

Liminaire

C'est du langage poétique qu'il sera ici question. Aussi, d'entrée, comme en guise d'épigraphe, je crois souhaitable d'en produire une définition. Cette définition, je l'emprunterai de préférence, tant elle me paraît impeccable, à Jean Baudrillard, dont on commémore cette année, en 2017, le dixième anniversaire de la mort. C'est aussi pour moi une façon de rendre hommage à cet auteur que les philosophes ne citent jamais, à ce visionnaire dont le génie prophétique, la lucidité, la liberté et la finesse d'esprit nous auraient encore tant apporté en ces temps de détresse prolongée. Pour Baudrillard, donc, dont je salue la mémoire au seuil de cet ouvrage, le langage poétique se distingue de toutes les autres formes d'expression langagière en ce que les mots du poème non seulement « *n'[y] sont [plus] libres d'être échangés pour d'autres, ni contre leur sens* », mais y sont chaque fois « *tels qu'en*

« ... et j'ai lu tous les livres »

*eux-mêmes ils ont été changés par la grâce de la langue*¹ ». Ce double trait distinctif est ce dont se soutient, du moins en première approximation, l'essence du poème.

Que la formule citée rappelle un fameux vers de Stéphane Mallarmé ne doit rien au hasard. Car les termes renvoient à un certain type de poèmes : celui qui s'est imposé avec ce que l'on pourrait appeler la *coupure moderniste*, c'est-à-dire avec Baudelaire, mais surtout à partir de Mallarmé, au diapason duquel la plupart des poètes du xx^e siècle se sont mis avec plus ou moins de conviction, et plus ou moins de succès².

1. Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, 1999, p. 77.

2. Sur la signification à donner à cette césure moderniste, je renvoie au fameux ouvrage de Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, qui donne parfaitement à comprendre la nature du passage de flambeau poétique de Baudelaire à Mallarmé ; et dans le prolongement surtout de la définition posée au commencement, je renvoie au texte de J. Baudrillard intitulé « L'anagramme », dans *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 295-308, sur lequel je vais maintenant quelque peu m'attarder. Si, dans ce dernier texte, Baudrillard se fonde sur l'intelligibilité du poétique que l'on doit à Ferdinand de Saussure, Barbara Johnson commence, quant à elle, son ouvrage sur l'évocation de la contribution remarquable du célèbre linguiste, sur sa deuxième révolution, pour être plus précis, soit sur l'étude du fonctionnement ana- et parammatique du langage poétique, qui n'aura pas fait moins que « déplac[er] la conception traditionnelle de la "poésie" » (p. 15). Déplacement par la reconnaissance d'une double subversion à l'origine du poétique : subversion du sujet (de l'auteur, de la conscience) par le langage, et subversion, concomitante, du signifié par le signi-

Liminaire

Depuis Mallarmé, en effet, la poésie qui aura marqué son temps ou celle qui est passée à la postérité ne se sont plus présentées que sous les traits que voici : un certain art langagier – analogue, si l'on en croit Rimbaud, à un processus alchimique – au gré duquel il arrive toujours à des mots ingénieusement combinés entre eux, et appartenant à une langue donnée (langue dont le caractère et la personnalité propres sont alors mis très nettement à contribution), d'être *changés en eux-mêmes* en raison même de l'impossibilité où ils se trouvent d'être non seulement échangés pour d'autres, mais supplantés, dans leur littéralité et leur agencement réglé (fût-ce par la main du hasard), par le sens qu'il leur appartient par ailleurs de véhiculer. Une impossibilité qui tient alors essentiellement aux pouvoirs propres du langage, au faisceau des *images* (ce sont toutes là des *images qui parlent*, et qui dérogent ainsi, par un certain côté, à leur figurabilité ; qui sont prises dans une *défiguration* d'elles-mêmes) et à la singularité des *tropes* (métaphores, métonymies, oxymoron, hypallage, etc.), mais aussi bien aux inventions et interventions *syntaxiques* (inversion, enjambement, rejet, etc.), qui donnent littéralement corps au poème.

Telle est notre définition. Elle stipule que la poésie atteste d'abord et avant tout d'une potentialité remar-

fiant (*cf.* p. 16). Le premier mérite de Baudrillard, comme on va le voir, est d'interpréter cette double subversion en en montrant à la fois la portée et les limites.

