

Sous la direction de
Nathalie Dupont
et **Éric Trudel**

« Tout peut servir »

**PRATIQUES ET ENJEUX
DU DÉTOURNEMENT
DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE
DES XX^e ET XXI^e SIÈCLES**



PRATIQUES ET ENJEUX
DU DÉTOURNEMENT
DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE
DES XX^e ET XXI^e SIÈCLES

Membre de
L'ASSOCIATION
NATIONALE
DES ÉDITEURS
DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone : 418 657-4399 – Télécopieur : 418 657-2096
Courriel : puq@puq.ca – Internet : www.puq.ca

Diffusion/Distribution :

Canada et autres pays : Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand,
Boisbriand (Québec) J7H 1N7 – Tél. : 450 434-0306/1 800 363-2864

France : Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France
Tél. : 01 60 07 82 99

Afrique : Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine
et El Ghadfa, Maârif 20100, Casablanca, Maroc – Tél. : 212 (0) 22-23-12-22

Belgique : Patrimoine SPRL, 168, rue du Noyer, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél. : 02 7366847

Suisse : Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Sous la direction de
Nathalie Dupont
et Éric Trudel

« Tout peut servir »

PRATIQUES ET ENJEUX
DU DÉTOURNEMENT
DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE
DES XX^e ET XXI^e SIÈCLES



Presses de l'Université du Québec

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada**

Vedette principale au titre :

Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des xx^e et xxi^e siècles

Comprend des réf. bibliogr.

Publ. aussi en formats électroniques.

ISBN 978-2-7605-3215-1

1. Littérature francophone - 20^e siècle - Histoire et critique. 2. Littérature francophone -
21^e siècle - Histoire et critique. 3. Modernisme (Littérature). 4. Postmodernisme (Littérature).
I. Dupont, Nathalie, 1972- . II. Trudel, Éric, 1968- .

PQ305.P72 2011 840.9'0091 C2011-941642-5

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement
du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada
pour leurs activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC)
pour son soutien financier.

Mise en pages: Info 1000 mots

Couverture - Conception: Michèle Blondeau

Illustration: Medrie MacPhee, *Last Gas Station on Earth* (2007), 162,6 x 205,7 cm,
huile sur toile, collection Caisse de dépôt et placement du Québec

2012-1.1 – *Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*
© 2012 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada
Imprimé au Canada

.....TABLE DES MATIÈRES.....

INTRODUCTION	1
<i>Éric Trudel et Nathalie Dupont</i>	
Bibliographie.....	11
DÉTOURNER LE QUOTIDIEN	13
La logique merveilleuse des surréalistes	
<i>Maxime Morel et Édith Risterucci-Lajarige</i>	
Prendre le quotidien comme source et comme cible.....	15
Déjouer les mots.....	19
Détourner pour révéler.....	22
Bibliographie.....	26
UN PALAIS DES GLACES POÉTIQUE	29
Détournements chez Jean Cocteau	
<i>Benjamin Andréo</i>	
Un fonds de détournement.....	29
<i>Le Testament d'Orphée</i> , modèle de détournement.....	33
Pour une poétique dépayagiste.....	36
« Jeux mais merveilles » : de la circonfession à la phénixologie.....	38
Bibliographie.....	41

COLLAGES ET DÉCALAGES SCIENTIFIQUES	43
Chez Henri Michaux et Michel Deguy	
<i>Hugues Marchal</i>	
Bibliographie.....	56
CITATION, MYTHE, MÉMOIRE	59
Formes et fonctions du détournement oulipien	
<i>Alison James</i>	
Détournement contre citation	60
Détournement et mémoire littéraire	62
Choses vues, choses lues	65
Mythiques et mémoires du présent	70
Bibliographie.....	71
ENTRE IDENTIFICATION, APPROPRIATION ET IRONIE	75
L'économie du détournement chez Guy Debord	
<i>Alexandre Trudel</i>	
Apories du détournement situationniste.....	78
Brecht contre Debord	82
Détournement, cinéma et mythes modernes.....	86
Bibliographie.....	90
LA RÉVOLUTION <i>POÉTIQUE</i> D'OLIVIER CADIOT	91
<i>Alain Farah</i>	
Résistance à l'analyse.....	93
<i>L'art poétique</i> : description, fonctionnement	95
Ce que <i>L'art poétique</i> fait à la notion d'intertextualité	100
Bibliographie.....	104
«COMME ON ENFOURCHE UN CHEVAL DE MANÈGE»	105
Détournement, dette et intimité chez Pierre Alferi	
<i>Éric Trudel</i>	
Le détournement : mémoire en ruines, ou moteur de la « mécanique » du poème?	107
Le manège cinéma	112
Détournement et autodétournement : entre dette et origine	115
Bibliographie.....	118

VALÈRE NOVARINA	121
Érudit réducteur et collectionneur d'idioties	
<i>Nathalie Dupont</i>	
Compendium <i>ad absurdum</i>	123
De la mesure et de l'incommensurabilité	127
« Théâtre des opérations » ou « sorties d'humanité »	129
Bibliographie	134
« NOIR DANS LE THÉÂTRE OÙ LA SCÈNE EST CRAYONNÉE »	137
La dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard	
<i>Audrey Camus</i>	
Roman/théâtre : le jeu sur la frontière	137
Un théâtre mental : l'image dans le drame	140
Un roman théâtral : le corps dans le récit	143
Roman/théâtre : le drame de la vie	144
Bibliographie	146
LE DÉTOURNEMENT DE L'IMAGE CINÉMATIQUE	149
Dans la poésie de Sandra Moussempès et de Jérôme Game	
<i>John C. Stout</i>	
« "ESPOIRS" SANS TAIN »	150
<i>Flip-Book</i>	154
Bibliographie	159
FRÉDÉRIC BOYER	161
Le détournement comme quête de sens	
<i>Jan Baetens</i>	
Le détournement comme nivellement	162
Souci esthétique et goût de la compassion	164
Variations et changements sur un thème	165
Parole du pauvre, parole de poésie	169
La poésie, trop belle pour toi	171
Bibliographie	173
NOTICES BIOGRAPHIQUES	175

INTRODUCTION

Éric Trudel

Bard College, New York, États-Unis

Nathalie Dupont

Bucknell University, Pennsylvanie, États-Unis

LE SENS QUE NOUS ACCORDONS À UNE PHRASE OU À UNE image, la familiarité avec laquelle nous croyons pouvoir manipuler un signe ou approcher un objet tiennent parfois à bien peu de choses, à presque rien. En effet, il suffit souvent que vienne se greffer un simple vocable, qu'une figure s'altère quelque peu, qu'un repère soit discrètement retranché ou un contexte d'origine éliminé pour qu'apparaisse aussitôt une résistance, vite incontournable, et que nous nous retrouvions à hésiter devant cette phrase, cette image, ce signe ou cet objet, butant sur l'un ou sur l'autre, et nous découvrant démunis. De fait, tout se passe comme si valeur et sens étaient à cet instant précis tous deux mis en déroute : une idée s'affaisse, se vide jusqu'à disparaître, des significations nouvelles et inattendues se libèrent d'une image, une nouvelle évidence s'impose. Ainsi en est-il des pouvoirs du *détournement*. Ce geste d'appropriation, entre citation, plagiat et pastiche, peut être irrévérencieux, outrancier, vorace ou subversif ; le résultat, lui, sera tour à tour comique ou inquiétant, mais – à condition d'être remarqué – toujours désorientant. Que l'on songe, par exemple, à la Joconde de Léonard de Vinci, qui, reprise sur carte postale et travestie d'un trait moustachu et d'une barbiche par Marcel Duchamp – l'œuvre est si connue qu'elle fait aujourd'hui, ironiquement, figure de cliché¹

1. De fait, dès 1956, cette moustachue insolentement sous-titrée LHOQQ par Duchamp ne présentait désormais plus pour Guy Debord et Gil J. Wolman « aucun caractère plus intéressant que la première version ». Debord, G. et G.J. Wolman (1956). « Mode d'emploi du détournement », *Les Livres nues*, n° 8. D'abord publié sous la signature « Aragon et André Breton », ce texte est repris dans Debord, G. (2006). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 221-229.

–, fait sourire, au téléphone-langouste de Salvador Dalí, objet surréaliste « qu'on n'approche qu'en rêve² », au portrait du pape Innocent X de Diego Vélasquez, qui reçoit de la part de Francis Bacon « un coup de fouet inquiétant » quand celui-ci le rassoit « sur son Saint-Siège transformé en chaise électrique³ », ou encore à l'effet que nous font les remontages loufoques de films d'espionnage japonais imaginés par Woody Allen dans *What's Up, Tiger Lily?*

Du futurisme à l'art conceptuel, en passant par Dada, le surréalisme, le lettrisme et l'Internationale situationniste, les avant-gardes successives du xx^e siècle ont maintes fois eu recours au détournement de textes, d'images ou d'objets au moment d'imaginer quelque intervention stratégique inédite. De tels détournements en vinrent même, on le sait, à constituer la pierre angulaire de l'activité des situationnistes, qui le définirent et en théorisèrent les enjeux mieux que quiconque. Pour tous ces artistes, ces écrivains, le détournement tient rarement à la seule captation ludique ou au seul « discours bricoleur⁴ », mais porte au contraire résolument en lui une forte charge militante, une ferme volonté de contestation⁵. Au moyen du découpage, du collage, du photomontage et du ready-made, ces nouveaux ouvrages protéiformes et hétéroclites ambitionnent de re-présenter les éléments jugés périmés d'un autre afin d'en corriger, d'en modifier, d'en réviser violemment ou d'en truquer l'organisation et le sens⁶. Comme si, en s'exerçant à de telles manipulations, ils obéissaient tous (du moins c'est ce que l'on voudrait imaginer) à l'impérative formule bien connue de Jasper Johns : « Prenez un objet. Faites-lui quelque chose. Faites-lui encore quelque chose⁷. » Outre les utilisations ludiques, satirico-parodiques et politiques des matériaux cités et repris par les pratiques avant-gardistes, de nombreux emplois contemporains du détournement se rencontrent également dans les brouillages culturels qu'opèrent aujourd'hui le cinéma et la publicité, l'architecture et la mode. Et les dispositifs chaque fois amorcés, puis agencés à partir d'échantillons textuels, de matériaux visuels ou sonores visent à leur tour une requalification/disqualification de l'héritage socioculturel dominant et des divers enjeux idéologiques qui le sous-tendent (qu'on pense par exemple aux campagnes-choc d'antipub façon *Adbusters*).

Face à ces détournements artistiques, la création littéraire n'est pas en reste, qui orchestre au moins depuis les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* d'Isidore Ducasse, en passant par les *152 Proverbes mis au goût du jour* d'Éluard et Péret, et jusqu'aux « objets verbaux non identifiés »

-
2. Breton, A. (1970). « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 25.
 3. Sollers, P. (2003). *Les Passions de Francis Bacon*, dans *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 92-93.
 4. Discours dont la singularité, de toute manière, n'irait pas de soi dans la mesure où « tout discours », comme le rappelait Jacques Derrida, « est bricoleur ». Derrida, J. (1967). *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 265.
 5. Pour l'opposition entre détournement « ludique » et détournement « militant », on verra l'article de Grésillon, A. et D. Maingueneau (1984). « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, vol. 19, n° 73, p. 112-125.
 6. « L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure », expliquent Debord et Wolman, « Mode d'emploi du détournement », 2006.
 7. « Take an object. Do something to it. Do something else to it » Johns, J. (1997). *Writings, Sketchbook, Notes, Interviews*, New York, Harry N. Abrams, p. 54. Notre traduction.

recensés par Pierre Alferi et Olivier Cadiot dans « La mécanique lyrique⁸ », une vaste entreprise de pillage où « tout peut servir⁹ ». Dans cette perspective, *l'inventio* est alors abandonnée au profit de l'assemblage¹⁰; l'auteur se fait « ordonnateur¹¹ » comme pour mieux témoigner de « la destruction de toute voix, de toute origine » qu'annonçait Roland Barthes en célébrant la « mort de l'auteur¹² ». On s'en remet au recyclage, à la ré(dé)composition et à la transformation de formes ou de fictions anciennes ou oubliées, on joue de l'hybridation pour tramer, le plus souvent à des fins subversives, une œuvre clamée novatrice précisément parce qu'elle se moque et rejette la sacro-sainte innovation. Comme si à l'avènement du nouveau – pour reprendre la célèbre affirmation de Ducasse – « le plagiat [était] nécessaire¹³ »; comme si un tel dispositif s'avérait désormais la seule manière de « parler la belle langue de [s]on siècle¹⁴ ». Ainsi, par le biais du *cut-up* ou de la parataxe, à travers la répétition sérielle ou la réversibilité d'éléments esthétiques préexistants, de nombreuses œuvres littéraires modernes et contemporaines remettent-elles en circulation ce qui s'était figé afin d'en récupérer ou d'en renouveler le potentiel : elles déterritorialisent des bribes du canon littéraire tout autant que les clichés de l'actualité mass-médiatique et politique, elles manipulent des fragments picturaux et musicaux, se jouent de séquences filmiques et s'astreignent, dans un « mélange d'assimilation et de rejet¹⁵ », à monter et remonter les restes d'une tradition obsolète. Pourtant, toute « réécriture¹⁶ » étant forcément commentaire, tout détour par nature *retour*, ces œuvres affirment, renouvellent et ruinent d'un même geste un héritage, une hiérarchie des genres, et parient simultanément sur la démystification du sens et des pouvoirs du processus créateur, et sur leur revitalisation. Puisqu'elle convoque ensemble invention et appropriation, expression et mutisme, mémoire et oblitération, la pratique

8. Alferi, P. et O. Cadiot (1995). « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, vol. 95, n° 1, p. 3-22.

9. Debord et Wolman, « Mode d'emploi du détournement », 2006.

10. On verra à ce sujet l'ouvrage de Marjorie Perloff : « *In the climate of the new century [...] inventio is giving way to appropriation, elaborate constraint, visual and sound composition, and reliance on intertextuality. Thus we are witnessing a new poetry, more conceptual than directly expressive...* » (Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius*, Chicago, University of Chicago Press, p. 11).

11. Mallarmé, S. (1945). « Quant au livre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 375.

12. Barthes, R. (1984). « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 63. Curieusement, l'auteur qui se fait piller ou ordonnateur peut aussi parfois y trouver une voix, sa voix. Michel Schneider expose ainsi le paradoxe : « Prenez un grand texte où le plagiat et la citation occupent physiquement une part essentielle, le plus exemplaire étant *l'Anatomy* de Burton. Vous voyez pourtant surgir, avec une présence inouïe, la voix propre d'un homme, et la singularité d'une adresse si personnelle que rarement vous l'avez à ce point éprouvée : quelqu'un parle » (Schneider, M. (1985). *Volets de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 279).

13. « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique » (Lautréamont (2009). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 283). Certains n'hésiteront d'ailleurs pas à affirmer que le plagiat n'existait plus. À l'enquête sur le plagiat « considéré comme l'un des beaux-arts », menée et publiée en 1921 par *La Revue de l'époque*, Philippe Soupault répondait en effet : « Le plagiat n'existe pas. Si je signe un poème de Lamartine ou une fable de La Fontaine, immédiatement le poème et la fable [...] sont [...] de Philippe Soupault » (cité par Goldenstein, J.-P. (1990). *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, p. 11). Sur la question du plagiat, outre l'ouvrage de Michel Schneider déjà cité, on verra l'étude d'Hélène Maurel-Indart qui offre un « panorama historique » et qui s'emploie à clarifier « une notion irrémédiablement mouvante ». Curieusement, le détournement en soi n'y est pas abordé, et cela même si les portraits dressés du « plagiaire conquérant » et du « plagiaire mélancolique » pourraient, sans doute, convenir à plusieurs des auteurs étudiés dans les pages qui suivent. Maurel-Indart, H. (2011). *Du plagiat*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 13-14.

14. C'est d'ailleurs sur cette même phrase, empruntée à Baudelaire, que Debord conclut ses *Mémoires* en 1958. Debord, G. (2006). *Mémoires*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 426.

15. Menoud, L. (2009). « De l'écriture au dispositif : le détournement », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 134-135.

16. Compagnon, A. (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

du détournement – par laquelle le « paradigme du style » jusqu'alors dominant est abandonné en faveur d'un autre, celui-là « de procédé ou de dispositif¹⁷ » – participe d'une manière fondamentale à l'histoire des formes aux xx^e et xxi^e siècles. Étudier le détournement, en prenant soin de le distinguer de la citation, du fragment, du collage et d'autres opérations similaires, c'est du coup réexaminer à travers lui quelques notions clés de la modernité et de la postmodernité qui, encore aujourd'hui, nous interrogent de manière pressante, telles que l'originalité et la propriété, la nouveauté et la tradition, l'autorité et l'intertextualité¹⁸.



Qu'il désigne un rapt, une reprise frauduleuse, une atteinte au bon goût ou un acte terroriste, le détournement convoque un réseau sémantique lié à la déviance qui l'inscrit, on l'a dit, dans l'histoire de maintes avant-gardes. Or, c'est aux abords de 1960 que s'accroît l'intérêt pour ses formes et ses représentations, au moment où les situationnistes l'établissent en tant qu'opération stratégique et l'ouvrent résolument à sa dimension sociopolitique. Si sa généalogie reste incertaine, il s'avère aujourd'hui difficile de nier l'importance du détournement dans nombre d'interventions plasticiennes et littéraires modernes et contemporaines. L'étude du phénomène, à l'évidence, a été investie par les historiens de l'art, mais quelque peu délaissée par les critiques littéraires. Et si sa pratique touche plusieurs littératures et convoque autant de disciplines, puisque par nature elle trouble et transgresse les frontières (génériques, etc.), son importance dans le domaine français aux xx^e et xxi^e siècles demeure trop peu explorée.

En effet, à l'exception de quelques articles parus le plus souvent dans des revues confidentielles, et mises à part la récente analyse de Lorenzo Menoud (qui aborde « la poésie d'aujourd'hui à l'aune du détournement » et dont on ne saurait trop recommander le « survol historique », clair et synthétique, de la première partie)¹⁹ ou celles – plus engagées et affichant, de ce fait, un net parti pris – d'Olivier Quintyn (*Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, 2007) et de Christophe Hanna (*Nos dispositifs poétiques*, Questions théoriques, 2010), toutes deux consacrées à la notion de dispositif et à ses manifestations aujourd'hui dans les arts et les lettres, peu d'études considèrent le détournement dans un contexte excédant celui, très étroit, d'une œuvre unique ou d'un seul mouvement (le plus souvent, le lettrisme et le situationnisme, mais on pensera aussi aux nombreuses analyses consacrées à la défamiliarisation et au « dépaysement » surréalistes). L'originalité du présent ouvrage réside dans la volonté d'approcher le détournement, sauf erreur pour la première fois, dans une perspective beaucoup plus large et de

17. Ces termes sont empruntés à la réflexion de l'écrivain et critique Lorenzo Menoud (non daté), « Détournement(s) », *La Revue X*, <http://la.revues.free.fr/le_site/detournement/menoud/quest.html>, consulté le 16 juin 2011.

18. Sur la question de la propriété d'auteur, on verra le récent ouvrage de Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ? Fidèle à sa méthode contre-intuitive et hautement comique développée au fil de plusieurs ouvrages, Bayard imagine les effets – et souligne les bénéfices – de ce que nous appellerions un projet de « détournement total » par lequel il devient possible de relire et de découvrir à nouveau « Ulysse de Faulkner ou La Montagne magique de Cervantès » (Bayard, P. (2010). *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », p. 151).*

19. Menoud, 2009, p. 132.

manière systématique, en tant que pratique reprise et redéfinie au fil de tout un siècle, de Dada à l'extrême contemporain. L'inventaire du geste et de ses configurations discursives à travers une diversité de parcours littéraires s'imposait en effet, pour espérer mieux cerner ses métamorphoses, sa dimension sociohistorique, et apprécier les multiples façons dont la littérature française moderne et contemporaine, par le *détour*, pourrait-on dire, du détournement, entre en dialogue avec les arts et avec différents savoirs. En privilégiant une approche comparative poétique et théorique, souvent interdisciplinaire, cet ouvrage collectif s'efforce non seulement de dépasser le clivage des genres ou des mouvements littéraires, mais surtout d'explorer plus avant un vaste répertoire de réalisations littéraires modernes et contemporaines, certaines encore trop peu connues, en suggérant au lecteur d'y reconnaître, au fil des contributions et grâce aux échos de préoccupations communes, de gestes semblables, l'histoire et l'évolution d'une *praxis*.

