au même point de la page, c'est-à-dire dans celui qui est le bout de la partie textuelle, ce sont les mots qui, sous cette interprétation, incarnent le mouvement. De cette façon, nous pourrions dire que le corps mouvant se trouve dans cet extrême, révélant la position, voire, la posture du sujet lyrique. Le reste des mots, tous derrière, cheminent la trajectoire qui l'a conduit jusqu'à sa place actuelle; le petit bord qui demeure en blanc serait l'horizon qui reste à parcourir et à

façonner subjectivement. La page produit son propre paysage, mais elle s'efforce d'introduire la dynamique de tension de l'entourage depuis la perspective du je lyrique.

Sur le plan phonétique, les sons les plus fréquents travaillent encore à perpétuer ces deux sens que nous venons de constater : le son /k/, occlusif sourd et les sifflants /ʃ/ et /s/ qui nous suggèrent, respectivement, le contact du pied et de la terre et un courant d'eau.

Nous avons indiqué auparavant le caractère de réponse qui dirige tout du poème après le premier vers. Cependant il faut signaler que cette solution semble être plutôt proposée, et dès lors, imaginée, ce qui veut dire que pour la composer le sujet lyrique a recours à toute sa mémoire attachée au mouvement: la kinétique — il connaît les implications physiques de la marche, de la progression, et les conséquences de la gravité —, la kinesthésique — il s'éternise dans l'exécution — et la kinésique — même si ici ne survient pas de l'interaction avec interpersonnelle — pressent le discours gestuel entre les différents éléments de ce paysage. Nous, lecteurs, nous avons certainement convoqué et fait preuve de la même intelligence, sans laquelle il devient plus difficile de saisir totalement le système relationnel qui se met en place dans ce poème et qui protège les sens en les délivrant de toute expression ou aspect définitif. À ce propos, dans *Matière de l'interlocuteur*, du Bouchet dit: « ce que la poésie / en voie de réalisation incessante peut dans son inachèvement placer sous les yeux, / c'est comme par surcroît le point momentané / où l'esprit a cessé d'avoir prise²³.

Ce processus d'apparition / disparition, ces interstices, qui préserve le poème installe, d'abord le « je lyrique », mais ensuite le lecteur à la place d'un engrenage de plus de cette liaison organique qui est le monde et il joue avec une technique de réversibilité qui emboîte des simulations perceptives et motrices entre le sujet lyrique et la pierre et le lecteur et le sujet lyrique.

Comme nous l'avons souligné au début de ce travail, André du

²³ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, cit., p. 23.

Bouchet n'est pas le seul à vouloir affronter le langage poétique pour le faire parler *autrement*, en partant et en profitant de sa qualité biologique, impulsive et instinctive. Alice Godfroy emploie l'expression « poétique de la dansité » pour désigner ces poétiques qui utilisent la danse « comme modalité complice de la genèse créatrice »²⁴. Le terme de « dansité » « renvoie à la modalité par laquelle [...] il devient possible de penser ce que nous appelons communément, obscurément aussi, le "mouvement d'un texte", ce mouvement de l'écriture en tant qu'il nous mobilise physiquement et dont la poésie emblématise la vitalité »²⁵. Une dansité avec laquelle elle a cherché à traverser les ouvrages de du Bouchet, Noël, Michaux ou Celan en démontrant que le mouvement dynamique pénètre le langage poétique de la deuxième moitié du XX^e siècle. La poétique dubouchettienne, avec ses codes et ses particularités, témoigne des formes de la vie et que « si le mot est écrit, la terre suit »²⁶.

²⁴ Alice Godfroy, *Le pli du mouvement dans l'écriture : Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 309.

²⁵ *Ibid.*, p. 306.

²⁶ André du Bouchet, *Entretiens avec Alain Veinstein*, cit., p. 80.

CLEMENTE LEPAROUX
Université de Salamanca

JULES LAFORGUE ET PHILIPPE JACCOTTET
UNE ÉTUDE COMPARATIVE DU PAYSAGE ÉMOTIONNEL

Faire état de la poésie contemporaine en France n'est pas chose aisée. Le contemporain reste un matériau friable et fragile aussi bien dans sa poétisation que lorsque l'on s'essaye à analyser les productions littéraires actuelles. Le travail sur le contemporain, dépourvu du regard approbateur de l'historien, implique inévitablement une vue partielle, voire partielle. La poésie d'aujourd'hui souffre de cet *a priori* et se voit donc marginalisée au vu du manque de critères définitionnels formels où toute évolution potentielle reste encore floue et incertaine. Principalement centrés sur l'humain et ses états-d'âme, sur le monde actuel et les préoccupations qui en découlent, les poètes contemporains s'évadent du *diktat* des formes poétiques classiques. C'est ainsi que la prose et le vers libre surgissent -ou plutôt ressurgissent- dans un élan de modernité et que le poète contemporain revendique un retour à la simplicité et à la poésie directe, épurée. Ce rejet de la sophistication à outrance a valu à cette poésie d'être marginalisée par la critique mais cela a également, et paradoxalement, redoré son blason ces dernières années. Pour le poète français Jean-Marie Gleize dans *La poésie. Textes critiques*, la poésie contemporaine est informe et plurielle : « De quoi parle la poésie ? [...] Peut-être ne sait-elle pas ce qu'elle dit, ce qu'elle dira, ce qu'elle veut dire. Ne le sachant pas, elle entre dans l'inquiétude¹ » (1995 :13). Cette esthétique de l'inquiétude quant au futur pourrait être interprétée comme étant l'héritage d'un passé encore

¹ Jean-Marie Gleize, *La poésie. Textes critiques, XIV^e-XX^e siècles*, Paris, Larousse, 1995, (p.13)