« ... et j'ai lu tous les livres »

quable du langage – de sa puissance anti-discursive. Indiquons-en d'emblée l'aspect le plus saillant : sous certaines conditions, proprement miraculeuses, puisqu'elles supposent que la langue ait été touchée par la grâce d'une écriture maîtresse de ses effets, il ne devient plus possible – et encore moins souhaitable – que la forme signifiante s'échange pour une autre ou se traduise en une autre ; que les signifiants qu'elle convoque s'écartent devant leurs signifiés ; que le matériau phonique au travers duquel la forme signifiante se donne cède le moindre de ses droits à l'idéalité du sens ; que les images et les tropes dont ce langage est fait s'enfouissent sans résistance dans une forêt des symboles. Une seule chose assure d'ailleurs à cette succession d'impossibilités un maximum d'efficacité, c'est le fait que la voix du poète se laisse si facilement courtiser par la magie du son, par la surrection du rythme, qu'elle en devient vite l'émule, voire, plus encore, le jouet docile et fidèle. Quand Hugo mettait en garde : « Défense de déposer de la musique le long de mes vers ! », ce qu'il indiquait surtout, c'est que le vers étant déjà tout entier musique, il ne servirait à rien d'en rajouter.

Comme le résume Mallarmé : il y a vers – donc poésie – « si demeure quelque secrète poursuite de musique dans la réserve du Discours¹ ».

1. Mallarmé, *Divagations*, « Quant au Livre ».

Ainsi, l'enjeu du langage poétique est de procéder à « une opération rigoureuse, et pas du tout aléatoire¹ ». Opération qui, pour s'effectuer à l'intérieur du champ symbolique, ne consiste pas moins à soustraire le langage à son déploiement linéaire auquel le soumet, par principe, son usage habituel. À cette fin, ce qu'il faut au langage habituel pour qu'il se pare d'un statut poétique, c'est faire appel à deux séries parallèles de gestes : une première série connotée négativement (car ici, le geste est de détruire), et une deuxième, qui l'est positivement (car là, le geste est de construire). Du côté négatif, le langage doit se charger de « la dissémination, [du] démembrement et [de] la déconstruc-

1. J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 303. Le grand intérêt de la conception baudrillardienne du *poétique* me semble tenir surtout au fait qu'il en conçoit l'essence sur fond d'un « antagonisme radical » (p. 318) par rapport au *discursif*. En effet : s'il est vrai que le discours fait toujours office de « discours de clôture qui met fin au poétique, au para- et anagrammatique » (*ibid.*), il n'en est pas moins vrai que le poétique, donc le para- et l'anagrammatique, est la modalité du langage qui non seulement interrompt les procédés discursifs mais abolit ses procédures, à commencer par la linéarité du signifiant. En somme, « l'un ne peut être que la mort de l'autre » (p. 319), et vice-versa. (Je rappelle au passage que la locution « linéarité du signifiant » désigne le fait que les éléments que forment les signifiants [que ce soit dans un mot, dans un syntagme ou dans une phrase, que ce soit même à l'intérieur d'un texte] ont toujours à *se suivre*. À cette « loi de succession » des éléments du langage, les linguistes donnent le nom de *consécutivité*.)

« ... et j'ai lu tous les livres »

tion¹ » de tout ce qui appartient au mode discursif ; du côté positif, « dans le poétique [...], une fois brisée l'instance du sens, tous les éléments constitutifs du langage se mettent à s'échanger, à se répondre », et ceci chaque fois dans un seul but : afin de permettre au symbolique d'« être à lui-même sa propre fin définitive² ». En d'autres termes, si le poétique participe du symbolique, c'est pour en être ultimement *le tombeau*. Autrement dit encore, dans le poème, « c'est le langage lui-même qui prend la parole pour s'y perdre³ ».

Mais cette prise de parole entraîne justement le langage dans un jeu subtil de qui-perd-gagne. Car en se perdant, le langage ne manque jamais d'obtenir quelque chose, duquel le langage ordinaire n'a pas idée. Quoi ? La possibilité d'un « changement tel qu'en eux-mêmes » des éléments du langage, c'est-à-dire la possibilité d'une renaissance, d'une fraîcheur inouïe, d'une puissance inusitée, d'une jouvence, d'un renouveau de la langue – autant de sources pour cette *jouissance poétique* qu'éprouve à chaque fois le lecteur. Disons donc à cet égard que le langage du poème perd sur le plan convenu de la discursivité (il s'accomplit, pourrait-on dire, sous la forme d'une *disparition élocutoire* non du poète, comme le pense Mallarmé, mais du discours lui-même et comme tel) ce qu'il