C'est donc à cette tâche que nous avons convié les chercheurs et écrivains dont les textes sont ici rassemblés. À la faveur d'un échange interuniversitaire et international, le présent ouvrage réunit des spécialistes de littérature française enseignant en France, en Belgique, en Suisse, au Royaume-Uni, au Québec, au Canada et aux États-Unis, tous engagés de manière singulière dans une réflexion sur le détournement en tant que *pratique* et *enjeu*, de la modernité jusqu'à l'extrême contemporain. Abordées d'un point de vue littéraire et dans le croisement de disciplines variées, les onze études qui suivent s'attachent à définir le détournement littéraire à travers des poétiques et des œuvres singulières en évoquant d'abord les conceptions situationnistes de sorte à faire valoir, par contraste, des modes d'opération qui s'en éloignent. Elles inventorient les types de matériaux récupérés (textes canoniques, coupures de presse, photographies, films, slogans ou autres artéfacts de la culture populaire ou de la culture savante) ou relèvent la nature des détournements effectués (hommage, subversion, pastiche, parodie, dette, etc.), soulignant au passage leur mesure et leur portée, afin de dégager ce qui se joue *en propre* dans ce double mouvement de reprise et de transformation. Ce faisant, cet effort collectif dresse pour la première fois une cartographie des mutations sémantiques et formelles d'un dispositif littéraire crucial, à travers les genres et depuis plus d'un siècle, et retrace l'émergence de productions littéraires intermédiaires encore peu explorées. L'éventail des contributions ici rassemblées offre un vaste panorama, des débuts du xx^e siècle jusqu'à aujourd'hui, et ce, à travers une multiplicité d'œuvres et de figures, certaines déjà fort connues (Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Jean Cocteau, Henri Michaux, Georges Perec, Guy Debord et Michel Deguy), d'autres beaucoup moins (Olivier Cadiot, Pierre Alferi, Valère Novarina, Hervé Bouchard, Jérôme Game, Sandra Moussempès et Frédéric Boyer).



Maxime Morel et Édith Risterucci-Lajarige, à qui il revient d'engager la réflexion, nous rappellent l'influence décisive de Dada et du surréalisme dans l'invention du détournement, et cela même si Tzara, Breton, Éluard ou Péret, pour ne nommer qu'eux, ne prennent jamais vrai-

ment la peine de théoriser un geste qui génère et informe pourtant une part non négligeable de leurs pratiques. Or si ce geste, qui prend « comme cible et comme source le langage du quotidien » pour produire chez le lecteur un effet de « décalage », possède indéniablement déjà à l'époque une dimension critique dont l'humiliation de la langue, de la raison, du talent et de l'idée même de littérature sont les enjeux principaux, il est aussi un jeu par lequel s'expose « la fonction ludique du poète » et d'où surgissent l'insolite, le nouveau et le merveilleux. Comme l'expliquent Morel et Risterucci-Lajarige, c'est ce double aspect du détournement, à la fois critique et ludique, qui en vient à offrir, pour ces héritiers de Lautréamont, la promesse « d'une langue poétique inédite » faite par tous. Cette « dimension utopique » du programme surréaliste reste pourtant quelque peu paradoxale, puisque le désir proclamé d'effacement de l'auteur repose curieusement sur la réappropriation singulière, souvent signée, de formes langagières à priori anonymes : les proverbes.

Ce rêve d'effacement et cette volonté d'atteindre une voix collective sont à première vue bien loin de caractériser la poétique de Jean Cocteau. On a en effet souvent reproché au poète, comme le note d'entrée de jeu Benjamin Andréo, un penchant à la redite excessive, au recyclage narcissique. Peut-on imaginer un détournement qui provienne et fonctionne de l'intérieur même d'une œuvre ? Sans doute, car, après tout, si Cocteau n'hésite jamais à pratiquer le plagiat de ses propres textes et à jouer de l'autocitation, il rejette explicitement la répétition bête au nom d'un renouvellement constant. Ainsi la répétition doit-elle être toujours entendue, chez lui, comme dispositif de modification et d'actualisation, car « répéter n'est pas refaire ». C'est à partir d'un tel constat qu'il faut, selon Andréo, aborder la production coctaldienne, en la considérant, donc, comme un tout cohérent, une « vaste chambre d'écho », avant de s'aventurer à saisir chez lui les modalités du détournement. Pour ce faire, Andréo propose une retransmission du dernier film réalisé par le poète, *Le Testament d'Orphée*, film où opèrent deux dispositifs distincts mais complémentaires, qu'Andréo nomme « exo-détournement » et « endo-détournement », et dont résulte un brouillage identitaire qui complique considérablement notre compréhension du « palais des glaces » qu'est, à force de reprises, l'œuvre coctaldienne.

Qu'en est-il de la force de perturbation et de requalification du détournement quand celui-ci reste trop discret, invisible, non revendiqué ? C'est la question que se pose Hugues Marchal en considérant les emprunts, manifestes ou secrets, que font dans leurs œuvres Henri Michaux et Michel Deguy au discours scientifique, « puisant ainsi à l'un des domaines réputés les plus éloignés » de la poésie, souvent au risque de troubler un horizon d'attente d'ordinaire plutôt exclusif. À travers une lecture minutieuse de quelques textes choisis où le détournement opère, mais est aussi thématiquement (comme s'il s'agissait d'en fournir au lecteur un « mode d'emploi » métapoétique), Marchal souligne la complexité du dispositif chez l'un et l'autre poète, et montre bien qu'existent plusieurs registres du détournement (de l'ostentatoire au presque invisible). Variété qui est aussi celle des visées stratégiques (souvent diverses et contradictoires) du détournement, qui vont du commentaire parodique critique à la volonté de figuration et de réconciliation, ou encore à la production d'indécidable, comme si le poème se devait, par son opacité dernière,

d'obéir à un impératif du mystère qui lui est propre. Ainsi Marchal suggère-t-il, à travers ces deux exemples, que le risque toujours possible de l'invisibilité du détournement, quand celui-ci n'est pas reconnu lors de l'effort d'élucidation herméneutique, fait en vérité « partie de son efficace ».

De la même manière, Alison James, en abordant la production oulipienne (et tout particulièrement les textes de Raymond Queneau, Jacques Roubaud et Georges Perec), s'interroge sur ce qu'il advient du détournement quand ses aspects critique et polémique sont mis entre parenthèses. Peut-on seulement encore parler de détournement quand l'enjeu est d'abord celui d'un « appel à la mémoire » ? James commence par rappeler que, même chez Debord, pour qui il se veut avant tout – l'expression est connue – « langage fluide de l'anti-idéologie », le détournement n'en reste pas moins une forme de « sauvetage culturel » et, par là, s'apparente à la citation dont il devient plus difficile, quoi qu'on en dise, de le distinguer. Inversement, il serait trop simple de placer le recyclage ludique oulipien et ses diverses manipulations textuelles sous le seul signe de la citation ; c'est bien entendu sur le détournement, même d'aspect « minimal », que misent ces écrivains pour provoquer un « déploiement des virtualités du sens et des formes », lequel ne s'obtient jamais au prix de l'amnésie, puisque le détournement oulipien est indissolublement lié à un art mémoriel constamment mis à l'épreuve du contemporain. Cette mémoire peut être mémoire de la littérature (elle l'est souvent), mais elle l'excède aussi. En effet, en concluant son étude sur la démarche « infra-ordinaire » perecquienne, tout particulièrement à travers l'écriture descriptive de ses lieux de mémoire, James montre que si l'effort documentaire et l'effort de remémoration semblent a priori se situer à mille lieues du détournement, ils trouvent néanmoins en celui-ci leur moteur. Ainsi Perec en vient-il à élaborer « un mode de détournement positif » qui lui permet d'espérer jeter les bases d'une mémoire collective au présent.

Cette nature ambiguë du geste de détournement – celui qui s'en fait l'auteur se retrouvant presque toujours écartelé entre la séduction qu'exerce sur lui l'objet détourné (souvent difficile à distinguer d'une certaine mélancolie) et l'appropriation critique qu'il prône dans ses visées révolutionnaires – est au cœur de la réflexion d'Alexandre Trudel, qui propose une relecture stimulante de l'œuvre de Debord en insistant sur les contradictions entre théorie et pratique du détournement, avant de reconnaître au geste une complexité trop souvent occultée. On tend en effet à supposer, suivant en cela le discours stratégique et politique quelque peu surdéterminé que mettent eux-mêmes en place les situationnistes, que la posture critique du détournement et la distance qui se creuse au moment de l'appropriation vont de soi et sont toujours assurées. Or il n'en est rien, et Trudel, en rappelant que le détournement chez Debord représente avant tout l'outil par excellence dans l'édification monumentale d'une autobiographie de légende capable de résister au passage du temps, montre que cette pratique jugée critique obéit également à une forte nécessité de projection et de reconquête du « moi ». Loin de s'apparenter à la distanciation brechtienne qui, dans son rapport antagoniste à la mimésis, souhaitait en démasquer le caractère illusoire et en déconstruire le « naturel », le détournement debordien tendrait alors à conserver l'aspect mythique du « Spectacle » auquel il fait mine de s'attaquer et serait en cela, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, « exercice d'identification ».

De fait, la posture critique du geste de détournement est loin d'en constituer toujours le principal objectif. Si, en 1988, l'apparition de *L'art poétique* d'Olivier Cadiot tel un « Ovni²⁰ » dans le ciel restreint de la poésie contemporaine marque une véritable révolution, c'est que, selon Alain Farah, l'ouvrage-événement, « tout en faisant l'inventaire de l'héritage avant-gardiste », oblige la poésie à se penser hors « la poésie » en s'inventant de nouveaux dispositifs. C'est au procédé du *cut-up* que s'en remet *L'art poétique* pour renouveler la pratique du détournement, mais, contrairement à l'approche burroughsienne, un *cut-up* « non programmatique, voire apolitique », tout empreint d'une lucide ludicité. Farah se penche sur les « jeux intertextuels » multiples dont *L'art poétique* constitue l'écheveau pour montrer la façon dont les prélèvements faits aux grammaires des siècles précédents contresigne « un travail de vivification » du langage et des formes littéraires, plutôt que de s'en tenir à un effort de déconstruction. Certes, la dimension ludique et parodique ressort le plus clairement des « modèles réduits de fictions » créés par le triple mécanisme de décontextualisation, de généralisation et de trivialisaton auquel Cadiot soumet le matériau détourné pour le priver de toute « valeur de référence ». Farah souligne pourtant, derrière l'esprit de jeu, les attaques faites aux références culturelles, à l'histoire des formes et au processus d'écriture, et expose ainsi la manière toute particulière qu'a le *cut-up* cadiotien d'opérer une rupture dans « la fluidité apparente des grands récits » et de miner en douce, grâce à l'intervention démultipliée des intertextes, la formation de « pensées consensuelles ».

Dans « La mécanique lyrique », texte désormais célèbre cosigné avec Pierre Alferi en ouverture du premier numéro de la *Revue de littérature générale*, Cadiot célébrait d'ailleurs la manipulation, l'agglutination, et invitait à un travail rappelant le péremptoire « tout peut servir » des situationnistes, afin de dégonfler la double baudruche poétique de l'origine/de l'originalité – et comme pour mieux démonter l'opposition tenace entre production « technique » et production « inspirée ». Pour Éric Trudel, il paraît difficile d'exagérer l'importance du détournement chez Pierre Alferi tant le geste même d'écriture se conçoit d'entrée de jeu chez lui, dans les poèmes, romans et essais, en tant que prélèvement et reprise. Trudel souligne, faisant en cela écho à une remarque d'Alison James, que si le détournement se veut le plus souvent parodique et violemment militant, il reste aussi paradoxalement, comme le soulignait déjà Debord, opération de sauvetage d'un héritage en ruines. Trudel montre que le geste de « reprise » alférien, critique dans un premier temps, en vient, par renversement – et particulièrement quand il se réfère à l'histoire du cinéma, à ses débris –, à constituer à terme la matrice de l'invention et que c'est à lui que revient la tâche de mettre en scène l'imaginaire le plus intime.

La posture épistémocritique du poète-dramaturge Valère Novarina retient, quant à elle, l'attention de Nathalie Dupont qui propose de démêler une trame scripturale composite où se défont, à mesure qu'ils se tissent, des liens inédits entre discours savants et écarts créateurs. Doublement motivée par une propension à l'encyclopédie et une quête épistémologique obses-

20. Alferi et Cadiot désignent de l'expression Ovni, « objets verbaux non identifiés », ces productions littéraires contemporaines excédant, de par leur caractère expérimental et interdisciplinaire, les cadres génériques traditionnels. Alferi et Cadiot, 1995, p. 5.

sionnelle, la machine intertextuelle novarinienne introduit à travers un jeu référentiel érudit des sèmes et des paradigmes empruntés à des traditions, genres et registres culturels variés allant des textes sacrés aux écrits bruts, de la fatrasie à la pantomime, du cartésianisme à l'histoire naturelle. Or, comme le démontre Dupont, chaque fois que le savoir est convoqué dans ces écrits, il se trouve aussitôt confronté à un *contre-savoir* qui recourt le plus souvent à l'*idiotie* pour mettre à l'épreuve les certitudes épistémologiques. Ainsi les savoirs à l'œuvre chez Novarina, qu'ils soient d'ordre scientifique, socioculturel ou littéraire, s'élaborent-ils dans le détournement systématique des discours rationnels comme pour exhiber la part d'ignorance et de soupçon qui agissent en eux et leur président. En accordant à l'idiotie un pouvoir heuristique particulier, le poète-dramaturge fait de l'inquiétude et du non-savoir les principes fondateurs du processus créateur et met au jour un nouveau rapport éthique à l'espace littéraire, au langage et au monde.

Jouant du principe même du détournement qui vise à moquer les frontières et à troubler les lignes de partage, Hervé Bouchard (lecteur de Novarina, mais aussi de Diderot et de Mallarmé) vient, pour sa part, inquiéter les frontières génériques dans son second ouvrage, *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre composé par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquièrre*, où se déplace du roman vers la scène, de la scène vers le roman, le récit d'une existence qu'il s'agit tour à tour, ou simultanément, de *narrer* et d'*imager*. Audrey Camus s'attarde ici aux diverses techniques du détournement générique qui opèrent dans ce texte singulier, véritable « roman théâtral », où se conjuguent « reprise, réplique et trahison ». Selon Camus, c'est par de tels détournements que la dimension orale et performative du théâtre vient continuellement hybrider le roman, de telle sorte que le *dire* se fasse *voir*, et que le texte « s'incarne ».

C'est le geste de réappropriation détournée de l'image qui permet aussi à John C. Stout de revenir, à la suite d'Éric Trudel, sur les rapports entretenus par la poésie avec le cinéma. À travers les œuvres poétiques contemporaines de Sandra Moussempès et de Jérôme Game, Stout montre que la reprise de photographies et d'extraits de films par le détour scriptural du poème conduit à une prise de conscience du gauchissement de notre perception du réel à travers la représentation visuelle. Dans *Vestiges de fillette* de Moussempès, et plus particulièrement dans la série de poèmes intitulée « "ESPOIRS" SANS TAIN », les clichés de l'identité féminine, passés au « miroir déformant » de l'écrit, renvoient des portraits violents et hypersexualisés de la fillette qui déstabilisent le lecteur dont l'œil critique – jusque-là engourdi par l'image – ne questionnait plus certaines représentations sociales et médiatiques du corps féminin. De même, en s'appropriant par les mots la fameuse série photographique *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, qui détourne des portraits de la femme dans le cinéma hollywoodien des années 1940 et 1950, Moussempès procède à un double détournement, que Stout rapproche de la notion baudrillardienne de « pur simulacre », en ce qu'un tel détournement critique non seulement les rôles dans lesquels l'industrie cinématographique confine la femme, mais surtout leur reprise par le discours capitaliste. Sur le ton de l'humour et de la désinvolture, les « brefs tableaux verbaux » du *Flip-Book* de Game rejouent, quant à eux, en les décontextualisant des séquences choisies de films indépendants,

réputés difficiles d'accès pour le grand public. Au-delà de l'aspect ludique de ces détournements, Stout montre que ces poèmes ne participent pas moins d'une critique exacerbée de l'effet sédatif qu'exerce sur notre sens critique la « séduction visuelle » du cinéma commercial (hollywoodien) et de son système de valeurs.

Si, à travers son jeu de reprises, de citations et de recyclages systématiques, la pratique du détournement vise au final à moquer une « cible concrète », elle risque surtout, à toujours s'y frotter, de reconduire le mésusage langagier (lieux communs, stéréotypes) et le monolithisme qu'elle reprochait au départ à l'objet détourné. Or, comme le propose Jan Baetens, d'autres approches du détournement, plus « positives », voire « homéopathiques », se rencontrent dans la littérature de l'extrême contemporain, qui permettent d'éviter ce piège d'une retombée dans les clichés discursifs incriminés. Parmi elles, celle de Frédéric Boyer qui revisite, dans son ouvrage *Le Goût du suicide lent*, l'écriture de faits divers criminels en s'attaquant d'abord à l'autorité énonciative dont le « détourneur » se croit le plus souvent investi vis-à-vis du matériau détourné. Refusant cette position auctoriale « de surplomb », Boyer fait plutôt s'interchanger les voix en présence, à la faveur d'une structure énonciative « métalectique » où se neutralise la tension dialectique qui opère dans les modes de détournement traditionnels. Il en ressort, soutient Baetens, une remise en question radicale du rapport de subordination auquel le détournement contraint son objet et, de là, une volonté de dépassement des dualismes, tant thématiques que formels. Soit que les thèmes choisis accordent, sans hiérarchie aucune, des motifs opposés (structure familiale violente et quête de la rédemption religieuse par exemple), avec la ferme intention de restaurer le « pouvoir émotif » du détournement, d'ordinaire évacué. Soit que certaines stratégies stylistiques, minutieusement analysées par Baetens, « décroissent » les instances narratives tout en les poétisant, effaçant ainsi la ligne de partage entre discours, acteurs et objets du détournement. Boyer parvient ainsi, comme le montre Baetens, à mettre en œuvre une pratique du détournement plus « productive » par laquelle il « (re)donne du sens » et une voix à ce qui en avait été au préalable dépossédé. Une autre manière peut-être, après les tentatives des surréalistes et de tant d'autres, de donner forme à l'idéal de Lautréamont, figure incontournable qui inaugure l'histoire moderne du détournement : celui d'une poésie « faite par tous [et] non par un ».

..... BIBLIOGRAPHIE

- ALFERI, Pierre et Olivier CADIOT (1995). « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, vol. 95, n° 1, p. 3-22.
- BAYARD, Pierre (2010). *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- BARTHES, Roland (1984). « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 61-67.
- BRETON, André (1970). « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 9-30.
- COMPAGNON, Antoine (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- DEBORD, Georges (2006). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1990). *Entrées en littérature*, Paris, Hachette.
- GRÉSILLON, Almuth et Dominique MAINGUENEAU (1984). « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, vol. 19, n° 73, p. 112-125.
- HANNA, Christophe (2010). *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach ».
- JOHNS, Jasper (1997). *Writings, Sketchbook, Notes, Interviews*, New York, Harry N. Abrams.
- LAUTRÉAMONT (2009). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). « Quant au livre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 370-387.
- MAUREL-INDART, Hélène (2011). *Du plagiat*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- MENOUD, Lorenzo (non daté). « Détournement(s) », *La Revue X*, <http://la.revues.free.fr/le_site/detournement/menoud/quest.html>, consulté le 16 juin 2011.
- MENOUD, Lorenzo (2009). « De l'écriture au dispositif: le détournement », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 132-146.
- PERLOFF, Marjorie (2010). *Unoriginal Genius*, Chicago, University of Chicago Press.
- QUINTYN, Olivier (2007). *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante/Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach ».
- SCHNEIDER, Michel (1985). *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- SOLLERS, Philippe (2003). « Les Passions de Francis Bacon », dans *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 68-130.

..... DÉTOURNER LE QUOTIDIEN

La logique merveilleuse des surréalistes

Maxime Morel

Université Paris I – Panthéon Sorbonne, France

Édith Risterucci-Lajarige

Université Paris VII – Denis Diderot, France

AU SOMMAIRE DU NUMÉRO HUIT DE LA REVUE SURRÉALISTE belge *Les Lèvres nues* se trouve un article apparemment rédigé par André Breton et Louis Aragon intitulé « Mode d'emploi du détournement¹ ». Il s'agit en fait d'une usurpation d'identité (pour ne pas dire un détournement de nom) opérée par deux membres de l'Internationale lettriste, Guy Debord et Gil J. Wolman. Ce texte, qui théorise cette pratique le plus systématiquement possible, illustre la passion des situationnistes pour le détournement². Par le jeu sur les noms, il met aussi indirectement en avant l'influence des surréalistes dans l'invention de cette pratique. Vingt ans plus tard, Raoul Vaneigem, dans son *Histoire désinvolte du surréalisme*, allait rappeler que les surréalistes en passant « de la magie du langage au langage de la magie donnent naissance à une technique de démystification : le détournement³ », avant d'ajouter immédiatement que « Breton n'y apporte pas les précisions que lui donneront les situationnistes⁴ ».

1. Debord, G. et G.J. Wolman (1956). *Les Lèvres nues*, n° 8, p. 2-9. Repris dans *Les Lèvres nues, 1954-1958*, Paris, Allia, 1995.

2. La grande majorité des textes et des films de Debord est composée presque uniquement d'éléments détournés.

3. Dupuis, J.-F. [alias Raoul Vaneigem] (1977). *Histoire désinvolte du surréalisme*, Nonville, Éditions Paul Vermont, p. 119.

4. *Idem*.

Ces remarques laissent deviner l'importance du rapport et de l'apport des surréalistes à la question du détournement : au regard de la théorie développée par les situationnistes, de très nombreuses pratiques surréalistes (écriture, peinture, collage, entre autres) semblent y avoir recours. Cependant, cette pratique se distingue de la simple réécriture et du collage, si chers à ces avant-gardes ; elle porte en elle, étymologiquement, une dimension subversive, puisque le mot recouvre des réalités comme le détournement de fonds, d'avion et de mineurs, activités qui viennent déranger l'ordre du réel. Le terme lui-même est, à notre connaissance, relativement peu employé par les dadaïstes et les surréalistes, en tout cas jamais véritablement théorisé par eux. Il faut dire que ces derniers, suivant l'influence de Lautréamont, s'inscrivent plus généralement dans la tradition littéraire du jeu sur le langage. Chez les dadaïstes et les surréalistes, c'est après la langue qu'on en a : on s'en empare, on la transforme, on la découpe parfois, on la recompose. Toujours avec l'idée qu'elle est à refaire et que le détournement se présente comme l'un des moyens de la réinvestir.

Or si l'on s'en tient à une définition du détournement en tant que réappropriation de textes ou d'images déjà existants à d'autres fins, le tout marqué, dans le procédé même, par une forte dimension critique, il serait, alors, juste d'y associer une bonne part des collages dadaïstes et des textes surréalistes. Que l'on pense, par exemple, du côté de Dada, à Kurt Schwitters, Raoul Hausmann et Max Ernst, ou encore à ces « Notes sur la poésie⁵ », rédigées par les surréalistes Paul Éluard et André Breton, ironiquement inspirées par un texte de Paul Valéry. Les références possibles à une telle pratique sont de fait trop nombreuses pour pouvoir ici offrir une typologie de tous ses modes et procédés, entreprise interminable⁶. Plutôt que de nous pencher sur un auteur ou un texte précis, il nous a semblé pertinent de proposer une approche volontairement large, plus ouverte, avec tout ce qu'une telle perspective comporte de subjectivité.

De tous les procédés privilégiés par les artistes avant-gardistes, celui du détournement de l'écriture du quotidien – une écriture rencontrée principalement dans les journaux ou sous des formes proverbiales –, nous a semblé réclamer plus d'attention, puisque cette pratique permet de tracer une ligne allant clairement de Dada au surréalisme. Il existe en effet une continuité certaine entre la revue *Proverbe*, animée par Éluard avec l'aide de Jean Paulhan, et les *152 Proverbes mis au goût du jour* d'Éluard et Péret⁷. De même trouve-t-on nombre d'échos aux manifestes Dada de Tristan Tzara chez le André Breton du *Manifeste du surréalisme*⁸. À l'évidence, une aspiration

5. Éluard, P. (1968). « Notes sur la poésie », en collaboration avec André Breton, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 471-482.

6. Nous renvoyons, pour cela, à Henri Behar qui recense et examine bon nombre de ces pratiques de réécriture détournée chez les dadaïstes et les surréalistes, bien qu'il ne fasse pas référence explicitement à la question du détournement. Voir Behar, H. (1988). *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 151-239.

7. Éluard, P. et B. Péret (1924). *152 Proverbes mis au goût du jour*, dans Éluard, 1968, p. 152-161.

8. Ces textes se trouvent d'ailleurs relativement ramassés dans le temps. Le premier numéro de *Proverbe* sort en février 1920 ; le « Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » est publié dans le numéro quinze de *Littérature* en juillet 1920 ; le *Manifeste du surréalisme* date de 1924 et les *152 Proverbes mis au goût du jour* de Péret et Éluard paraissent en 1925.

commune relie Dada au surréalisme pour lequel le détournement doit s'attaquer à la fonction même de l'écriture et donner naissance à d'autres normes, qu'il s'agisse de l'« art plus art »⁹ (Tzara) ou de la recherche effrénée du merveilleux (Breton)¹⁰.

Selon nous, le détournement s'apparente, dans les cas qui nous occupent ici, au procédé de l'alchimiste. Il s'agira donc d'examiner dans les pages qui suivent cette réaction voulue mystérieuse pour en décomposer les éléments et en éclairer la genèse. Une fois établi que le détournement prend comme cible et comme source le langage du quotidien, nous verrons que ce procédé se joue d'abord et avant tout du sens, et déjoue les mots : en effet, la structure de l'objet détourné reste souvent la même, ce qui aboutit à un véritable décalage dans la lecture du proverbe ou de l'extrait de journal détourné. Enfin, si le détournement interroge la place du poète dans la société, il contribue surtout à une recréation merveilleuse du monde, à travers une transmutation de la langue et du réel.

..... PRENDRE LE QUOTIDIEN COMME SOURCE ET COMME CIBLE.....

En 1912, Picasso s'empare d'un fragment de toile cirée et le colle sur la toile de la *Nature morte à la chaise cannée*¹¹. L'insertion de ce matériau, issu du quotidien et qui n'a pas vocation, à l'origine, à intégrer une œuvre d'art, secoue durablement les milieux d'avant-gardes artistiques et poétiques. L'année suivante, Apollinaire exprime, avec « Zone » des préoccupations relativement proches : « Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut/Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux¹² ». Les matériaux, considérés jusqu'alors comme vulgaires, deviennent, dans leur matérialité même, une des sources de l'artiste ou du poète. Plusieurs participants de Dada ou du surréalisme reconnaissent très vite l'influence de cette pratique sur leurs propres travaux, et en saisissent tout le potentiel. En 1920, Richard Huelsenbeck, dadaïste zurichois puis berlinois, confirme cette tendance : « Le nouveau matériau [...] est un signe de ce qui est, de ce qui se trouve à portée de nos mains, une référence au naturel, au naïf, à l'action¹³. »

L'introduction d'éléments qui ne sont pas destinés a priori à intégrer la poésie ou les arts est une pratique habituelle chez les dadaïstes et, dans une certaine mesure, chez les surréalistes. Mais, à la différence de Picasso ou d'Apollinaire, la visée chez eux est clairement critique : la guerre est passée par là avec son effort de propagande et ce qui, pour toute une génération,

9. Tzara, T. (1975). « Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, p. 379.

10. Bien qu'aujourd'hui la spécificité de Dada par rapport au surréalisme ne soit plus à démontrer (on verra notamment à ce sujet Dachy, M. (2011). *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »), on distingue néanmoins plusieurs points de rencontre entre les deux mouvements.

11. Huile sur toile, Paris, musée Picasso.

12. Apollinaire, G. (1965). *Alcools*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 39.

13. Huelsenbeck, R. (2000). *En avant dada. L'histoire du dadaïsme*, Paris, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu/poche », p. 29.

s'apparente à un flot de mensonges journaliers. Tristan Tzara s'explique, dans une lettre adressée au mécène Jacques Doucet, sur sa propre pratique littéraire à l'époque de Dada, en insistant sur l'influence des peintres :

.....
 En 1916, je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer un parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des matières différentes¹⁴.

L'écriture du quotidien, saluée par Apollinaire comme une nouvelle source de poésie dans son recueil *Alcools* (1913) et notamment, on l'a dit, dans le poème inaugural « Zone », devient non seulement une source, mais aussi une cible. Dans cette perspective, le journal, là où naissent, croit-on, tous les mensonges, se place au cœur d'une certaine pratique de l'écriture de Tzara. Au-delà du jeu sur la typographie, dont les règles sont détournées au profit de Dada, la destruction du journal se révèle chez lui intimement liée à l'écriture poétique. Dans le « Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer¹⁵ », Tzara offre au lecteur une recette de poésie désormais bien connue :

.....
 Pour faire un poème dadaïste/prenez un journal/prenez des ciseaux/choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème/Découpez l'article/découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac/Agitez doucement [...] Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire¹⁶.

Cet exemple, souvent cité comme pratique dadaïste par excellence, n'a jamais été utilisé par son promoteur autrement que pour illustrer sa recette¹⁷. Tzara propose néanmoins là un mode de création qui s'éloigne de toutes les conventions. La matière brute du poème est réduite à un journal, le rôle du poète se limite à la découpe et au collage : le tout est organisé par le plus pur des hasards. Le poète, en découpant le journal, tranche au cœur même du mensonge. Tzara confirme cette aspiration trente ans plus tard : « Ainsi fûmes-nous désignés à prendre comme objet de nos attaques les fondements mêmes de la société, le langage en tant qu'agent de communication entre les individus et la logique qui en était le ciment¹⁸. » Le journal, c'est-à-dire

14. « Lettre à Jacques Doucet, 30 octobre 1922 », dans Tzara, 1975, p. 643.

15. « Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *ibid.*, p. 382.

16. *Idem.*

17. Comme le note Henri Behar, *ibid.*, p. 703.

18. Tzara, T. (1982). *Le Surréalisme et l'après-guerre*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Flammarion, p. 66.

l'écriture réduite, pour reprendre l'expression bien connue de Mallarmé, à « l'universel reportage¹⁹ », devient la source d'une poésie radicalement autre : en transformant l'agencement des mots, l'ordre d'un article de journal, le poète met indirectement en cause la perte de sens issue du langage journalistique²⁰.

Quatre ans plus tard, André Breton s'inspire largement de la proposition de Tzara, tout en la rationalisant un peu, lorsqu'il affirme qu'« il est même permis d'intituler POÈME ce que l'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux²¹ ». Après avoir présenté une suite d'exemples, il affirme que cette pratique pourrait aisément se multiplier : « Le théâtre, la philosophie, la science, la critique parviendraient encore à s'y retrouver²². » Tout comme Tzara, le poète détourne la presse quotidienne et lui impose d'autres fins. Ainsi la mise en cause du langage journalistique rejoint-elle une critique plus globale, propre à Dada et aux surréalistes : celle qui vise le langage du quotidien. De ce point de vue aussi, l'influence des arts visuels sur les écrits de dadaïstes et de surréalistes, et ce tout particulièrement à travers Apollinaire et Reverdy, est indéniable : « En établissant un parallélisme entre la peinture cubiste et la poésie, ils ont introduit dans le domaine de celle-ci le *lieu commun*, ce comprimé de langage, produit de la sagesse populaire²³... » Ce *lieu commun* subit également les assauts des dadaïstes puis des surréalistes, notamment dans une feuille mensuelle créée en 1919 par Éluard, discrètement épaulé par Jean Paulhan. Comme l'écrit Tzara, « c'est [...] sur l'initiative de Paul Éluard dans sa revue *Proverbe*, que le lieu commun authentique ou paraphrasé apparaît plus clairement comme une sorte de polarisation du nouveau moyen d'expression²⁴ ». Tzara se réfère d'ailleurs clairement, dans ce même texte, à la notion de détournement pour parler de *Proverbe* : « Je pourrais citer un grand nombre d'exemples qui vont du lieu commun à l'absurdité recherchée, où le sens des mots est détourné de son contexte habituel²⁵. » Il décrit ainsi, en insistant sur le procédé, ce qui compose principalement la revue : aphorismes douteux, proverbes recomposés qui prennent souvent leur source soit dans la presse soit dans les dictons populaires. En couverture du numéro deux, Paulhan démontre, usant des mots comme d'une équation mathématique, comment détourner un dicton. À l'origine, une « belle phrase solennelle et creuse, pontifiante et ridicule²⁶ » issue de *L'Intransigeant* : « Il faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître²⁷. » L'écrivain

19. Mallarmé, S. (1945). « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 368.

20. Patrick Suter revient sur cette critique de la presse par les dadaïstes, et notamment par Tristan Tzara, dans son texte « Dada et le journal abstrait (Tzara) », dans H. Behar et C. Dufour (dir.) (2005). *Dada Circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 493-501.

21. Breton, A. (1988). *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 343.

22. *Ibid.*, p. 344.

23. Tzara, 1982, p. 19.

24. *Idem.*

25. *Ibid.*, p. 201.

26. Pérez, C.P. (2003). « Introduction », dans *Paul Éluard et Jean Paulhan, Correspondance 1919-1944*, Paris, Éditions Claire Paulhan, p. 11.

27. *Proverbe, feuille mensuelle*, n° 2, 1^{er} mars 1920. Réimpression *Proverbe*, n°s 1-6, Paris, Dilecta, 2008.

la reprend, la tord, mélange joyeusement les mots tout en permettant au lecteur de suivre l'évolution du détournement. Après plusieurs transformations, la citation devient: « Il faut violer la connaissance, oui, mais pour la violer, il faut la régler. » On est ainsi en mesure d'identifier sans difficulté à la fois la source et le processus de métamorphose que lui impose celui qui la détourne.

« Bas les mots ! », cette assertion reproduite sur la couverture du numéro trois de *Proverbe*, situe bien l'ennemi: c'est à l'endroit où le vocabulaire perd de son sens qu'il faut mener le combat. Le proverbe classique est ridiculisé à de nombreuses reprises dans ce numéro où, transformé, il n'a plus droit à sa vocation à l'universel. Quant à la fonction informative à laquelle le lecteur s'attend en ouvrant un journal, elle se dissout au profit de phrases absurdes ou d'informations inutiles: « Il n'y a pas que les boxeurs qui portent des gants²⁸. » Dans certains numéros, des proverbes complètement dépourvus de sens sont inventés de toutes pièces. Les détournements se multiplient ainsi tout au long de l'aventure de *Proverbe*: ils se transforment parfois en plaisanteries amicales destinées à être comprises seulement par deux ou trois initiés: « *Proverbe de vacances*: Paul qui roule, le lecteur aussi²⁹. » En se servant directement des expressions populaires, en les isolant, les rédacteurs de *Proverbe* mettent en avant la faiblesse du langage et plus généralement toute sa bêtise. Sur la couverture du numéro deux, on reproduit une citation visiblement tirée d'un journal: « Pour une revue, c'est une revue » ou encore: « Ça veut dire ce que ça veut dire », détourné en « Ça ne veut pas dire ce que ça ne veut pas dire » (*Proverbe*, n° 2). Dans ces exemples, la pauvreté de la fonction phatique du langage est mise en avant dans toute sa comique évidence.

En 1925, alors que l'époque de Dada est révolue, Éluard prolonge de manière plus systématique la réflexion entamée avec *Proverbe*. Il publie avec Péret les *152 Proverbes mis au goût du jour*. Dans un ouvrage très détaillé, Marie-Paule Berranger propose une typologie des détournements effectués dans cette « mise à jour »:

.....
 « Proverbe » est un terme générique pour les énoncés courts et figés, érodés, qui émaillent la conversation usuelle: il recouvre des proverbes proprement dits mais aussi: les locutions [...], les adages juridiques, les recettes culinaires, les dictions, les axiomes « scientifiques » [...] et les tables de multiplication, les préceptes du Grand Albert [...], les lieux communs de la conversation, etc.³⁰

Plus généralement, donc, les deux auteurs détournent des locutions variées qui ont perdu tout sens à force d'être répétées, et tentent de les réactualiser, ou du moins d'y insuffler à nouveau un potentiel poétique. Leur réservoir d'adages est vaste, puisqu'ils puisent à tous les endroits où la langue, à bout de souffle, semble en être venue à ne plus rien signifier. Par

28. *Ibid.*, n° 5, 1^{er} mai 1920.

29. *Ibid.*, n° 1, 1^{er} février 1920.

30. Berranger, M.-P. (1987). *Dépassement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, p. 133-134.

exemple, l'expression « Il faut rendre à César ce qui appartient à César » devient – c'est le cinquième des 152 proverbes – « Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre ». Cette pratique de l'écriture, qui, répétons-le, prend ses sources dans le quotidien, semble sans fin : Éluard a conservé au moins une soixantaine de proverbes détournés qui n'ont pas été inclus dans l'ouvrage final. Benjamin Péret, quant à lui, s'empare du même procédé dans quelques-uns de ses poèmes où prennent place plusieurs expressions populaires ou comptines enfantines, le plus souvent détournées ou ridiculisées³¹.

..... DÉJOUER LES MOTS

Opération critique évidente, le détournement, tel qu'il est pratiqué par les dadaïstes et les surréalistes, se fonde sur l'idée première d'un épuisement du langage, un état qu'il s'agit désormais de creuser afin de l'exploiter. Ainsi, Éluard, écrivant à Tzara en 1919, proclame : « Nous humilierons la parole de la bonne façon³². » Une telle humiliation passe souvent, on l'aura deviné, par le détournement, qui permet tout à la fois la réappropriation et l'exploration d'une parole quotidienne qui échappe.

De fait, la forme proverbiale semble s'adapter parfaitement à l'entreprise de manipulation langagière : sa brièveté formelle et signifiante permet de mettre au jour les liens ténus qui unissent le langage à son utilisation dégradée et qui font des mots les pourvoyeurs d'une conception stéréotypée du monde, tout entière faite de clichés. Le proverbe en tant que « sentence revêtue d'une métaphore ou représentant une petite parabole », selon la définition qu'en donne Littré, énonce la pensée de la *doxa*, il est tout à la fois parole et porte-parole d'une vision imposée du monde, dont le sens s'est progressivement dissout. Le caractère bref et commun du proverbe est donc un terrain propice au travail de détournement et de refondation du sens des mots : avec le proverbe, le résultat de l'opération surgit de façon instantanée, il y est en quelque sorte revendiqué et brandi avec une force peu commune. Mais pour que le lecteur saisisse l'entreprise qui se joue dans les *152 Proverbes mis au goût du jour*, la forme du proverbe doit être conservée. Comme il importe que le nouveau proverbe soit immédiatement reconnaissable, que sa tournure et sa structure en apparence logique soient familières, la transformation doit donc se réaliser de l'intérieur, sur le fond.

La plupart des nouveaux proverbes s'attachent ainsi à conserver un lien avec celui dont ils tirent leur origine : « Rouge comme un pharmacien » (proverbe n° 115), « Il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune » (proverbe n° 40) correspondent bien évidemment à « Rouge comme une tomate » ou « Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud ». Dans le premier cas, la relation de sens entre « tomate » et « pharmacien » est inexistante, et cette discordance permet de fonder le détournement comme procédé comique. Dans le deuxième exemple, substituer « mère » à la

31. Voir par exemple *Le Grand jeu* (1928) dans Péret, B. (1969). *Œuvres complètes*, Paris, Éric Losfeld.

32. Tzara, 1982, p. 200.

place de « fer » (rapprochement que l'allitération en [r] rend d'autant plus solide) permet de faire émerger un humour noir, capable de se moquer de tout, et surtout d'une figure importante de l'ordre moral et social, « la mère ». C'est parce que le lecteur perçoit sans difficulté cette présence qui hante le nouveau proverbe que la dimension destructrice et comique du résultat peut apparaître. Ainsi, le proverbe chez Éluard et Péret en appelle au lecteur : le détournement ne saurait être complet sans que celui-ci ne participe au jeu. Détourner est un jeu à tous points de vue : jeu pour les auteurs, jeu sur le langage, mais également jeu de lecture. Mais précisons tout de même que cette dimension ludique est capitale, puisqu'elle force la redéfinition de la fonction de l'écrivain désormais conçu comme joueur³³, et que ses enjeux sont tout à fait sérieux : en effet, au cœur de ce ludisme naissent une langue neuve et un propos libre.

Marie-Paule Berranger explique ainsi que ces proverbes, dans la recreation du sens qu'ils opèrent, « dénoncent le consensus qui fonde leur autorité, affirment leur caractère transitoire, exhibent le vide et l'inanité du savoir commun et dévoilent la morale mesquine qui les soutend³⁴ ». En effet, ces préceptes d'un nouveau genre ne viennent plus confirmer le monde dans sa logique, mais en révèlent les fondements secrets, les absurdités souterraines, la violence intimée quotidiennement : le recueil des *152 Proverbes mis au goût du jour* s'ouvre ainsi de façon éloquente par un « Avant le déluge, désarmez les cerveaux » (proverbe n° 1) qui sonne la charge. Quand certains énoncés sont d'une grande clarté, d'autres creusent le sillon de l'illogisme, du *nonsense*, comme « Un loup fait deux beaux visages » (proverbe n° 62), de telle sorte que l'ensemble des proverbes apparaît fort disparate, ceux-ci oscillant entre ironie, absurde et images poétiques. La cohésion des énoncés repose sur le fait que tous sont le fruit d'un détournement, dont l'hypotexte transparait explicitement. Les mots sont changés, le sens est manipulé, le proverbe est détruit. Mais, on l'a suggéré déjà, ce mouvement de destruction est également celui d'une création, d'une mise au jour signifiante. Sans le proverbe d'origine, le travail effectué perd une partie de sa visée. Certes, ces préceptes peuvent être lus tels quels, ils peuvent faire sens de façon autarcique, mais la relecture du monde et du langage qui leur est associée ne se comprend que si le regard du lecteur peut embrasser la totalité de l'entreprise. Le lecteur est mis à contribution, il doit s'investir, creuser, chercher la source.