-
1. J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 301.
 2. *Ibid.*, p. 298.
 3. *Ibid.*, p. 305.

gagne aussitôt en virginité formelle. Exactement ce que Mallarmé, dans son *Tombeau d'Edgar Poe*, assigne à la puissance de « l'ange », dont la mission semble être « de donner un sens plus pur aux mots de la tribu » – un sens qui ne s'impose en l'occurrence que par l'abolition de toutes les significations rattachées *communément* à ces mots. Voilà pourquoi Baudrillard en conclut que « l'irradiation symbolique du poème » est telle, que « si le poème renvoie à quelque chose, c'est toujours à RIEN, au terme néant, signifié zéro. C'est ce vertige de la résolution parfaite, qui laisse parfaitement vide la place du signifié, du référent, qui fait l'intensité du poétique¹ ». Absolution ou dissolution de la valeur linguistique des termes en jeu, c'est-à-dire perte sans reste aucun de toutes les différences réglées et de tous les échanges codifiés au travers desquels le sens généralement se manifeste – peu importe que cette différence s'établisse entre les signifiants, ou entre les signifiés, ou bien encore entre tous les éléments qualifiés qui entrent dans la constitution du langage.

Cependant, pour mieux expliquer ce que signifie ce « vertige de la résolution parfaite », Baudrillard, reliant Ferdinand de Saussure à la lumière de Georges Bataille, aura commencé par indiquer que le principe qui sous-tend l'émergence du poétique à l'intérieur du langage repose sur une loi découverte par le père de la linguistique moderne, à savoir qu'« en poésie

1. *Ibid.*, p. 303.

« ... et j'ai lu tous les livres »

pas une voyelle, pas une consonne, pas une syllabe ne doit être proférée sans être redoublée, c'est-à-dire en quelque sorte *exorcisée*, sans s'accomplir dans la répétition *qui l'annule*¹ ». Pour lui, le redoublement suppressif, qui fait toute l'âme du *poétique*, n'a pas seulement pour effet de « rend[re] le langage à la jouissance² » : il fait aussi en sorte que le poème se perde et se consume « dans la fête d'une parole *réversible*³ ». Ensuite, et toujours pour expliquer à quoi tient l'intensité du poétique, Baudrillard, critiquant cette fois l'approche « sémanalytique » de Julia Kristeva, aura eu la bonne idée de reprendre un des exemples sur lesquels cette théorie, si célèbre à la fin des années 1960, avait développé ses concepts. L'exemple choisi est alors celui du syntagme « meubles voluptueux » – trope ou image que Baudelaire invente au tout début de son poème *Une martyre*. Voici ce que Baudrillard écrit à cet égard : « Dans l'exemple cité [par Kristeva], celui des “meubles voluptueux” de Baudelaire, l'effet poétique ne vient pas d'une valeur érotique ajoutée, jeu de fantasmes additionnels, ni d'une “valeur” métaphorique ou métonymique. Il vient de ce que, dans le court-circuit des deux, ni le meuble n'est plus meuble, ni la volupté volupté – le meuble devient voluptueux,

1. J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, *op. cit.*, p. 294 (c'est moi qui souligne).

2. *Ibid.*, p. 291.

3. *Ibid.*, p. 292 (c'est moi qui souligne).

Liminaire

la volupté devient mobile – il ne reste rien des deux champs séparés de la valeur. Aucun des deux termes n'est poétique en soi, ni leur synthèse davantage, c'est volatilisés l'un dans l'autre qu'ils le sont. Aucun rapport entre la jouissance (poétique) et la volupté en tant que telle. Dans le plaisir amoureux, celle-ci *n'est que volupté* – volatilisée en meuble elle devient jouissance. Et ainsi du meuble annulé par la volupté : même réversion qui emporte la position propre de chaque terme. C'est dans ce sens que vaut la formule de Rimbaud : "C'est vrai littéralement, et dans tous les sens¹". »

Or, derechef, s'il appartient à un écrivain d'avoir fait de cette potentialité du langage, de cette réversibilité de la parole, de cette magie du « court-circuit », le point d'ancrage et disons aussi de non-retour de la création poétique, c'est à Mallarmé qu'il convient de songer. Cela tout au moins, et sous nos latitudes occidentales, jusqu'à ce que se soit élevée une autre voix, aussi singulière et aussi difficile à entendre, mais soucieuse, quant à elle, de lester la parole poétique d'une gravité inédite, tirée de l'Histoire et de son fracas le plus considérable. Cette voix porte le nom de Paul Celan.