La revue *Proverbe* fonctionne sur un principe similaire de connivence avec le lecteur : nombre d'aphorismes ont une visée comique, qui ne saurait être possible sans la compréhension du texte de référence. Dans le numéro trois, le proverbe « Après nous le déluge » devient « Après nous la blennorragie » ; la solennité de la déclaration initiale s'écroule en remplaçant le « déluge » par une maladie sexuelle honteuse. De tels exemples de détournements, à l'apparence de plaisanteries potaches, sont légion, comme celle-ci, tirée du quatrième numéro de *Proverbe* : « Il n'y a plus de main d'œuvre et il n'y en aura plus de main d'œuvre. » À l'origine, une constatation tragique qui doit régulièrement faire l'objet d'articles dans les journaux d'une Europe en crise

33. Cette pratique du jeu collectif s'insère dans un courant plus général omniprésent chez les surréalistes : en effet, en parallèle des *152 Proverbes mis au goût du jour*, 1925 est également l'année de naissance du cadavre exquis.

34. Berranger, 1987, p. 126.

dans l'immédiat après-guerre : le manque de main-d'œuvre après le massacre de 1914-1918. Détournée à la sauce dadaïste, la phrase prend une dimension tout autre où l'on peut lire en effet « Il n'y aura plus *demain* d'œuvre ». La question socioéconomique est détournée et, par un jeu sur l'homophonie, elle se transforme en une réflexion sur la possibilité – ou plutôt sur l'impossibilité – de l'art à une époque marquée par le désespoir et le désœuvrement. La substitution homophonique, faisant se rencontrer l'ouvrier absent (plus de main d'œuvre) et l'avenir incertain de l'art (plus demain d'œuvre), peut également s'entendre comme une sorte de discours caché : celui qui fait, qui fabrique et travaille de ses mains, aura bientôt disparu, et son œuvre avec lui. Ainsi, d'un côté, le détournement reprend à son compte des énoncés en les modifiant, de l'autre, pour se réapproprier ces discours topiques, il conserve les règles formelles qui les régissent : celles du proverbe comme on a pu le voir, ou bien celles du journal, avec *Proverbe*.

À première vue, la revue d'Éluard paraît respecter les règles typographiques propres à la presse. Quelques anomalies purement formelles, telles qu'un paragraphe barré ou une surimpression (voir le deuxième numéro de *Proverbe*) surgissent par moments, comme pour signaler, que la machine à imprimer a fait des siennes, que quelque chose déraile dans ce journal, mais ces irrégularités formelles restent ponctuelles. Encore une fois, à la manière du proverbe remanié par Péret et Éluard, le squelette d'origine est maintenu, mais ce respect conduit, dans *Proverbe*, à de surprenantes discordances. Les informations censées attirer l'œil en usant de capitales ou de caractères gras ne sont que des plaisanteries ou, pire, des phrases dépourvues de sens. En très gros caractères, dans le numéro trois, peut ainsi se lire : « PLACE À DADA QUI TUE ». Le journal n'annonce plus une information importante, il déclame des impératifs dadaïstes : le monde de références du journal est alors détruit à coup d'allusions agressives, humoristiques. En somme, il ne s'agit plus d'un journal « normal », mais des nouvelles du monde « dada ». De la même façon, dans le numéro six, se détache un conseil adressé au lecteur, écrit en majuscules : « SI VOUS VOULEZ MOURIR, CONTINUEZ (bis) ». Mêlant absurde et humour noir, le conseil laisse cependant entendre de la manière la plus sérieuse que le mode de vie actuel des hommes est une mise à mort progressive. En reprenant la matrice du journal, et en y introduisant des préceptes et avis dadaïstes, le journal est re-présenté sur un mode critique.

Ce jeu sur la taille des caractères et sur les normes journalistiques apparaît également dans le *Manifeste du surréalisme* et dans certaines poésies d'André Breton. Dans le *Manifeste*, Breton recourt à la typographie classique de la presse, mais à des fins inusitées³⁵, mélangeant allégrement les polices et ne portant aucune attention aux majuscules. Des vers de formats absolument dissemblables s'y côtoient. Or, là où cet écart dans les tailles typographiques s'explique aisément dans un cadre journalistique, il répond à des codes tout à fait différents dans l'espace du poème (ce qu'explorait déjà Mallarmé dans son *Coup de dés*) où l'ordre classique de lecture se heurte à l'appel visuel de caractères dont la taille varie du tout au tout. De la structure du

35. Le dernier poème de *Mont de Piété*, publié en 1919, est écrit vraisemblablement selon la même technique, cependant, il n'est accompagné d'aucune recette. Voir Breton, A. (1988). *Mont de Piété*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 16.

proverbe à la typographie journalistique, rien ne semble faire lien, et pourtant, ces démarches relèvent toutes d'une volonté de remettre en question le sens pris dans une gangue figée (et de défier à la fois les formes immuables qui assènent à l'homme des banalités confondantes) et une morale devenue hypocrite, soumise à l'ordre de la raison.

Le détournement constitue bien en ce sens un jeu critique: il s'amuse de ce qui est codifié, installé dans le quotidien, reconnaissable de tous. Jouant sur une matière immédiatement identifiable, le détournement s'insère dans les lieux les plus familiers, dans la logique commune, il retourne ou dévie le sens, en révèle un nouveau. Le journal et le proverbe comme cibles privilégiées permettent à la pratique d'être saisie de tous: car le détournement ne prend pas ici pour objet un texte littéraire, il interroge plutôt directement l'ordre du réel. En substituant une signification nouvelle à l'ancienne, l'opération fait apparaître sa dimension critique, puisque le sens d'origine sapé en quelques coups est exposé dans sa fragilité et sa vacuité. Or, répétons-le, dans la mise à l'épreuve d'un langage sclérosé, s'opère malgré tout une création: l'opération n'est pas pure négation, mais engendre au contraire le nouveau, l'inconnu et l'insolite, une façon *autre* d'aborder l'écriture et le langage. Le détournement à la fois critique et ludique ouvre alors, on le comprend, à la possibilité d'une langue poétique inédite, tout à la fois comique et terriblement sérieuse, à prendre au mot. Si «le soleil ne luit pour personne», comme l'annonce le proverbe n° 27 d'Éluard et Péret – suggérant par là, non sans quelque fatalisme, que la vie croupit dans l'obscurité du raisonnable –, c'est que l'astre du merveilleux a trop longtemps été oublié. Le renouveau, pourtant, semble s'annoncer.

..... DÉTOURNER POUR RÉVÉLER

On l'a suggéré, le détournement comme opération ludique interroge profondément le statut du poète, ainsi que son rôle dans la société. Ce lien entre l'acte de détourner et l'interrogation de la figure du poète renvoie à Lautréamont. Référence tutélaire³⁶ pour le surréalisme, Lautréamont, dans ses *Poésies*, énonce un principe d'écriture fondateur pour ce mouvement: «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste³⁷.» Ce mot d'ordre donne peut-être l'une des définitions les plus explicites du détournement, en particulier tel que nous l'avons envisagé jusqu'à présent, et cela même si dadaïstes et surréalistes ne s'attaquent pas avec autant de constance que Lautréamont aux écrivains célèbres, leur préférant les expressions issues de la langue ordinaire et du quotidien. Le détournement est ce qui transforme un énoncé; le résultat est donc en quelque sorte la version altérée, voire «faussée» de l'énoncé originel. Pourtant,

36. Ainsi, la découverte de Lautréamont constitue un véritable choc pour Dada et le surréalisme. On se référera entre autres au témoignage de Philippe Soupault (1981). *Mémoires de l'Oubli 1914-1923*, Paris, Lachenal & Ritter, p. 51-54. De plus, il est important de noter qu'en mai 1919, Breton, Aragon et Soupault reproduisent l'intégralité des *Poésies II* dans le numéro trois de *Littérature*.

37. Lautréamont (2009). *Poésies II*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 283.

C'est par cette seule altération que le vrai peut enfin surgir ; tout se passe comme si le poète avait désormais pour responsabilité d'œuvrer aux manipulations qui révèlent un monde nouveau. Le statut du poète s'en trouve changé : il n'est plus celui qui, guidé par sa muse, s'exprime de manière toujours singulière, mais plutôt celui qui fait dialoguer sens, monde et lecteur. Celui qui se montre capable d'une opération pouvant ou devant toutefois être faite par tous : « La poésie doit être faite par tous. Non par un³⁸ », proclamait ainsi Lautréamont. Le détournement dadaïste et surréaliste prend ce mot d'ordre au pied de la lettre. Le détournement, geste en apparence d'une grande simplicité, accessible à tous, vient révéler à chacun sa part de créativité et l'engage à restaurer le monde et la langue. Le détournement est la preuve en acte que la poésie peut être faite par tous, qu'elle ne requiert pas de talent supérieur ; elle se fonde au contraire sur un jeu de destruction puis de révélation auquel chacun peut, à son tour, participer.

La reprise du modèle d'écriture journalistique effectué dans *Proverbe* permet de dissoudre la figure du poète : le journal est ce qui s'écrit à plusieurs mains³⁹ par des auteurs qui sont perçus comme de simples pourvoyeurs d'information, des messagers, tenus à l'objectivité la plus stricte. Voué à une neutralité et, dans ce sens, à une forme d'effacement de sa personne, le journaliste est à l'opposé du poète, dans son rapport aux mots et au monde. Or, que la revue *Proverbe* s'amuse à jouer à être un journal sous-entend, dans la mise en scène, que le poète a été supplanté par l'écriture informative. De plus, *Proverbe*, tout en reprenant le modèle du journal, s'attache à la création de proverbes qui, par définition, désignent des textes anonymes, qui voyagent et se transforment au gré des reprises et des métamorphoses qu'on leur fait subir. *Proverbe* fait donc se superposer deux formes qui, par essence, sont considérées comme alitéraires, n'ayant à leurs sources aucun créateur. Nicole Boulestreau affirme en effet, dans un article consacré aux proverbes d'Éluard, que « toute une tendance de sa pratique poétique a consisté à ruiner la sacro-sainte notion d'auteur, l'image de l'homme "doué de la parole" qui parle "au nom" des autres, investi qu'il est, par eux, d'un pouvoir privilégié de dévoilement et d'expression⁴⁰ ». Ainsi le lecteur de *Proverbe* ignore-t-il l'origine de certains textes et assertions, puisqu'une partie des articles n'est pas signée. Le numéro cinq de la revue creuse encore un peu plus cet anonymat : mis à part le nom d'Éluard qui apparaît en couverture, aucun autre contributeur n'est nommé. En filigranes s'esquisse donc une critique de la figure de l'auteur, et à travers elle des notions d'autorité et de propriété, puisque détourner ne suppose, à priori, aucun talent particulier. Cette critique, chère aux surréalistes, se retrouve de façon explicite dans une proclamation de Max Ernst de 1934 : « C'en est fini, cela va sans dire, de la vieille conception de "talent", fini aussi de la divination du héros, de la fable agréable aux lubriques de l'admiration et qui vante la fécondité de l'artiste qui pond trois œufs aujourd'hui, deux demain et rien dimanche⁴¹. »

38. *Ibid.*, p. 288.

39. Voir « Papillons surréalistes », dans Nadeau, M. (1948). *Documents surréalistes*, Paris, Seuil, p. 23-24.

40. Boulestreau, N. (1973). « Éluard et les nouveaux proverbes », *Europe*, n° 525, p. 154-155.

41. Ernst, M. (1970). « Qu'est-ce que le surréalisme ? », dans *Écritures*, Paris, Gallimard, p. 229.

Une telle position de principe au fondement de la pratique n'est cependant pas entièrement juste : reprendre un proverbe ou un journal et le modifier selon un principe de jeu, en substituant d'autres mots aux anciens, est certes un geste à la portée de tous. Mais cette conception nouvelle de l'écrivain, qui traverse les détournements vus ici, se voit en partie contredite par le fait même de détourner : si, dans les *152 Proverbes mis au goût du jour*, Éluard et Péret choisissent un objet anonyme, la réactualisation qu'ils en font, en signant le recueil de leurs noms, fait basculer ce qui était originellement sans auteur vers des énoncés devenus littéraires, dont la visée comique, et parfois esthétique, est évidente.

Si le détournement dada et surréaliste permet, idéalement, une réappropriation de la poésie par tous, puisque chacun peut à priori se livrer à la cueillette de matériaux (la poésie est partout) et au détournement, il se révèle cependant, en pratique, être le fruit d'une réflexion littéraire et langagière que mènent un ou des auteurs. Ainsi, la poésie peut-elle être faite par tous, mais cette affirmation se présente surtout, dans les faits, comme un postulat qui aide de jeunes poètes à renouveler l'écriture poétique, et les liens entre langage et existence.

Le passage du faux au juste que réalise le détournement conduit, nous le disions, à faire du poète un révélateur du monde. Or, ce nouveau monde est avant tout merveilleux :

.....
 Le merveilleux s'oppose à ce qui est machinalement, à ce qui est si bien que cela ne se remarque plus et c'est ainsi que l'on croit communément que le merveilleux est la négation de la réalité. Cette vue, un peu sommaire, est conditionnellement acceptable : il est certain que le merveilleux naît d'un refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré⁴².

Cette définition du merveilleux vient épouser le détournement tel que nous l'avons jusqu'ici envisagé : celui-ci, en effet, s'offre non comme négation du réel, mais comme refus d'un réel figé, qu'il faut remuer ou remanier pour en faire surgir les possibles oubliés et réveiller les liens disparus entre les mots et les choses. En ce sens, écrire un poème en découpant un journal et en le recomposant est d'abord en apparence un basculement du quotidien vers le poétique, mais le geste vise surtout, plus profondément, une mise au jour du poétique contenu de façon inhérente dans le quotidien. Comme si le merveilleux était partout, mais encore inaperçu. Le détournement permet de donner à voir, de brandir ce qui se terrait sous les clichés d'un langage endormi. Dans les *152 Proverbes mis au goût du jour*, ce n'est pas le poète qui dérègle ses propres sens comme l'y engageait pourtant Rimbaud, c'est plutôt le sens des proverbes qui se trouve dérèglé de façon à faire surgir, pour le lecteur, l'absurde, le terrible, le merveilleux du monde. C'est ce merveilleux qui seul compte, c'est lui seul qui est beau, et pour lui tous les repères de la raison doivent être fracassés. Comme l'écrit André Breton : « Tranchons-en : le merveilleux est

42. Aragon, L. (1980). « La peinture au défi », dans *Les Collages*, Paris, Hermann, p. 38.

toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau⁴³. » Abattre la raison au profit du merveilleux, voilà peut-être l'objectif principal d'Éluard et Péret quand ils œuvrent aux *152 Proverbes*. À cet égard, un proverbe détourné semble illustrer parfaitement cette affirmation : « Quand la raison n'est pas là, les souris dansent. » Du « chat » à la « raison », le détournement brandit le sens déjà présent dans le proverbe d'origine. La raison se substitue au prédateur, elle est donc la présence hostile, et quand elle disparaît, la liberté est retrouvée : liberté heureuse, dansante, qui indique que la raison est un poids qui cloue au sol et empêche de se mouvoir, métaphoriquement mais aussi littéralement.



On pourrait, pour conclure, résumer la fonction du détournement en reprenant l'expression « se libérer de la prison » de Raoul Hausmann. Ce dadaïste berlinois analysait en effet la pratique de réappropriation des objets quotidiens en ces termes : « Le matériel soi-disant préfabriqué n'attend que d'être employé pour se libérer de la prison selon l'usage et pour pouvoir parler son propre langage⁴⁴. » Avant le détournement, la parole n'était donc pas, elle naîtrait plutôt réellement dans la déconstruction du langage d'origine. Déconstruire n'est pas un acte gratuit, il trouve sa source dans la prise de conscience de la faillite du langage et le pénible soupçon de mensonge continuels que suscitent les discours officiels de la guerre⁴⁵. L'interrogation sur le langage du quotidien et la volonté de le subvertir afin de retrouver le « juste » et le poétique – les deux se confondant peut-être – animent tour à tour Dada et le surréalisme.

Comme on l'a montré dans ce qui précède, le journal et le proverbe sont, dans leurs relations au monde et aux mots, des sources de choix pour les dadaïstes et les surréalistes, les lieux où l'écriture se réduit soit à son expression en apparence purement informative (le journal), soit à sa fonction normative, voire moralisatrice (le proverbe). Repris, réinvestis sans retenue, exploités jusqu'à l'absurde, l'un et l'autre permettent une ressaisie du sens, et ce, même dans ce qui semble ne pas en avoir. Le surréalisme, dans la continuité de Dada, systématise cette logique en soumettant l'écriture à l'idée maîtresse de merveilleux : ainsi, la pensée surréaliste procède-t-elle en grande partie de l'idée de détournement : la réalité, souvent la plus triviale, est détournée au profit du merveilleux vécu et la poésie apparaît comme le moteur de ce bouleversement. Mais le bouleversement n'est pas vain, il révèle, à la manière photographique, l'envers du réel. Le poète devient alchimiste : il s'empare du quotidien et de celui-ci, manipulé, parvient à rendre toute sa place au merveilleux du langage, et par là même, du réel. Que le détournement soit envisagé comme jeu est, dans ce sens, essentiel : il ne faut plus prendre la réalité au mot, mais en jouer pour la démasquer. À la suite de Lautréamont et de Rimbaud, et en écho à la langue rêvée par ce

43. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1988, p. 319.

44. Hausmann, R. (2004). *Courrier Dada*, Paris, Allia, p. 167.

45. Pour donner une idée du niveau de propagande, rappelons simplement qu'un des slogans du gouvernement français était « Les balles des soldats allemands traversent les soldats français sans les blesser ».

dernier, langue qui résumerait « tout, parfums, sons, couleurs⁴⁶ », il faut désormais, selon l'ordre intime pour clore les *152 Proverbes mis au goût du jour*, plutôt que d'amour et d'eau fraîche, « [v]ivre d'erreurs et de parfums ».

..... BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, Guillaume (1965). *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ARAGON, Louis (1980). « La peinture au défi », dans *Les Collages*, Paris, Hermann.
- BEHAR, Henri (1988). *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BERRANGER, Marie-Paul (1987). *Dépayement de l'aphorisme*, Paris, José Corti.
- BOULESTREAU, Nicole (1973). « Éluard et les nouveaux proverbes », *Europe*, n° 525, p. 154-161.
- BRETON, André (1988). *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DACHY, Marc (2011). *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DEBORD, Guy et Gil J. WOLMAN (1956). *Les Lèvres nues*, n° 8, p. 2-9. Repris dans *Les Lèvres nues, 1954-1958*, Paris, Allia, 1995.
- DUPUIS, Jules-François [alias Raoul Vaneigem] (1977). *Histoire désinvolte du surréalisme*, Nonville, Éditions Paul Vermont.
- ÉLUARD, Paul et Benjamin PÉRET (1924). *152 Proverbes mis au goût du jour*, dans Paul Éluard (1968). *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 152-161.
- ERNST, Max (1970). *Écritures*, Paris, Gallimard.
- HAUSMANN, Raoul (2004). *Courrier Dada*, Paris, Allia.
- HUELSENBECK, Richard (2000). *En avant dada. L'histoire du dadaïsme*, Paris, Les Presses du réel, « L'écart absolu/poche ».
- LAUTRÉAMONT (2009). *Poésies II*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 360-368.
- NADEAU, Maurice (1948). *Documents surréalistes*, Paris, Seuil.
- PÉRET, Benjamin (1969). *Œuvres complètes*, Paris, Éric Losfeld.
- PÉREZ, Claude-Pierre (2003). « Introduction », dans *Paul Éluard et Jean Paulhan, Correspondance 1919-1944*, Paris, Éditions Claire Paulhan.
- PROVERBE, *feuille mensuelle*, n°s 1 à 5, 1^{er} février au 1^{er} mai 1920, n° 6, 1^{er} juillet 1921. Réimpression Paris, Éditions Dilecta, 2008.
- RICHTER, Hans (1965). *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance.
- RIMBAUD, Arthur (1972). « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 249-254.
- SOUPAULT, Philippe (1981). *Mémoires de l'Oubli 1914-1923*, Paris, Lachenal & Ritter.

46. Rimbaud, A. (1972). « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 249.

SUTER, Patrick (2005). « Dada et le journal abstrait (Tzara) », dans Henri Behar et Catherine Dufour (dir.), *Dada Circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 493-501.

TZARA, Tristan (1975). « Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion.

TZARA, Tristan (1982). *Le Surréalisme et l'après-guerre*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Flammarion.

UN PALAIS DES GLACES POÉTIQUE

Détournements chez Jean Cocteau

Benjamin Andréo
Aberystwyth University, Pays de Galles, Royaume-Uni

*Si la Joconde a des moustaches
Et si Vénus n'a plus de bras
Rien n'empêche que sur les draps
Éros ne signe avec des taches*
— Jean COCTEAU

UN FONDS DE DÉTOURNEMENT

Parmi les plus frénétiques accusations faites à Jean Cocteau, on lui reprocha de réutiliser à l'infini figures, images et thèmes, jusqu'à lui coller les étiquettes de répétitive aiguë et de psittacisme chronique. Dans *Le Requiem* (1962), il écrivait avec autodérision :

.....
Ceux qui mieux qu'un poète savent
manier l'encre et la plume
me feront sans doute reproche
de mes mots toujours les mêmes¹
.....

1. Cocteau, J. (1999). *Le Requiem*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, p. 1094. Dorénavant abrégé en *Requiem*.

Un survol rapide de l'œuvre peut renforcer cette impression de redite et de superficialité. Dès *Le Portrait surnaturel de Dorian Gray* (1909), on note une tendance à la reprise dont il ne fatiguera pas ; plusieurs poèmes jouent du « plagiat » et de citations jamais reconnues comme telles (*Vocabulaire* ; *Cri écrit* ; *Le Requiem*) ; Orphée est mis en poème, intégré aux romans, théâtralisé, dessiné, peint, filmé ; l'Ange Heurtebise « abonde » hors du poème éponyme² et, sous les traits de Cégeste, n'en finit de réapparaître ; pire, la vanité pousse fréquemment Cocteau à l'autoréférence. De quoi joindre le Poète dans le cri qu'il pousse dans *Le Testament d'Orphée* : « Mais toujours cet Orphée, toujours cet Œdipe. [...] Merde, merde, merde, merde, merde. » Psittacisme ? Peut-être. Répétitive aiguë ? C'est possible. Cocteau n'avait pourtant cessé de formuler un strict désaveu de toute répétition ou imitation :

.....
 [C]'est chez moi une méthode de ne jamais recommencer rien. C'est ainsi qu'*Orphée*, qui sera mon prochain film, sera tout autre chose que la pièce : le principal personnage en sera une Rolls et la radio y jouera un rôle prépondérant³.

Ou encore : « Soir. L'encre et l'esprit barbouillent. Si j'écrivais, je m'imiterais. Halte⁴. » Cette mise au point paradoxale – d'une part, présence évidente de la redite, de la reprise et de la copie ; d'autre part, rejet « méthodique » de la répétition – invite à une réévaluation de l'accusation de recyclage et de rabâchage. En effet, on voit que cette (énième) incarnation d'Orphée n'est jamais envisagée comme un bête recommencement, mais comme « tout autre chose », c'est-à-dire une variation radicale (*Orphée* comme modèle générateur) ou, la radio prenant ici un « rôle prépondérant », une modulation. « L'Ange Heurtebise », poème fondateur de la mythologie personnelle du poète (1925)⁵, exprimait déjà une telle conception de la reprise comme un mouvement de transformation du matériau poétique, lente et néanmoins violente. Chaque strophe de ce long poème s'ouvre sur le nom de l'Ange Heurtebise ; dans la cinquième, le poète joue de la répétition et en offre un modèle applicable à l'ensemble du poème puis, par extension, au reste de l'œuvre :

.....
 Ange Heurtebise, mon ange gardien,
 Je te garde, je te heurte,
 Je te brise, je te change
 De gare, d'heure⁶.

2. Cocteau, J. « L'Ange Heurtebise », *ibid.*, p. 511.

3. Cocteau, J. (2003a). *Du cinématographe*, Paris, Éditions du Rocher, p. 194.

4. Cocteau, J. (1983-2011). *Le Passé défini*, t. II, Paris, Gallimard, p. 258. Dorénavant abrégé en *Passé défini*, suivi du numéro du tome.

5. David Gullentops note que le poème « inaugure une forme d'écriture nouvelle qui [va] devenir [un des] fondements majeurs de l'imaginaire poétique de Cocteau » (Gullentops, D. « Note sur le texte », dans Cocteau, 1999, p. 1683).

6. Cocteau, 1999, p. 510.

« Je te garde » signale bien entendu une reprise, mais qui est tout à la fois bris et modification du signifiant et du signifié, aboutissant finalement à un envers du sens : les échos sonores et graphiques de l'adjectif (« gardien », « garde » et « gare, d'heure » se répondent autant qu'ils se génèrent les uns les autres) renvoient à ceux qui désarticulent l'ange (« Heurtebise », « heurte », « brise »), inscrivant de fait la rupture et la métamorphose au sein de son nom (Heurteb-*r*-ise), ainsi qu'au cœur même du processus de la répétition. Répéter n'est pas refaire. Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne l'avaient déjà noté au sujet de la trilogie orphique (*Le Sang d'un poète*, 1930 ; *Orphée*, 1950 ; *Le Testament d'Orphée*, 1959). Chaque épisode contient des images, des passages, des traitements qui se répètent : « Ce qui distingue ces trois films, n'en font pas des *remakes*, c'est leur actualisation. En migrant, ces images récurrentes ont revêtu une apparence chaque fois différente⁷. »

La notion d'actualisation (« Je te change/[...] d'heure ») serait ainsi cruciale à la lecture de Cocteau ; elle permettrait d'aborder l'œuvre non plus uniquement par la porte de ses constituants respectifs, approche qui ne ferait précisément qu'amplifier l'impression de redite, mais comme un tout cohérent où ces œuvres individuelles se répondraient les unes aux autres. Le poète souhaitait ainsi que l'on considérât son œuvre en établissant une conjugaison, soit une suite de déclinaisons, mais aussi un paradigme qui gouvernerait la relation de ses organismes constitutifs selon une courbe dont on ne peut évaluer l'intensité et l'amplitude véritables qu'à l'étudier dans son ensemble : « Jamais une œuvre de moi n'a été mise sérieusement à l'étude, ni mes œuvres conjuguées par rapport les unes aux autres. On me saute dessus à tel point de ma courbe et on m'accuse de légèreté⁸. » Il s'agirait alors de concevoir la production de Cocteau comme un ensemble fonctionnant en vaste chambre d'écho, ou en palais des glaces poétique. Geoffrey Bennington rappelle d'ailleurs le côté spéculaire de toute répétition : la répétition ne peut jamais être qu'une variété du reflet, soit toujours plus ou moins déformé. Cette « loi de la répétition » énonce que ce qui se répète doit être le même, mais ne peut jamais être l'identique :

.....
 On peut dire que ça se répète [...] dans une série d'événements chaque fois singuliers, et que c'est dans cette répétition même, dans cette répétition du même, [...] qu'il y a invention de l'autre [...]. Dans cette ouverture de l'autre (vers l'autre, pour l'autre, appelé par l'autre), sans laquelle le même ne serait pas, il y a la chance que quelque chose arrive. [...] Donner la chance à la chance de cette rencontre. [...] L'autre dans le même, le suscitant en le contaminant⁹.

7. Azoury, P. et J.-M. Lalanne (2003). *Cocteau et le cinéma. Désordres*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma/Éditions du Centre Pompidou, p. 118.

8. Cité dans Mourgue, G. (1990). *Cocteau*, Paris, Éditions Universitaires, p. 90.

9. Bennington, G. (1991). « Derridabase », dans G. Bennington et J. Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, p. 18-19 et p. 136.

Dans cette optique, l'œuvre coctaldienne mettrait en place un mécanisme à toucher (à l'autre, « tout autre », par l'entremise du même ainsi que par contamination(s), mutation(s), modification(s)). Ainsi, les premières images du *Testament* sont les dernières d'*Orphée*, encore que le son en soit absent et remplacé par une bande musicale. Cette déviation du même souligne l'ouverture de l'autre (nouvelle actualisation du mythe) par l'autre (deuxième film de la trilogie). La rencontre suggère non seulement la continuation de la série, mais encore, puisqu'elle précède le générique du film proprement dit, une borne signalétique : ce que nous allons voir, c'est à la fois le même et l'autre. Par conséquent, ce « même-pas-identique » des répétitions, loin de témoigner d'une sécheresse d'inspiration, s'inscrirait dans une perspective matricielle (l'écho générateur de nouveau) qui permettrait de contourner le vieux mythe de l'originalité créatrice. Le poète rappelait dans *Opium* : « "Je l'ai déjà fait" – "Ça a déjà été fait", phrases stupides, leitmotiv du monde artiste depuis 1912. Je déteste l'originalité. Je l'évite le plus possible¹⁰. » Cocteau revendique ainsi le jeu de miroir :

.....
 Et magnifiant grâce à quelque
 jeu de miroirs les platitudes
 que l'un après l'autre perçoivent
 nos sens atrophiés mon œil
 pareil à celui des mouches
 créait avec n'importe quoi
 de trop infaillibles chefs-d'œuvre (*Requiem*, p. 1082).

Par l'intermédiaire d'un jeu de transformation(s) à partir de ce « n'importe quoi », il s'agirait d'obtenir un certain « relief » ; la perspective entomologique (œil de mouche) permet de voir le monde sous de multiples facettes, découpant ainsi le réel en divers éclats recomposant un tableau semblable à une vue de kaléidoscope. La rhétorique de la modification se poursuit : « L'homme génial, c'est l'homme capable de tout. Quelquefois, brutalement, une question se pose : les chefs-d'œuvre seraient-ils des *alibis*¹¹ ? » Les italiques mettent en lumière, au cœur du terme, « l'ailleurs » étymologique, diversion qui permettrait le glissement d'une origine *a* vers une destination *b* (« Je te change/De gare »), et ferait de la poésie une manière de déplacement. Mais l'alibi est aussi ce qui permet à un accusé de détourner la suspicion, de prouver son innocence en se donnant présent à un autre endroit. Cette déclaration autorise ainsi de lire d'abord la poétique de Cocteau comme une tactique consciente d'évitement ou de contournement. On note encore que, parmi ceux que Cocteau compte comme ses maîtres, on trouve Erik Satie, dont la musique d'ameublement fut l'une des premières à jouer de la citation musicale recontextua-

10. Cocteau, J. (1995). *Opium*, dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche, p. 648.

11. Cocteau, J. *Le Mystère laïc, ibid.*, p. 721.

lisée¹², et Picasso dont Cocteau analyse *Ma Paloma* comme un « miracle [de] débauch[e] d'hum-
bles objets¹³ ». Cet intérêt mêlé de fascination pour l'emprunt permet de mieux comprendre
pourquoi « la métaphore est [pour Cocteau] le seul langage possible¹⁴ » : celle-ci n'est en effet
qu'une autre figure du mouvement de transformation (soit à l'origine une manière de trans-
porter, changer ou dériver le sens, μεταφορά). Alibis et métaphores incitent donc à réévaluer les
répétitions, les reprises, les collages et les citations coctaldiens à la lumière du détournement,
entendu par Guy Debord et Gil J. Wolman comme l'appropriation d'une œuvre ou d'un objet
pour l'utiliser dans une représentation différente de l'usage ou de la représentation d'origine. Ici,
le « n'importe quoi » tiendrait d'équivalent au « tout peut servir » situationniste¹⁵. La poésie, pour
Cocteau, équivaldrait ainsi à une *opération* littérale de détournement, et son œuvre en établirait
un réseau où chaque répétition s'inscrirait dans une pratique réfléchie de la modification. Une
telle lecture (« en réseau ») forcerait à considérer non plus le style et les œuvres individuelles, mais
ce que Lorenzo Menoud appelle un « dispositif¹⁶ », et Cocteau une démarche : « Je n'attache
aucune importance à ce que les gens appellent le style et à quoi ils se flattent de reconnaître un
auteur. Je veux qu'on me reconnaisse à mes idées, ou mieux, à ma démarche¹⁷. »

On voit par ailleurs le lien entre le déplacement inévitable de la démarche (position
mouvante de reprise constante) et le problème de la reconnaissance, c'est-à-dire de l'identité.
La pratique du détournement renverrait ainsi à une double interrogation non seulement de
l'originalité, mais encore de l'origine, ce qui obligerait le discours critique à dépasser la compa-
raison (figure abhorrée pour sa hiérarchie toujours implicite) et à adopter une perspective de
la ligne : « Juger tout par rapport à. Parapora. Le paraporisme » (*Passé défini*, iv, p. 247). Cela
nécessite de considérer le lien et la relation qui unifient les éléments de la mise en rapport. Je
me propose donc ici de tracer une manière d'itinéraire *paraporiste* dans les jardins coctaldiens
afin d'y observer les modalités d'une pratique du détournement encore assez mal comprise.

.....LE TESTAMENT D'ORPHÉE, MODÈLE DE DÉTOURNEMENT.....

À défaut d'un art poétique, le dernier film orphique se donne comme « le legs d'un poète aux
jeunesses successives qui l'ont toujours soutenu », un film d'adieu à la croisée de la pratique
et de la théorie cinématographique. Cocteau y tient le rôle du Poète qui apparaît d'abord en

12. Satie fut d'ailleurs le mentor du « Groupe des Six » sous l'égide de Cocteau. Les exemples les plus célèbres de « musique
d'ameublement » sont *Carrelage phonique* et *Tapiserie en fer forgé*, deux compositions de 1917 ; le nouveau concept est testé
en public le 8 mars 1920 aux Galeries Barbazanges où Satie fait jouer, pendant l'entracte de *Ruffian toujours*, *Truand jamais*
de Max Jacob, les deux morceaux *Chez un bistrot* et *Un salon* qui reprennent quelques mesures de *Mignon* d'Ambroise Thomas
et de la *Danse macabre* de Saint-Saëns. Qui plus est, les compositeurs vers lesquels Cocteau se tournera pour la musique de
ses films seront souvent ceux qui, à l'instar de Bach, offriront des « variations » sur un « thème ».

13. Cocteau, J. *Le Rappel à l'ordre*, 1995, p. 549.

14. Cocteau, J. *Le Secret professionnel*, *ibid.*, p. 517.

15. Debord, G. et G.J. Wolman (1956). « Mode d'emploi du détournement », *Les Livres nus*, n° 8.

16. Menoud, L. (2009). « De l'écriture au dispositif : le détournement », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 135.

17. Cocteau, J. *La Difficulté d'être*, 1995, p. 946.

habits du XVIII^e siècle. Il s'est tant projeté à travers le temps qu'il ne peut désormais retrouver son époque, et requiert l'aide d'un certain savant. Si son intrusion dans la vie de ce dernier provoque, à retardement, son gâtisme puis sa mort, elle permet néanmoins au Poète de récupérer une boîte de balles qui alimenteront l'invention révolutionnaire du scientifique : un revolver à anéantir le temps. Par un nouveau retour en arrière temporel, Cocteau retrouve le professeur qui le renvoie au XX^e siècle. Là, il se voit remettre les morceaux déchirés d'une photographie de l'un des derniers plans d'*Orphée*. Lorsqu'il les jette à la mer, Cégeste, personnage de ce film, surgit et lui tend une fleur d'hibiscus censée « épouser les syncopes [du destin] » du poète¹⁸. Guidé par ce Cégeste Anadyomène, le Poète traverse une série de décors et de scènes, chacun l'occasion de se retrouver face à face avec ses créations (tapisseries, dessins, peintures) et ses créatures. Deux autres réapparitions d'*Orphée*, la Princesse et Heurtebise, s'érigent en juges devant lesquels Cocteau plaide en vain sa cause : il est condamné à vivre pour crime d'innocence. La fleur d'hibiscus à la main et toujours accompagné de son guide, il part alors à l'exploration de la « Zone intermédiaire », où se meuvent les divinités et les symboles qui hantent son esprit. Arrivé au Palais de Pallas-Athénée, dans un univers de ruines, la déesse de la raison le transperce de sa lance. La mise au tombeau rituelle n'est que très courte. Cocteau se relève, muni des yeux de l'initié et, repoussant la tentation du Sphinx et également insensible à la rencontre d'Œdipe aveuglé, il déambule péniblement à travers Les-Baux-de-Provence. Des motards de la police routière l'arrêtent et le questionnent. Il leur échappe, escamoté par Cégeste, et laisse derrière lui ses papiers d'identité qui se métamorphosent en une fleur d'hibiscus, à son tour balayée par une voiture conduite à vive allure par un groupe de jeunes.

Si le film est difficilement ramassable en raison de cet apparent montage-collage de tableaux disparates, il n'en reste pas moins que son statut testamentaire le positionne en trace de la matrice poétique. Celle-ci condenserait trois mouvements. Premièrement, le film, comme objet poétique, fait référence, détourne et cite l'ensemble d'une carrière : poésie critique (la *voix off* qui commente, non sans ironie, l'action du film ; la scène du tribunal qui condamne le Poète à « la peine de vivre »), poésie de théâtre (le décor du studio de la Victorine, volontairement laissé en chantier, et qui rappelle scène et arrière-scène ; la tête noire de l'homme-cheval qui est une référence à la pièce *Orphée*), poésie graphique (*Judith et Holoferne*, tapisserie offerte à Francine Weisweller, propriétaire de la Villa Santo-Sospir, sujet d'un documentaire en couleurs de 1952 dans lequel Cocteau expérimente déjà avec certains des plans-clefs du *Testament*), poésie (citations plus ou moins littérales de poèmes antérieurs), poésie de cinématographe (détournement des dernières images d'*Orphée* ; références multiples aux autres films de la trilogie). Deuxièmement, comme testament, le film ramasse une vie (Cocteau y jouerait « son propre rôle » de Poète, traverse ses paysages affectifs et mentaux de prédilection, est entouré de ses amis qui, eux aussi, joueraient ou non leur propre rôle). Troisièmement, *Le Testament*, comme commentaire cinématographique du film éponyme, s'établit en document de la démarche créatrice qui le sous-tend.

18. Cocteau, J. *Le Testament d'Orphée*, 1995, p. 1352.

Par conséquent, le dernier film de la trilogie orphique est le *locus* idéal d'où dégager les enjeux des détournements qui traversent l'œuvre entier de Cocteau. Au-delà des divers détournements à l'œuvre dans le film, *Le Testament* met son mécanisme en abyme : la photographie de Cégeste, explicitement extraite du film *Orphée*, surgit dans un à-l'envers des flammes d'un feu de camp gitan ; la bohémienne déchire cette photographie en plusieurs morceaux qu'elle tend au Poète ; celui-ci les jette à l'eau ; la mer « bouillonne une monstrueuse corolle d'écume, d'où comme un pistil, s'élance Cégeste [...] »¹⁹. L'épisode de la renaissance de Cégeste/Dermit fonctionne ainsi en métonymie du film (et, partant, de la poésie) : il est lui-même fabriqué d'un montage/découpage de scènes de la vie du poète qui renaissent sous l'effet de la « dixième muse » cinématographique. Ce faisant, les images détournées prennent un nouveau relief : Cégeste sort du « plan » de la photographie et acquiert une troisième dimension accentuée par la diagonale de la trajectoire hors des flots, filmée en chronologie inversée pour en accentuer le merveilleux. En quelques images, Cocteau définit ainsi sa mécanique poétique et réalise la « phénixologie » qui est, pour lui, la matrice d'origine poétique²⁰. Par sa nature, le film devient un appareil privilégié du détournement poétique, ce que lui reconnaissent les situationnistes : « C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté²¹. »

Parallèlement, le film permet de dresser une typologie du détournement applicable à l'ensemble de l'œuvre. En effet, *Le Testament* joue et jouit (il y a chez Cocteau, c'est évident, un réel plaisir du détournement²²) de deux formes récurrentes de détournement qui, pour complémentaires, relèvent toutefois d'une démarche différente : d'un côté, ce que j'appellerai les exo-détournements, détournements externes qui comprennent aussi bien le détournement formel (et littéral) de l'avion à réaction dans *Le Testament*²³ que les emprunts mythologiques qui s'inscrivent dans « la sorte de manie de la Grèce » du poète²⁴. Cette forme de détournement est, bien entendu, importante. Je ne m'y attarderai toutefois guère, notamment car *Le Testament* est

19. *Ibid.*, p. 1339.

20. Cocteau emprunte l'expression à Salvador Dalí et en fait le symbole de sa poétique. J'indiquais ailleurs que, malgré sa place centrale dans l'œuvre de Cocteau, la phénixologie a été jusqu'à présent plus ou moins largement ignorée, mais qu'elle se pose effectivement en logique du processus créatif (rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme). Le concept permet en outre d'aborder la question du détournement et de la transformation à la lumière de la métamorphose ovidienne, et de considérer l'œuvre de Cocteau comme une tentative d'actualisation de ce poème antique, nous donnant ainsi les métamorphoses (variations) d'une métamorphose (poème) dont le sujet est la métamorphose (identité du poète).