*

On connaît la position d'Aristote (*Poétique*, 9, 1451) : il existe une différence entre l'historien et le

1. *Ibid.*, p. 317.

« ... et j'ai lu tous les livres »

poète, et cette différence ne tient pas à ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose, mais bien plutôt à ce que l'un dit ce qui a déjà eu lieu, alors que l'autre se préoccupe de ce à quoi l'homme peut (et peut-être même doit) s'attendre. Autant dire : alors que l'historien se charge de l'advenu, le poète pave la route à l'événement. Il existe aussi une autre différence, à savoir que la Poésie se révèle être plus philosophique et plus noble que l'Histoire dans la mesure où la première s'emploie à exprimer le général, et la seconde le particulier.

À ce litige ancien entre Poésie et Histoire se sont, plus récemment, ajoutés deux autres litiges : celui entre l'Art et la Vie, et celui entre l'Art et la Poésie. Dans le champ esthétique, ces démêlés sans fin auront même forgé, du fait de leur constant entremêlement, une intrigue que l'on s'est vite habitué à désigner du nom de *modernité*. Intrigue faite de continuités et de retournements, d'attirances et de rejets entre ces quatre pôles irréductibles que sont l'histoire, la vie, l'art et la poésie. Trame bornée à ses extrémités par les œuvres de Mallarmé et de Celan. Celui-ci peut-être contre celui-là, mais si *contre*, alors, tout aussi bien, *tout contre*.

C'est ainsi qu'à un siècle de distance, ponctué par trois guerres ayant mis aux prises la France et l'Allemagne, mais surtout marqué par l'existence et le deuil infini de la Shoah, un poète de langue française, Mallarmé, et un poète de langue allemande, Celan, ont été conduits à éprouver les limites de la littérature ;

Liminaire

plus exactement, il leur a incombé d'assumer l'impuissance du poétique dans son sempiternel affrontement à l'irreprésentable de la vie et de la mort.

Certes, pour les deux écrivains, cette expérience de la finitude ne se sera pas présentée de la même façon : alors que l'un, estimant avoir déjà *tout lu*, surtout le meilleur, a emprunté le chemin de l'impossible au sens de l'idéal, l'autre, estimant avoir déjà *tout vu*, surtout le pire, a emprunté le chemin de l'impossible au sens du réel – du réel historique. Mais la différence entre ces deux versions de l'impossible n'a pas été non plus sans dissimuler un différend quant aux fins de l'activité artistique. Or tel est justement ce différend qu'en se tenant dans le sillage de leur parole, on peut être tenté de se demander si leur face-à-face, à supposer qu'il existe et qu'on l'éclaire, ne jette pas une lumière vive sur la finalité, proprement esth/éthique, de toute création humaine.

Pour les deux écrivains également, la visée de l'impossible aura choisi de tirer son unique mesure d'un *experimentum crucis* où il reviendrait à la condition charnelle de l'homme de décider seule du résultat. Mais tandis que pour Mallarmé, ce qui à la fois marque les limites esth/éthiques du poème et expose l'homme à l'un de ses malheurs, est le fait qu'il revient à la tristesse de la chair d'échapper à toute forme de rédemption littéraire, pour Celan la rédemption poétique semble devoir se briser sur le roc d'une tristesse infinie s'étant fait chair. Non pas tant chair individuelle que

« ... et j'ai lu tous les livres »

chair universelle – chair de l'humanité tout entière. Ainsi, quand la tristesse de l'âme se fait la chair de toute l'humanité – et n'est-ce pas aussi à ce moment d'incarnation que renvoie le mot « deuil » ? –, qu'attendre encore des livres ? Y a-t-il lieu de vouloir obtenir d'eux une quelconque réparation ?

Et c'est pourquoi, ce que l'on tente ici, c'est de faire droit à cette interrogation, en tâchant tout d'abord de comprendre à quel titre elle nous concerne. On s'y introduit en posant une question : peut-on dire de la poésie ce que Spinoza disait du corps ; autrement dit, sait-on vraiment ce dont un poème est *capable* ? Car il semble bien que l'on ignore toujours ce qu'à la poésie il appartient de pouvoir faire ou de ne pas pouvoir faire en ce bas-monde, surtout lorsque le poète s'enorgueillit de se soumettre aux seules règles de l'art, sans forcément chercher à tirer du dehors, de l'événement de vivre et de mourir, d'aimer et de tuer, d'abandonner et de sauver, sa principale raison d'écrire.