21. Debord et Wolman, 1956.

22. L'humour du montage et des extraits est évident dans plusieurs scènes : celles de la petite fille, de l'homme-cheval ou des baigneurs qui « simulent » d'être un chien à tête d'Anubis, par exemple ; le film culmine dans l'érotisme de l'effacement graduel du Poète et de Cégeste dans la roche (détournement d'une forme de *pietà*, Cocteau les bras en croix, ou de Madeleine aux pieds du Christ), et dans le ludisme de la voiture conduite par des jeunes qui balaie la fleur d'hibiscus, ultime déplacement du *Testament*.

23. Le jet de la lance de Minerve qui va tuer le Poète se fait au son d'un avion au décollage, détournement qu'avait pressenti le détournement d'une voix « inhumaine » d'hôtesse de l'air qui, au moment où le Poète pénétrait dans l'antichambre de la déesse, demandait en trois langues « d'attacher vos ceintures et d'éteindre vos cigarettes » (Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 1995, p. 1359).

24. Voir Kontaxopoulos, J. (2003). « La Grèce secrète de Jean Cocteau », dans M. Bourdin (dir.), *Jean Cocteau 4. Poésie critique et critique de la poésie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 87. Cocteau notait : « J'ai toujours traité la grande fable d'Édipe, même lorsqu'il m'arrive d'en inventer une autre » (*Passé défini*, I, p. 416).

présenté comme n'étant « autre chose qu'une séance de strip-tease, consistant à ôter peu à peu [s]on corps et à montrer [s]on âme toute nue », c'est-à-dire un discours intime sur l'intime qui cible l'identité du poète en faisant des séquences du film une série de plans à travers lesquels il desquame jusqu'à aboutir à son âme nue. Dans cette perspective, je distinguerai encore dans le film les endo-détournements, détournements internes par Cocteau de ses propres dessins, peintures, poèmes ou films afin de toucher à sa propre vérité. Comme l'a noté Serge Linarès, Cocteau va « jusqu'à se reprendre lui-même et élaborer les poncifs de sa poésie²⁵ ». On pourrait bien entendu y lire les strates successives que le poète va décaper jusqu'au dévoilement ultime. J'avancerai pourtant que le dispositif filmique mis en place dans et par *Le Testament* questionne de l'intérieur la possibilité de toute vérité autour d'un discours identitaire (un testament se doit de dire le « je »). Dans le film, Cégeste prévient le Poète qu'« un peintre fait toujours son propre portrait », en écho direct de la remarque célèbre de Cocteau : « Un peintre peut peindre un hareng saur avec une fourchette, [...] c'est toujours son autoportrait. Vous ne dites jamais : "Tiens ! Voilà une Sainte Vierge", vous dites : "Tiens ! Voilà Raphaël"²⁶. »

De fait, ce que questionne *Le Testament d'Orphée*, c'est la possibilité de construction d'un autoportrait sur la base d'un recyclage des vestiges d'œuvres précédentes. En d'autres termes, quels sont les enjeux du geste de détournement sur la pertinence de la quête d'une ou de la vérité (auto)biographique ?

..... POUR UNE POÉTIQUE DÉPAYSAGISTE

Chez Cocteau, le détournement est d'abord une manière de thérapie de choc qu'il opère par l'exploitation de la brèche inhérente à tout détournement (entre l'élément détourné et le contexte dans lequel il est réintégré) ; souvent, il s'efforce de la signaler, autrement dit de la souligner (c'est notamment le rôle de la *voice-over* qui admet « reconnaître » telle ou telle présence extraite d'un autre film ou d'un poème)²⁷. En outre, pour *Le Testament*, il voulait que : « Les événements [qu'il] montre se suffisent à eux-mêmes et n'exigent pas une culture ou une connaissance du passé. Le choc doit en être direct et surprendre comme n'importe quel spectacle quotidien de la rue²⁸. » Cocteau cherche par là à redonner aux mythes qu'il détourne (Orphée, Œdipe, Anubis) leur force de frappe, à les re-contextualiser dans le quotidien, usant pour ce faire d'une « sublimation du style documentaire » semblable à celle qu'il avait souhaitée pour *La Belle et la Bête* (1945). En outre, la connaissance du passé (mythologique et biographique) devient un véritable jeu d'enfant dans le film : la petite fille, à qui l'on demande de décrire *Judith et Holopherne*, doit aussi expliquer la légende à la source de la tapisserie. Elle s'exécute et la scène devient l'occasion

25. Linarès, S. (1999). *Jean Cocteau. Le grave et l'aigu*, Paris, Champ Vallon, p. 144.

26. Cocteau, J. (2003b). *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Éditions du Rocher, p. 39.

27. J'ai traité ailleurs de la notion de brèche dans le cinéma de Cocteau. Voir Andréo, B. (à paraître en 2013). « Stupeur et tremblements : configuration de la faille dans *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau », *French Studies*, vol. LXVI, n° 1.

28. Cocteau, 2003a, p. 216.

de détourner et le mythe (« Pénélope était la dernière épreuve qu'Ulysse eut à subir à la fin de son voyage ») et l'identité du poète (Jean Cocteau, violoniste qui joue sur « un violon dingue »). Pour le poète, le détournement est alors le moyen de faire acte de « dépaystagiste²⁹ », comme il l'explique au sujet de sa pièce *Bacchus* (1952) :

.....
 Presque toutes les phrases [...] sont historiques. Mes principales sources ont été le *Luther* de Funck-Brentano et *La Vie de Jésus* de Renan. [...] Je dépayse ces phrases et je les place de telle sorte qu'elles changent d'éclairage et servent au mécanisme d'une action imaginaire. Du fait que ces phrases ne se trouvent plus éparses dans quelque livre [...] elles prennent une actualité qui leur ôte la patine et leur donne le vif du neuf (*Passé défini*, I, p. 18).

Le rôle du dépaysement, c'est encore la volonté de « déniaiser³⁰ » et débanaliser la réalité. Le dérèglement opéré par le calembour (le jeu « violon d'Ingres/violon dingue ») ne fait qu'amplifier, dans la caisse de résonance de la machine filmique, la confusion au sein de la langue, une équivocité et une virtualité du sens que sous-entend toute forme de détournement. En ce qui concerne les détournements d'objet dont le film se fait l'instigateur, la virtualité est bel et bien celle des usages : les balles poétiques qui ressuscitent plutôt qu'elles ne tuent font écho aux gants et aux miroirs détournés du *Sang d'un poète* et d'*Orphée*. Pour Cocteau, le fonctionnement poético-mythique relève lui-même du calembour :

.....
 Athéna : Je suis née grecque. Je suis l'aînée. J'ai le nez grec, le nez d'Enée. Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sèche héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité. Je suis cruelle crue elle. L'aile des nues et des ruelles. Mes mensonges c'est vérité. Sévérité même en songe. Je suis le mythe, la railleuse. La mitre à yeux, l'amie trahie. La lance affront, le front à lance. Je suis la moelle, je suis le sort ; de moi l'art sort à ressort. Je dis : L'art met l'arme des larmes. Le rail du mythe³¹...

Ce déraillement du sens est précisément le « rail du mythe » détourné – Athéna, qui prend son nom romain de Minerve dans *Le Testament* – et le « ressort » de l'art. Mais il est aussi raille de la raison et de l'univocité. Pour Alain Robinet, détourner est « comme [...] tordre le cou aux mots de la tribu, les contester, en subvertir les clichés prêts-à-penser, ainsi en les *étrangeant* (voire les *étrangler*)³² ». Étranger les mots de la tribu, c'est encore remettre en cause

29. L'expression est de Cocteau qui l'utilise pour décrire l'œuvre de Chirico : « Chirico nous montre la réalité en la dépayasant. C'est un dépaystagiste. Les circonstances étonnantes où il place une bêtise, un œuf, un gant de caoutchouc, une tête de plâtre, ôtent la housse de l'habitude [...] » (*Le Mystère laïc*, 1995, p. 708-709).

30. Le mot est de Raymond Radiguet.

31. Cocteau, J. *Opéra*, 1999, p. 551.

32. Robinet, A. (2003). « Détournement(s) », *La Revue X*, <http://la.revues.free.fr/le_site/detournement/robinet/quest.html>, consulté le 6 juin 2011. Cocteau, lui, avançait : « Faire un poème consiste à tuer des habitudes, à détruire le mécanisme du langage dont les hommes usent pour correspondre entre eux. C'est un assassinat au ralenti » (*Passé défini*, v, p. 44).

sa propre identité. C'est ainsi que le titre d'un poème d'*Opéra*, « Jeux mais merveilles³³ », situe le détournement-calembour dans une crise identitaire où le « je » n'est plus qu'une alternance ludique et contestataire, un « je » virtuel et paradoxal qui semble fort éloigné de cette déclaration de confession (strip-tease de l'âme) que devrait représenter *Le Testament*.

..... « JEUX MAIS MERVEILLES » ;

DE LA CIRCONFESSION À LA PHÉNIXOLOGIE

J'avancerai pourtant que c'est dans *Le Testament* que la virtualité de cette identité est à son paroxysme, dans un autoportrait forgé à coups de collages, de citations, de ratures et d'effacements :

.....

Pourquoi pourquoi toujours pourquoi
 C'est une phrase de Cégeste
 De ce voyage il ne me reste
 Que l'espoir de n'être plus moi (*Requiem*, p. 1090).

.....

Le statut ambivalent de cette reprise (emprunt littéral d'une phrase antérieure extraite du film, mais tout à la fois nouvelle actualisation³⁴) est figuré par les italiques. Ceux-ci signalent la citation ainsi que le déplacement et le sens d'un « voyage », désignant pareillement le poème (à la fois *Le Requiem*, réceptacle du détournement, et *Le Testament*, lieu d'origine de l'élément détourné) et la démarche d'appropriation en jeu dans le texte. Or, le but ultime de ce glissement est la perte du « moi ». En d'autres termes, on pourrait lire dans le détournement chez Cocteau une volonté de se débarrasser d'une identité toute faite. En faisant de sa propre personne un élément détourné, le poète la range au même rang que les clichés qu'il voulait dépoussiérer et étrangler. Notons d'ailleurs que le poète meurt par trois fois dans le film : d'une balle poétique qui le libère du pli de l'espace-temps dans lequel il est prisonnier ; transpercé par la lance de Minerve ; et lorsqu'il se fond finalement à la roche dans les dernières images du film. Le tout souligné d'abord par la rencontre manquée avec son double (un moi qui n'est déjà « plus moi », mais aussi un « alibi » mis en avant pour détourner la critique en avatar fictionnel du poète créateur), ensuite par ces papiers d'identité saisis par la police qui se métamorphosent en fleur d'hibiscus, elle-même balayée par la vague de la jeunesse. Cette assimilation du poète à l'œuvre achève de placer l'état civil de Cocteau en porte-à-faux (identité-mensonge) et symbolise une tentative de subversion identitaire commencée très tôt. Dès *Le Grand Écart*, il est question de détournement du soi qui créerait des failles dans les différentes identités du poète. « Il faudra longtemps avant

33. Cocteau, J. « Jeux mais merveilles », 1999, p. 522-523.

34. Le film date de 1959 et le poème de 1962 ; ils présentent tous deux une forme de condensé poétique de la vie du poète.

que je ne passe de la chenille au papillon, avant qu'on ne me décape, qu'on ne m'ôte la croûte de crêpi qui empêche de respirer la pierre d'origine » (*Passé défini*, v, p. 775). Les dernières images du film remplissent cette fonction : décapé jusqu'à disparaître dans le roc, Cocteau donne vie à la pierre d'origine. Cette fragmentation figurée dans chaque film de la trilogie orphique est, dans *Le Testament*, le résultat d'une opération de montage filmique appliquée à sa propre personne : en détournant chaque élément constitutif de cet autoportrait intime, Cocteau et « le schizophrène [qu'il] héberge » (*Requiem*, p. 1135) parviennent à déjouer toute prétention à une vérité unique. La confession, objet ultime de ce strip-tease de l'âme, n'est jamais ici qu'une forme de « circonfession », c'est-à-dire un contournement de l'identité, un commentaire sur la vérité et son évitement. Sur la possibilité d'un slogan capable de le définir, Cocteau répondait : « Toujours le même auquel ceux qui s'occupent de moi n'ont rien compris. Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité » (*Passé défini*, iv, p. 397). Autrement : la fiction identitaire pointe toujours cette part de vérité qui serait que toute quête de vérité identitaire est, littéralement, inane. Dans la répétition de son même-pas-identique, Cocteau (s')invente l'autre. Ainsi que le note Linarès :

.....
 Sans doute ne manque-t-on pas de relever ici ou là d'abondantes mentions signalétiques qui désignent l'homme social. Cependant, à y regarder de plus près, l'état civil établit souvent, détourné [...] de ses fins administratives, une hiérarchie des identités pour la seule et même personnalité, préparant à l'achèvement d'une autre qui ne dirait presque plus je³⁵.

Le dispositif de détournement qu'est *Le Testament* permet ainsi d'empêcher tout enfermement systématique continu pour lui préférer une esthétique et une éthique de la perméabilité : « Se guérir définitivement du moi. [...] Ne pas être dupe d'états successifs. Ne pas les prendre pour une continuité, une identité » (*Passé défini*, iii, p. 206). Le film témoigne d'un processus de contournement de la continuité à la fois formel (rupture d'équilibres et montages visuels et sonores) et symbolique : « C'est pourquoi [...] je contourne mon écriture, ce qui oblige à ne pas glisser en ligne droite, à s'y reprendre à deux fois [...] »³⁶.

Ce questionnement de la ligne est central à la poétique coctaldienne, et c'est dans les célèbres dessins qu'on le trouve à son plus concret puisque ceux-ci sont, pour l'essentiel, des esquisses ou des épures qui entourent et détournent. Bien entendu, cette équivoque est aussi celle d'une identité sexuelle brouillée. *Le Livre blanc*, avec faussement anonyme de l'homosexualité, joue précisément de ces poésies graphiques du contournement. Le plus bel exemple détourne la ligne du dessin pour en faire un point d'interrogation dont la courbe s'achève sur le sexe d'un

35. Linarès, 1999, p. 24.

36. Cocteau, *La Difficulté d'être*, 1995, p. 946.

cavalier sans tête³⁷. Le sexe en questionnement, tout en contournement, autoportrait vidé de son portrait. Comme le note James Williams : « *Undifferentiation is the real attraction and temptation, at once "abysmal" and irresistible, that Cocteau's cinema sustains and is sustained by*³⁸. »



La poétique coctaldienne est plus instable qu'il n'y paraît. Une première approche du détournement permet de lire les répétitions, les reprises et les autoréférences comme un véritable dispositif poétique mettant en place une mécanique de jeux de reflets plus ou moins déformants dont le but serait autant le renouvellement que l'évitement. Une telle lecture semble nécessaire si l'on veut commencer de percevoir la densité de l'œuvre de Cocteau, conçue comme un système au sein duquel exo-détournements et endo-détournements participent de la même matrice poétique. Mais ce sont les détournements *du* poète *par* le poète qui se révèlent les plus forts. Non seulement Cocteau positionne-t-il les clichés de son œuvre au rang d'un « n'importe quoi » matériau de l'origine poétique, drôle de démarche qui déjouerait la pétrification identitaire. Mais encore, et surtout, Cocteau déplace vie et œuvre sur le même plan que les mythes dont elles se nourrissent. L'organisme phagocyte du *Testament* se nourrit de sa propre personne. Pour Debord, le détournement est aussi « une sauvegarde paradoxale de l'héritage littéraire et artistique qu'il préserve de la réification³⁹ ». Par l'endo-détournement, Cocteau pose les conditions de sa propre phénixologie et se place sur le même plan que l'image de Cégeste qui lui sert d'illustration à la mécanique de sa démarche poétique ; il se fait automythographe :

.....
 J'ai toujours préféré la mythologie à l'histoire parce que l'histoire est faite de vérités qui deviennent à la longue des mensonges et que la mythologie est faite de mensonges qui deviennent à la longue des vérités. Et si j'ai la chance de vivre encore dans vos esprits, c'est sous une forme mythologique (*Passé défini*, IV, p. 216).

Lorsque Cégeste sort du plan de la photographie pour reprendre vie, sa tridimensionalité reste celle, paradoxale, des deux dimensions de la pellicule. Il est déjà, et à nouveau, le film prêt à être déchiré, brûlé, coupé et jeté à la mer. Ainsi que nous le montre la phrase de Cégeste « dite à l'envers⁴⁰ », le détournement est la langue poétique de l'excellence, Cocteau faisant sien le mot de Marie Stuart : « En ma fin est mon commencement. »

37. Le dessin est reproduit dans Cocteau, J. (2006). *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, p. 541. Le dessin qui lui fait face à la page précédente joue, lui, du phantasme de démembrement.

38. Williams, J. (2001). « For Our Eyes Only: Body and Sexuality in Reverse Motion in the Films of Jean Cocteau », dans J.S. Williams et A. Hughes (dir.), *Gender and French Cinema*, Londres, Berg, p. 90.

39. Debord et Wolman, 1956.

40. Cégeste, face aux protestations du Poète à l'idée d'aller rencontrer Minerve, déclare : « Vous êtes-vous demandé ce qui m'arriverait après l'arrestation de Heurtebise et de la Princesse ? Avez-vous pensé une minute que vous me laissiez seul et où ? » (*Le Testament d'Orphée*, 1995, p. 1343). La phrase est, au visionnage du film, prononcée à l'envers, donc immédiatement incompréhensible.

..... BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÉO, Benjamin (à paraître en 2013). « Stupeur et tremblements : configuration de la faille dans *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau », *French Studies*, vol. LXVI, n° 1.
- AZOURY, Philippe et Jean-Marc LALANNE (2003). *Cocteau et le cinéma. Désordres*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma/Éditions du Centre Pompidou.
- BENNINGTON, Geoffrey et Jacques DERRIDA (1991). *Jacques Derrida*, Paris, Seuil.
- COCTEAU, Jean (1983-2011). *Le Passé défini*, 6 tomes, Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (1995). *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche.
- COCTEAU, Jean (1999). *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (2003a). *Du cinématographe*, Paris, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, Jean (2003b). *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, Jean (2006). *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard.
- DEBORD, Guy et Gil J. WOLMAN (1956). « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8.
- KONTAXOPOULOS, Jean (2003). « La Grèce secrète de Jean Cocteau », dans Monique Bourdin (dir.), *Jean Cocteau 4. Poésie critique et critique de la poésie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 87-109.
- LINARÈS, Serge (1999). *Jean Cocteau. Le grave et l'aigu*, Paris, Champ Vallon.
- MENOUD, Lorenzo (2009). « De l'écriture au dispositif : le détournement », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 132-146.
- MOURGUE, Gérard (1990). *Cocteau*, Paris, Éditions Universitaires.
- ROBINET, Alain (2003). « Détournement(s) », *La Revue X*, <http://la.revues.free.fr/le_site/detournement/robinet/quest.html>, consulté le 6 juin 2011.
- WILLIAMS, James (2001). « For Our Eyes Only: Body and Sexuality in Reverse Motion in the Films of Jean Cocteau », dans James S. Williams et Alex Hughes (dir.), *Gender and French Cinema*, Londres, Berg.

COLLAGES ET DÉCALAGES SCIENTIFIQUES

Chez Henri Michaux et Michel Deguy

Hugues Marchal
Université de Bâle, Suisse

TOUT DÉTOURNEMENT REQUALIFIE L'ARTICULATION ENTRE un objet et son contexte. Toutefois, contrairement à la citation, qui travaille également l'auctorialité, mais dont la convocation dans une œuvre cible relève le plus souvent d'une logique de congruence, ce réagencement perturbe fortement les catégories et les flux d'usage qu'il place en contact, et cette structure est contagieuse. Par son mouvement de collecte, trajet *in*, le responsable de l'emprunt sort de ses brisées et se déporte vers un domaine ou un discours tiers; par son mouvement d'importation, trajet *out*, il transporte l'objet du larcin ou du recueil vers sa sphère de propriété et son site de contrôle sans gommer l'hétérogénéité du montage. Le destinataire final de ce reroutage est à son tour renvoyé vers l'origine des éléments qu'il perçoit comme exogènes, en tant qu'ils font intrusion dans son horizon d'attente, et l'opération peut faire porter sa violence en tout point de la structure ainsi établie. Avec le ready-made, c'est l'espace de réception qui est dévoyé, et dont les limites sont contestées, tandis que l'espace source est ennobli (quand elle arrive devant le jury de l'*Armory Show*, la *Fontaine* de Duchamp mine l'assise de la sculpture mais esthétise l'objet de consommation standardisé). Avec la parodie, c'est le site d'origine qui est contaminé, dégradé (le travestissement burlesque des épopées classiques fait entrer le carnavalesque dans le canon). Avec le détournement terroriste, c'est la carte des interconnexions propres à un même espace qui est redessinée, pour devenir le moyen et le site d'une agression d'autant plus efficace qu'elle peut alors passer pour un processus d'automutilation, dans la mesure où le

créateur de l'arme par destination en est aussi sa victime. Mais le détournement fonctionne-t-il de la même manière quand il reste inaperçu, non revendiqué ? C'est un des points que j'aimerais examiner en examinant la manière dont deux poètes convoquent la science dans leurs textes, puisant ainsi à l'un des domaines réputés les plus éloignés de leur champ, si l'on suit Baudelaire évoquant le « caractère extrascientifique de toute poésie¹ ».



Henri Michaux n'est pas souvent présenté comme un praticien du collage et du réagencement. La critique, suivant les revendications du poète belge, préfère souligner la manière dont il a construit une voix et un ton propres, tranchant avec les pratiques contemporaines des surréalistes². Pourtant, cet admirateur de Lautréamont, proche de Claude Cahun, a proposé dès 1929, dans le poème « Intervention », une sorte de guide non moins personnel du détournement :

.....
Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.

Fini, maintenant j'interviendrai.

J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais. Alors résolument j'y mis du chameau. Cela ne paraît pas fort indiqué. N'importe, c'était mon idée. D'ailleurs je la mis à exécution avec la plus grande prudence. Je les introduisis d'abord les jours de grande affluence, le samedi sur la place du Marché. L'encombrement devint indescriptible et les touristes disaient : « Ah ! Ce que ça pue ! Sont-ils sales les gens d'ici ! » L'odeur gagna le port et se mit à terrasser celle de la crevette. On sortait de la foule plein de poussières et de poils d'on ne savait quoi. [...]

On commençait à voir les Honfleurais loucher à chaque instant avec ce regard soupçonneux si spécial aux chameliers, quand ils inspectent leur caravane pour voir si rien ne manque et si on peut continuer à faire route ; mais je dus quitter Honfleur le quatrième jour [...].

Domage que j'ai dû m'en aller, mais je doute fort que le calme renaisse tout de suite en cette petite ville de pêcheurs de crevettes et de moules³.

.....

Le narrateur de ce texte précoce, souvent commenté⁴, choisit une perturbation incongrue, explicitement contre-« nature », par importation d'un animal étranger au biotope normand et à une « ville de pêcheurs de crevettes et de moules ». L'opération, qui repose sur un déplacement géographique, met en déroute l'espace cible : on suit l'impact de l'arrivée des chameaux et le

-
1. Baudelaire, C. (1986). « Victor Hugo », dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, p. 740.
 2. Michaux évoque en 1951 dans *Mouvements* sa quête d'une écriture où « enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres » (Michaux, H. (2001). *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 599).
 3. Michaux, H. (1998). *La Nuit remue*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 488.
 4. Voir par exemple l'analyse de Jean-François Louette (2003). *Sans protocole*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain ».

lexique, avec des mots comme *gagner* ou *terrasser*, évoque une lutte. Cette dimension agonistique permet une lecture politique : par métonymie, le chameau redéploie l'espace colonisé nord-africain vers l'espace métropolitain, occasion de contester l'homogénéité de l'Empire français et de faire ressortir des stéréotypes racistes, tel le « regard soupçonneux » du chamelier.

Mais le texte détourne simultanément une pratique scientifique et littéraire. Cet exercice d'acclimatation d'une espèce exotique constitue une expérimentation dans la lignée des théories de Claude Bernard : le narrateur perturbe un milieu pour observer les effets de son intervention, et la référence épistémologique est d'autant plus évidente que le poème est suivi d'un texte intitulé « Notes de zoologie », qui mime les relevés d'un naturaliste étudiant la faune *in situ*. Toutefois l'expérience est ici gratuite ; elle ne vise qu'à se désennuyer. Bien sûr, par ce jeu sur la méthode expérimentale, le poème détourne aussi la pratique naturaliste que Zola a associée aux travaux de Bernard dans son essai sur *Le Roman expérimental*. Michaux joue de la posture démiurgique dévolue au romancier réaliste mimant lui-même le savant, comme en témoigne le tour biblique « le quatrième jour », et il applique le procédé de manière absurde et caricaturale. Cette fois, sur le plan littéraire, l'espace victime est le site d'origine de l'élément importé.

Enfin, Michaux associe avec insistance son réagencement territorial à des flux humains et commerciaux, comme en témoignent le choix des « jours de grande affluence », la mention des « touristes », du « port » ou du « Marché », souligné par une majuscule. Mais le détournement porte lui-même sur l'instrument de communication et de commerce des idées qu'est le langage, car la matrice du texte peut être ramenée à un calembour sur le nom d'*Honfleur*. Par segmentation aberrante de la chaîne phonétique, le toponyme, devenu « on fleur », semble engendrer l'évocation des odeurs.

L'ensemble fournit ainsi l'exemple type d'un détournement à la fois ostentatoire et aisément motivable, puisqu'il se prête à différentes interprétations, entre gratuité, satire politique, parodie, jeu langagier ou encore démonstration du sentiment de toute-puissance associée à l'écrivain. Toutefois, le texte repose sur un paradoxe quant à ses résultats. Si la perturbation de la réalité décrite est maximale et exposée comme telle à un lecteur complice, les sujets involontaires de l'expérience, eux, ne prennent pas acte de la présence des chameaux. L'odeur est assignée aux « gens d'ici » ; poils et poussière viennent « d'on ne savait quoi » ; bref, ceux qui devraient « fleurir » la manœuvre ne la subodorent pas. Or, si « Intervention » peut valoir mode d'emploi pour le détournement, c'est que Michaux place plus souvent ses lecteurs dans la même situation que les personnages de ce texte. Il importe dans ses textes des éléments non moins exogènes que les chameaux d'*Honfleur*, sans que leurs destinataires ne disposent d'indices pour repérer ce recyclage et, par là, entamer son interprétation.

C'est notamment le cas dans *Ici, Poddema*, un récit de voyage dans une contrée imaginaire, publié en 1946, qui fait partie d'une série de travelogues fictifs, formant pendants avec les comptes rendus de déplacements réels proposés plus tôt par Michaux dans *Un barbare en Asie*. Retour sur un genre ainsi pratiqué par l'auteur lui-même, *Ici, Poddema* joue des codes du récit de voyage et de l'ethnologie, pour décrire une société marquée par des pratiques d'ingénierie

de l'humain. Cultivés comme une sous-race par le reste de la population, les Poddemaïs *au pot* font l'objet d'expériences cruelles, et leur nombre est sévèrement limité par un « Conseil » qui en programme la mise à mort régulière. On comprend donc que la critique ait rattaché cette dystopie aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale et aux pratiques nazies d'eugénisme, de torture ou de génocide⁵. En défamiliarisant le proche, par transport dans le lointain, Michaux peut mettre en forme le trauma historique, tout en donnant de nombreux indices pour rendre sensible cette visée et, plus largement, ses allusions scientifiques (ainsi une « chambre des halos » rappelle-t-elle sans grande équivoque les dispositifs radiographiques). Toutefois, le livre convoque encore d'autres modèles tirés des savoirs positifs, sans permettre leur identification avec la même aisance. Par exemple, au début du livre, le narrateur explique qu'à son arrivée dans le pays, il a été fasciné par la puissance de séduction de « femmes, belles, d'un type magnétisant⁶ ». Ce n'est que plus tard qu'il trouve l'explication de cette attirance aussi soudaine que complète, et donne un sens inattendu au terme de *type* :

.....
 À Darridema (c'est là qu'ils sont le plus connaisseurs et les plus entreprenants en choses de la nature vivante), à Darridema, on ne fait plus que quatre espèces de femmes, les « trente-sept » autres ayant été rejetées comme impropres au bonheur des hommes, sans toutefois les faire disparaître complètement⁷.

Le voyageur note que plusieurs de ces formes ont été perdues, « par suite du désintéressement général », puis il comprend : « Je vis à Hanadar l'aimée universelle, c'est-à-dire de la catégorie AA appelée parfois la zéro-zéro. Tout le monde l'aime, tous les types d'hommes [...] et elle-même est prête à les aimer, de quelque catégorie qu'ils soient⁸. » La lecture de cet épisode ne semble pas poser de difficultés, puisqu'il fait système avec les autres allusions aux pratiques de sélection nazies. Le passage repose cependant sur un second détournement, qui emploie une structure puisée dans un autre champ du discours contemporain, mais de manière beaucoup moins visible, car dans ce pays de Poddema où résonne la racine *héma-*, Michaux applique aux relations amoureuses la structure qui régit les rapports de compatibilité hématologique. Il importe le modèle d'organisation des groupes sanguins, découverts au début du siècle par l'Américain Landsteiner, qui reçut le prix Nobel de médecine pour cette contribution, en 1931. La classification par lettres et en quatre groupes est maintenue, et le « donneur universel », ou O, devient l'« aimée universelle », ou « zéro ». Davantage, la lecture de la presse de l'époque, dont Michaux était friand, permet d'augmenter l'étendue de l'emprunt, car un article de 1938 explique que la répartition des types sanguins « en quatre familles est une classification

5. Outre les analyses de R. Bellour dans son édition, voir Halpern, A.-É. (1998). *Henri Michaux: le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, et Roger, J. (2000). *Henri Michaux poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

6. Michaux, H. (1946). *Ici, Poddema*, 2001, p. 105.

7. *Ibid.*, p. 111.

8. *Idem.*

a minima » et que l'on avait identifié depuis « jusqu'à 27 "sous-groupes"⁹ », peu utilisés pour des raisons pratiques – une précision qui éclaire là encore le texte de Michaux, ce désintérêt pour certains types sanguins devenant, dans la fiction, selon le même processus de transposition, un désintérêt pour certaines « espèces de femmes ».

L'emploi des guillemets par Michaux, autour du nombre « trente-sept », vaut ainsi à la fois comme la marque d'une citation fictionnelle et comme l'indice ténu d'une forme d'intertextualité. Comme dans « Intervention », Michaux joue sur deux registres de détournement. Dans le poème précédent, le lecteur était instruit de l'opération, tandis que les Honfleurais y étaient soumis sans la reconnaître. Ici, le lecteur est instruit d'un premier niveau de détournement (la transposition de l'histoire récente), mais il n'a guère d'indices pour repérer la parenté qui est établie entre une structure physiologique, telle que la conçoivent les sciences, et la structure de cette société fictive : cette homologie se réserve. Elle est à la fois évidente et laissée à deviner, parce que le lecteur qui « inspect[e] le texte pour voir si rien ne manque », pour citer de nouveau « Intervention », n'est pas confronté à un déficit patent. Non sans ironie, Michaux détourne donc, avec précision mais avec un minimum d'ostentation, c'est-à-dire de *perturbation* pour le lecteur, une découverte scientifique qui a facilité un autre type d'emprunt, la transfusion, en minimisant les risques immunologiques.

Un tel détournement déroute et met en crise deux cibles différentes. D'une part, son repérage permet de mieux comprendre l'attaque que Michaux porte contre la technoscience. Ramené à un squelette structurel, décalé et greffé ailleurs, le discours médical subit un réagencement qui équivaut, on vient de le voir, à une transfusion bien menée, mais qui reproduit aussi, sur le texte source, l'équivalent d'une opération de sélection et de chirurgie, comme si le poète vengeait les victimes de l'eugénisme et des expérimentations sur l'humain, par ses moyens propres, poétiquement donc, en retournant ces pratiques contre l'énoncé savant¹⁰. Et en choisissant de se servir d'une découverte bénéfique, ou du moins d'une description taxinomique neutre – car l'une des conséquences de l'identification des groupes sanguins fut la découverte de leur parfaite répartition au sein des « races » que les théoriciens racistes voulaient distinguer sur des bases biologiques – en reprenant donc cette avancée, pour la faire servir à la représentation d'une fabrique de l'humain proche du *Lebensborn* nazi, Michaux compromet aussi sciemment l'ensemble de la science. Comme Valéry l'avait fait au sortir de la Première Guerre mondiale, il souligne la fragilité des distinctions entre un savoir vecteur de progrès et un savoir dévoyé par l'idéologie ou la violence¹¹.

9. Labadié, J. (1938). « La transfusion sanguine est aujourd'hui sans danger », *La Science et la vie*, n° 248, février, p. 119.

10. Sur ce point, voir Marchal, H. (2003). « Un cas de transplantation littéraire : Ici, *Poddema* de Michaux », *Histoires littéraires*, n° 15, juillet, p. 165-174.

11. En 1919, Paul Valéry parle d'un sujet ayant désormais « pour remords tous les titres de notre gloire » (Valéry, P. (1957). « La crise de l'esprit », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 993).

D'autre part, ce dispositif met en cause le lecteur lui-même, et tout particulièrement le lecteur critique. Insensible au détournement, le commentateur manque un élément particulièrement éclairant. Mais s'il le repère, ce même lecteur n'en est pas moins dérangé. En puisant dans un discours de vulgarisation d'époque, Michaux programme en effet l'invisibilité de l'emprunt, parce qu'il peut se reposer sur l'éloignement qui sépare lettres et sciences dans la culture académique moderne, et parce qu'il joue de la fin de l'encyclopédisme. En outre, parce que la vulgarisation scientifique constitue un intertexte indigne par les commentateurs, qui tendent à écarter ce type de discours de seconde main (on revient aux guillemets qui rapprochent « les "trente-sept" autres » et les « 27 "sous-groupes" »), le dispositif ajoute à cette question cruciale de l'étendue des connaissances du lecteur celle de ses hiérarchies de valeur. Cet enjeu, que le texte traite thématiquement sur le plan amoureux, et, par renvoi au contexte historique, sur le plan racial, s'avère ainsi également problématisé sur le plan disciplinaire et sur le plan des discours. En glissant d'un niveau à un autre, ce n'est donc plus les Poddemaïs ou les dirigeants politiques qui doivent rendre compte de leurs classifications et de leurs « aimée[s] universelle[s] » ; c'est nous-mêmes. Et cette atteinte est d'autant plus efficace que l'identification du jeu homologique résout moins de difficultés qu'elle n'en soulève. En repérant le détournement de la structure physiologique, le critique produit une de ces analyses de spécialiste dont la pertinence au regard de la lecture normale du texte, qui fonctionne sans ce repérage, se constitue à son tour en problème. Enfin, comme toute découverte d'un niveau de sens complexe, l'élucidation inquiète nos certitudes dans la mesure où elle laisse soupçonner l'existence en d'autres lieux du texte de jeux similaires, aussi peu ostentatoires, que l'herméneute ne peut que craindre de manquer, faute de disposer de la même bibliothèque que l'auteur...

Le détournement non revendiqué s'avère ainsi redoutablement efficace. En tant que recyclage d'un savoir sur les transfusions, il a la particularité, dès lors qu'il n'est pas reconnu, de présenter une homologie de fonctionnement avec une transfusion réussie. Et son repérage permet un déploiement de sens que sans doute les analyses précédentes n'épuisent pas, mais qui, tel un choc immunologique, perturbe et met en crise l'ensemble des systèmes mis en communication, de la source médicale au décryptage du texte final.



Cette faculté de décrypter est au cœur de la pratique de Michel Deguy, mais elle repose sur une stratégie toute différente d'ostentation. Philosophe et critique, le poète, né en 1930, adopte en effet un mode de composition où l'intrusion aux sciences est si manifeste qu'elles ne s'intègrent au recueil poétique qu'au prix d'une forte discordance. Dans cette écriture qui brasse des termes techniques rares, des langues variées, des listes de noms propres et des citations explicites ou implicites, la convocation du discours scientifique semble ainsi d'abord servir

à instaurer un écart. C'est le cas de ce passage d'« Etc. », un poème de 1967 qui évoque le programme d'exploration lunaire Apollo (pour mémoire, c'est à la 11^e mission, en 1969, qu'aura lieu le « petit pas » de Neil Armstrong):

.....
 et quand
 nous arriverons sur son « sol » ensoleillé, alors alunir atterrir – déjà l'hésitation pour la métaphore tressaille – nous apportons nos mots, y trouverons nos ponces notre relief récidivant nos fictions comme partout réinjectant un petit homme dans le grand, emboitant nos esprits animaux dans ses cavités (« *la cause formelle de l'ivresse consiste en la quantité surabondante et la qualité de vapeurs chaudes et humides, qui s'élevont de la substance du vin, lesquelles venant à remplir le cerveau et ses ventricules et de là s'épandant à l'origine des nerfs et touchant leurs conduits, excitent en l'homme le sommeil et l'ivresse tenant par leur humidité les esprits animaux liés, attachés et assoupis* »)
 nous entrerons dans le cerveau à peu près à la même époque atterrissant ainsi en nos deux satellites crâne et lune¹²

Comme dans *Ici, Poddema*, cet extrait thématise le détournement en l'employant, puisque l'intrusion d'un texte hétérogène, entre parenthèses, mime celle de l'homme sur la lune. La source de la citation n'est pas donnée, la privant de contexte, de sorte que le détournement passe d'évidence par une opération de détournage. Si le langage n'y diffère pas de la langue contemporaine¹³, la théorie qu'il archive signale immédiatement son ancienneté: la « cause formelle » renvoie à Aristote, les « vapeurs chaudes et humides » participent de la physiologie humorale, et les « esprits animaux » rappellent Descartes. Ce caractère intempestif, qui contraste avec les allusions à la mission lunaire et aux opérations sur le cerveau, est renforcé par l'usage d'une triple démarcation: parenthèses, guillemets et italiques. Le fragment enchâssé est ainsi tenu à distance. Pourtant, Deguy proclame simultanément la cohérence de sa convocation. Présenté comme un exemple de « nos fictions », l'énoncé prend rang parmi les fables explicatives et les modèles qui nous conduisent à « réinject[er] », via le langage et les « ponc[ifs] », du connu dans l'inconnu. Si Deguy revalorise un énoncé dévalorisé sur le schéma du ready-made duchampien, le procédé vaut donc également satire de la science. En convoquant dans cette méditation sur des percées technologiques contemporaines un savoir périmé, le poète rappelle la fragilité historique des connaissances, et il montre que le temps suffit à transformer une vérité provisoire en fiction, de sorte que la différence entre poésie et science s'avère moins essentielle

12. Deguy, M. (1973). *Figurations*, dans *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 117-118 (la première publication du poème a eu lieu à la fin de l'essai « Poésie encore aujourd'hui ? », dans la revue *Preuves*, n° 196, juin 1967, p. 12-22).

13. Parce que Deguy reprend, dans une graphie modernisée, une lettre adressée en 1626 à Mersenne, par un certain Jean François – une référence peut-être puisée dans un manuel de Simone Daval et Bernard Guillemain, qui en font un « exemple de perversion de la pensée scientifique ». Voir Daval, S. et B. Guillemain (1962). *Nouveau cours de philosophie. Classe de philosophie. Tome premier: La Connaissance*, Paris, Presses universitaires de France, p. 225-226.

que conjoncturelle¹⁴. Mais, dans la mesure où l'homme va sans cesse « récidivant » des modèles dans d'autres champs, le texte s'éloigne aussi d'une conception linéaire de la temporalité culturelle. Le détournement qui recatégorise le texte savant en discours poétique cesse d'être une infraction pour devenir une norme : le déplacement s'avère un moteur de connaissance, et sous les espèces de l'analogie, et parce qu'il illustre le besoin que notre monde, « aux articulations où il cherche son ajointement à soi-même dans le changement même », éprouve « de se reconnaître lui-même dans son langage de toujours¹⁵ ». La notion d'horizon d'attente exclusif est dès lors elle-même mise en question. Si – et c'est l'objet d'« Etc. » que de le démontrer en convoquant ailleurs la figure de Diane ou des vers de Jodelle – l'événement que constitue la conquête de la Lune résonne en nous en réveillant un catalogue de mythes et d'énoncés passés, alors la perméabilité entre discours scientifique et création littéraire n'est pas seulement valable pour les énoncés périmés ; elle caractérise également le présent de ces deux champs. En ce sens, Deguy prolonge ici les réflexions que Hugo a consacrées à la lune dans son « *Promontorium somnii* ». Dans cet essai de 1864, Hugo revient sur sa visite à l'Observatoire de Paris, en 1834, sous la direction d'Arago. Comme Deguy, il relate son saisissement en voyant une première fois l'astre au télescope. La découverte de « cette mappemonde de l'Ignoré¹⁶ » est terrifiante, et ce spectacle semble chasser toutes les conceptions mythologiques et poétiques antérieures, dont Hugo dresse une liste, avant d'évoquer l'approche de Newton ou d'autres hommes de sciences. Mais il ajoute : « La lune n'a guère moins à se plaindre de l'astronome qui la fait chiffre que de l'astrologue qui la fait chimère », et il précise aussitôt : « Ajoutez à cela *la sœur d'Apollon, la chaste déesse, etc.* Les poètes ont créé une lune métaphorique et les savants une lune algébrique. La lune réelle est entre les deux¹⁷. » Sans être fausse, l'approche savante ne traduit donc qu'une partie de notre rapport au monde. Plus large, ce composé de représentations d'âges et de statuts divers additionne les discours, de sorte que, si la culture est formée par cette somme même, la réalité excède toujours cet ensemble, que Deguy et Hugo s'attachent à reconstituer en privilégiant une esthétique de la disparate, qui ne perturbe pas cette organisation, mais l'imite.

On comprend dès lors que Deguy ait intitulé le texte « Etc. » : pour ce poète qui place la comparaison au cœur de sa réflexion, et glose ce terme par celui de *comparution*¹⁸, un énoncé n'est jamais autonome ; il s'inscrit toujours au regard d'autres énoncés, selon une règle de perméabilité des champs que sa propre écriture applique, moins par collage moderniste que

14. On trouvera une lecture plus développée du passage, en ce sens, dans Marchal, H. (2006). « Péremption savante et intégration littéraire », dans L. Dahan-Gaida (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 29-43.

15. Deguy, M. (1967). « Poésie encore aujourd'hui ? », *Preuves*, vol. 17, n° 196, juin, p. 19.

16. Hugo, V. (1985). « Proses philosophiques des années 1960-1965 », dans *Œuvres complètes : Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 642.

17. *Ibid.*, p. 641-642.

18. Sur « l'échelle de la comparaison comme mode de la comparaison », voir Deguy, M. (1970). « Le corps de Jeanne (remarques sur le corps poétique des *Fleurs du mal*) », *Poétique*, n° 3, p. 334-335.

parce que son « principe est celui de l'hospitalité¹⁹ » – avec toute l'ambiguïté que ce terme peut conserver chez ce philologue aiguisé, entre accueil et prise en otage, guerre et guérison, échange égalitaire ou hostilité²⁰. Appliqué aux sciences, le détournement – par coupure et reprise – répare ainsi une coupure néfaste et autrement artificielle : il permet d'associer « des vérités en rythme d'une conversation heureuse », de procéder à une « dispersion des "vérités", à "l'infini", comme des espèces [qui] se tolèrent soudain, d'où je suis²¹ ». Et c'est cette force de réunion qui établit une équivalence pragmatique entre la figure poétique et l'emprunt discordant – une équivalence rendue explicite quand Deguy expose dans un autre poème, comme « Le principe de la marelle ». Là, après avoir évoqué les pylônes électriques de la *Bay James* en les comparant à un « mille-mâts de la toundra » qui « attend[rait] son Melville, encore », il ajoute en effet :

.....
 Tâche *culturelle*? Reprendre tes artéfacts dans une vue poétique, les dévoyant de leur être technique, s'il ne s'agit ni de les monter ni de les expliquer, mais de les amener à être visibles dans notre monde autrement que selon la fiche technologique de leur production et de leur fonction, mais à côté des autres, avec les autres, en comparaison avec les autres, et ainsi les reconnaissant dans une neuve et antique configuration, cela ne se pourrait que par le langage et en l'occurrence par le poème qui *file la métaphore* de leur réseau de circonstance²².

Reprise, dévoiement, changement de fonction, le détournement est une métaphore et la métaphore est un détournement, car le poète est créateur de *configurations*. Comme dans « Intervention », cette opération prend donc valeur de description générale de la poésie. Mais pour revenir à mon propos principal, une partie des emprunts dont Deguy constelle son œuvre semble poser un problème au regard de cette théorie elle-même, puisqu'elle paraît mettre en cause leur « reconnaissan[ce] ».

Partons d'un premier exemple, où l'intertexte est purement littéraire. Dans « Mesure pour mesure ou le clown du spectacle », tiré de *Gisants*, Deguy écrit :

19. Deguy, M. (1999). *L'Iconoclaste*, dans *Gisants. Poèmes III 1980-1985*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 237. Sur ce principe, voir également Deguy, M. (1998). *L'Énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », p. 116, et le commentaire qu'en donne Martin Rueff (2009), qui parle de « réciprocité sans primauté », dans *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann, coll. « Le bel aujourd'hui », p. 287.

20. Sur l'ambivalence du latin *hostire* et de ses dérivés en français, voir Rey, A. (dir.) (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II, Paris, Le Robert, p. 1746.

21. Deguy, 1999, p. 75.

22. « Le principe de la marelle », *ibid.*, p. 104-105.

.....

La table l'heure la prudence le mois la ruse
 D'une mesure qui n'est pas le mètre je mesure
 La partie donnée sur le Tout qui donne la partie
 Qu'est-ce qui s'applique à toi À quoi t'appliques-tu ?

Je te nomme rencontre d'une fleur et d'un pleur
 Sur la table des os je te mesure
 Mais qui est l'arrogant qui te mesure à toute chose
 Qui t'appelle diminutif où l'infini se chiffre²³.

.....

La première de ces strophes d'ouverture enchaîne une suite de noms et des formules proches du *conchetto*, puis elle se clôt sur des questions ouvertes qui dessinent une comparaison dont on ignorerait chaque terme. Le second quatrain, en revanche, semble offrir une clé repliant le poème sur une bibliothèque connue. Prévenu dès le titre, avec la reprise du *Measure for measure* de Shakespeare et le calembour sur « le clou du spectacle », le lecteur n'a guère de difficulté à repérer la variation sur la machine à coudre et le parapluie de Lautréamont, formule emblématique des montages d'objets trouvés surréalistes. En outre, Deguy s'appuie encore sur un écho, plus subtil, dont l'identification est toutefois facilitée par la présence de sa source en amont du recueil – ce qui pourrait motiver l'absence de point d'interrogation à la fin de cette seconde strophe. Deguy l'a rappelé, quelque trente pages plus tôt, « le spectacle de la mer procurait à Baudelaire ce *diminutif de l'infini* qui lui permettait d'habiter symboliquement²⁴ ». Souvent mobilisée et inversée, comme ici, par Deguy, la formule attribuée à Baudelaire provient en réalité de *Mon cœur mis à nu*, où ce dernier note : « La mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total²⁵ ? » Le lecteur peut ainsi comprendre que « tu » auquel s'adresse « Mesure pour mesure ou le clown du spectacle » est l'océan ou l'horizon, une indication qui invite à son tour à accepter la présence d'un ultime détournement, en lisant dans la « table des os » une reprise de la dédicace de *Amers*, de Saint-John Perse, qui évoque « l'An de mer à son plus haut sur la table des Eaux²⁶ ». À ce stade, on pourrait donc arguer que les calembours et les réagencements visaient à préserver la disparate nécessaire à la comparution, selon une règle qui complète celle de la marelle, et que Deguy énonce ailleurs en expliquant : « Il faut redire en l'altérant le même/Qui se méconnaît d'être trop reconnu²⁷ ». Mais ce travail d'exégèse, s'il conduit à identifier de multiples liens entre le poème et d'autres textes, ne permet qu'une élucidation provisoire. Non seulement la reconnaissance des références qui saturent le texte soulève les mêmes questions herméneutiques que le repérage

23. « Mesure pour mesure ou le clown du spectacle », *ibid.*, p. 92.

24. « Espace », *ibid.*, p. 61.

25. Baudelaire, C. (1961). « Mon cœur mis à nu », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1290.

26. Saint-John Perse (1970). *Amers suivi de Oiseaux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 139.

27. Deguy, 1999, p. 68.

du substrat hématologique chez Michaux, mais la clé ainsi trouvée n'éclaire de manière satisfaisante ni la première strophe ni la suite du poème. Il y a ainsi intervention sur des textes (plus ou moins) connus. Toutefois l'identification des « chameaux » (qu'il s'agisse des glissements auxquels procède Deguy ou de ces sources elles-mêmes) ne permet pas de comprendre le dispositif. Le thème du texte reste évasif – à moins que, cible même de l'opération, il ne soit donné que d'être précisément absent. Or, Deguy motive ailleurs cette déception en reprenant la posture du *trobar clus* médiéval et son exigence d'hermétisme. La comparaison ne doit pas épuiser le secret, car « l'œuvre [a] à voir avec cette logique, l'œuvre nouée, serrée d'arcane, tissant les liens avec les œuvres anciennes, bourrant de secrets ce secret²⁸ », de sorte que cette écriture du partage *partage* aussi l'impartageable. Si elle rend ostentatoire ses emprunts, c'est pour ménager simultanément une réserve, un conflit irréductible, tel que l'hospitalité offerte au lecteur est aussi une lutte qui le traite en ennemi, en étranger radical. Or, et c'est ici que l'on revient aux sciences, Deguy emploie sans doute ces dernières pour congédier avec le plus d'évidence la compréhension de son récepteur.

La science éclaire les structures du monde en dépassant le voile des apparences, mais elle produit cette illumination dans un discours qui reste opaque – veille affaire, au cœur des difficultés de la vulgarisation. Homme des Lumières, Jean Sylvain Bailly soulignait déjà ce paradoxe dans son *Histoire de l'astronomie moderne*, en 1779 : si « la vérité a des traits qui doivent frapper tout le monde, quand elle est exposée sans voile ; ce voile qui la cache, qui rend son accès difficile, c'est un langage convenu, c'est l'expression abrégée qui écrit cette vérité dans la tête des inventeurs ». Et d'ajouter, conformément à l'esprit de son époque : « On peut la dépouiller d'une expression abstraite pour la montrer sous une expression sensible : tout est physique, tout peut se revêtir d'images²⁹. » Nodier, parmi d'autres, renchérit en constatant que, dans la mesure où « il n'y a plus de savant qui se crût assez savant s'il s'abaissait à désigner le connu autrement que par l'inconnu », « la langue scientifique » forme un idiome qui n'est plus « une langue sociale et littéraire³⁰ ». De sorte que Poe, dans son *Poetic principle* (1850) pourra renverser les propositions de Bailly et la posture des Lumières, qui avaient promu la poésie scientifique comme médium de diffusion des savoirs : si la science a dû se créer un langage propre, sa vérité ne peut être traduite en vers ou ornée de figures. Deguy suit cette logique en greffant *directement* des extraits de discours scientifique, mais il court sciemment un risque en installant dans un texte poétique ce discours réservé. Il en affirme le caractère commun tout en sachant qu'il n'est précisément pas maîtrisé par le commun – y compris celui des lettrés contemporains. Le détournement, par déplacement, est donc aussi évident qu'il fait obstacle : il ménage dans le poème des poches d'inintelligibilité par conflit de codes, tel cet extrait de *Jumelages* :

28. « Du secret », *ibid.*, p. 80.

29. Bailly, J.S. (1779). *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de M.D.C.C.CXXX*, t. I, Paris, De Bure, p. vi.

30. Nodier, C. (2010). « Dictionnaire général de la langue française, de M. Raymond (II) » (1832), dans J.-R Dahan (dir.), *Feuilletons du Temps et autres écrits critiques*, t. I, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », p. 245-246.

.....
Venise

Berlin

Prague

Le long des rues qui marchent sur les eaux

J'écris en silence sur tes gencives

Et graffiti sur les pans de tes os

– métacarpe à 30° sur l'apophyse coracoïde Gorki/cubitus orthogonal à ton aréole
gauche Avenue du 1^{er}-Mai/crête iliaque troisième lombaire Place de la Liberté³¹

.....

Le *métacarpe* est l'ensemble des os formant la paume de la main ; les *apophyses* sont des excroissances osseuses permettant l'attache des ligaments ; l'adjectif *coracoïde* se dit d'une structure en forme de bec de corbeau ; le *cubitus* est un os de l'avant-bras ; l'*iliaque*, un os du bassin. Ces précisions sont-elles nécessaires à la lecture ? Sans doute non, car la liste des termes anatomiques conjoint un parcours du corps à un parcours des cités, métaphore connue, et c'est l'altérité des deux registres mis en conjonction qui fait le sens. Faudrait-il que le lecteur creuse, s'interroge ici encore sur l'illusion d'une maîtrise limitée au champ littéraire, et sur les valeurs qui motivent ses enquêtes ? Sommes-nous ainsi exclus d'un autre niveau de lecture, d'un autre « secret » ? Derechef, en mobilisant des fragments opaques – ici puisés à la médecine, mais d'autres textes empruntent à d'autres sciences –, un tel passage ménage une « conversation » à la fois « heureuse » et « malheureuse ». Il revendique l'emploi littéraire de registres réputés non littéraires tout en s'appuyant sur leur hétérogénéité même. Enfin, en maintenant une circulation (puisque le poème parle encore ici de voyage, malgré le mur de la géopolitique ou celui des disciplines), Deguy répond aussi aux enjeux d'une situation propre aux sciences récentes, qui se déroberaient non seulement au langage commun, mais à tout langage verbal et à toute analogie.

Ce n'est pas le lieu d'esquisser cette histoire. Rappelons seulement qu'avec l'émergence de la géométrie non euclidienne ou la complexification de la physique, Bachelard, par exemple, a invité les hommes de sciences à « lutter contre les images, les analogies, les métaphores », en faisant de « l'aspect littéraire [...] un signe important, un mauvais signe, des livres préscientifiques³² », et que Valéry a pris acte de cette mutation, en notant que, face à « des “choses” sans similitude avec nos “choses” », « l'imagerie mentale qui a rendu de si grands services » paraît avoir « perdu toute valeur³³ ». Si Deguy ne cesse de réclamer le droit de la poésie à se saisir de la science contemporaine ou passée, c'est donc *in fine* parce que ce détournement constitue un devoir. Dans un autre poème intitulé « Vérités », il note que « le scandaleux pour un, le réellement infranchissable [...] n'existe pas pour l'autre qui traverse³⁴ ». La phrase est ambiguë (d'autant

31. Deguy, M. (1986). *Jumelages*, dans *Poèmes II 1970-1980*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 80.

32. Bachelard, G. (2004). *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, p. 45 et 102.

33. Lettre-Préface de Paul Valéry à R. Gérard (1943). *Les Chemins divers de la connaissance*, cité dans Kimura, M. (2008). *Le Mythe du savoir : naissance et évolution de la pensée scientifique de Paul Valéry*, Francfort, Peter Lang, p. 314.

34. Deguy, 1999, p. 82.

que nous la coupons pour simplifier ses difficultés), mais elle peut entre autres se lire comme un rappel de la fonction d'exploration assignée à la figure³⁵, et comme une dénonciation d'un « pour un » qui ne devrait pas être retiré du commun. Or c'est bien cette tâche culturelle que la suite du texte semble proposer derechef à la poésie, face aux sciences :

.....
 Dire que peut-être dire est voué
 aux paradoxes surnommés triviaux
 d'un logos plafonné que la science aphone crèverait !
 Mais la pensée est espérance
 que ne défaille le savoir
 que c'est au dire que se réserve en vérité le dire³⁶.

En refusant un déplacement qui placerait le savoir hors de la langue, ou qui exclurait la langue du savoir, la poésie affirme son aptitude à ramener au sein du logos, qu'elle déplafonne, un discours scientifique qui s'exprimerait sur un mode « aphone », après s'être émancipé du verbe. Si la poésie assume ainsi le risque de sa propre aphasie, par inclusion de l'inintelligible, c'est bien pour renvoyer source et cible de l'opération à l'exigence du commun, c'est-à-dire de la communauté. Une telle entreprise somme la science, et derrière elle la technologie, d'obéir au « savoir » que le politique est chose de langue. Et elle alerte le lecteur dérouté, qui aurait pu croire savoir ce qui doit être su, en lui rappelant quelles vastes réserves de savoir lui échappent.



On mesure ainsi que la question initiale manque de pertinence. Comme toute pratique de reprise, le *détournement implique la possibilité de ne pas être reconnu comme tel*. Toutefois cette possibilité fait partie de son efficace. L'exemple de Michaux montre que le discours scientifique peut innover la structure même d'une fiction, sans être pour autant décelé, malgré l'hétérogénéité de ces champs. Réciproquement, les enchâssements spectaculaires de Deguy renvoient à la question du secret et à la difficile conjonction d'une science et d'une poésie qui, pourtant, ne peut pas ne pas tenter cette conversation. Certes, la science ne sort pas indemne de ces déplacements. Toutefois, ce *détournement de majeur* vise et contourne peut-être d'abord des interdits propres au champ poétique. À la fin du XIX^e siècle, les auteurs de manuels ont transformé en nouvelle norme les positions de Baudelaire, pour proscrire l'évocation poétique des sciences, et ces exclusions théoriques ont été consolidées par la suite, puisque Bakhtine, par

35. À comparer à « L'imagination est l'hôte de l'inconnaissable. Ayant plongé au fond de l'inconnu, elle en revient en poème chez les humains, pour dire, avec des "images" (non iconiques) : c'est inimaginable, mais c'est comme ça » (Deguy, M. (2007). « Comment faire une anthologie », dans J.-P. Mourasson (dir.), *Grand cahier Michel Deguy*, Coutras, Le Bleu du ciel, p. 174).

36. Deguy, 1999, p. 82.

exemple, a défendu l'idée d'une inaptitude des poètes à mêler différents registres de discours³⁷. Qu'importe que d'autres auteurs aient combattu ces défenses. Elles restent assez prégnantes pour que, contestant ces disjonctions par la complexité des dispositifs qu'ils mettent en place sur cette articulation, Michaux, par contrebande, et Deguy, au risque de l'illisibilité, trouvent encore moyen par ce biais de détourner leur propre identité de poètes, ainsi conçue, en substituant à une auctorialité singulière, par la polyphonie, « trop d'auteurs [...], trop de sujets ondoyants et divers, ou plutôt fracassés³⁸ ».

..... BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (2004). *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin.
- BAILLY, Jean Sylvain (1779). *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de M.D.CC.XXX*, t. I, Paris, De Bure.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). « Discours poétique, discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 99-121.
- BAUDELAIRE, Charles (1961). « Mon cœur mis à nu », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1271-1301.
- BAUDELAIRE, Charles (1986). *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier ».
- DAVAL, Simone et Bernard GUILLEMAIN (1962). *Nouveau cours de philosophie. Classe de philosophie. Tome premier: La Connaissance*, Paris, Presses universitaires de France
- DEGUY, Michel (1967). « Poésie encore aujourd'hui ? », *Preuves*, vol. 17, n° 196, juin, p. 12-22.
- DEGUY, Michel (1970). « Le corps de Jeanne (remarques sur le corps poétique des *Fleurs du mal*) », *Poétique*, n° 3, p. 334-335.
- DEGUY, Michel (1973). *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- DEGUY, Michel (1986). *Poèmes II 1970-1980*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- DEGUY, Michel (1998). *L'Énergie du désespoir ou d'une poésie continuée par tous les moyens*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie ».
- DEGUY, Michel (1999). *Gisants. Poèmes III 1980-1985*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- HALPERN, Anne-Élisabeth (1998). *Henri Michaux: le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan.
- HUGO, Victor (1985). *Œuvres complètes: critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- KIMURA, Masahiko (2008). *Le Mythe du savoir: naissance et évolution de la pensée scientifique de Paul Valéry*, Francfort, Peter Lang.
- LABADIÉ, Jean (1938). « La transfusion sanguine est aujourd'hui sans danger », *La Science et la vie*, février, n° 248, p. 119.

37. « Le style poétique est conventionnellement aliéné de toute action réciproque avec le discours d'autrui, tout "regard" vers le discours d'un autre. [...] Contradictions, conflits, doutes, demeurent dans l'objet, dans les pensées, dans les émotions, en un mot, dans le matériau, mais ne passent pas dans le langage » (Bakhtine, M. (1978). « Discours poétique, discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. de D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 107-109).

38. Commentaire de Deguy en marge de ses carnets, dans Volat H. et R. Harvey (2002). *Les Écrits de Michel Deguy*, IMEC, coll. « Inventaires », p. 14-15.

- LOUETTE, Jean-François (2003). *Sans protocole*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain ».
- MARCHAL, Hugues (2003). « Un cas de transplantation littéraire : *Ici, Poddema* de Michaux », *Histoires littéraires*, n° 15, juillet, p. 165-174.
- MARCHAL, Hughes (2006). « Péremption savante et intégration littéraire », dans Laurence Dahan-Gaida (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 29-43.
- MICHAUX Henri (1998). *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MICHAUX, Henri (2001). *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MOURASSON, Jean-Pierre (dir.) (2007). *Grand cahier Michel Deguy*, Coutras, Le Bleu du ciel.
- NODIER, Charles (2010). « *Dictionnaire général de la langue française*, de M. Raymond (II) », dans Jacques-Rémi Dahan (dir.), *Feuilletons du Temps et autres écrits critiques*, t. I, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », p. 245-246.
- REY, Alain (dir.) (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II, Paris, Le Robert.
- ROGER, Jérôme (2000). *Henri Michaux poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- RUEFF, Martin (2009). *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann, coll. « Le bel aujourd'hui ».
- SAINT-JOHN PERSE (1970). *Amers* suivi de *Oiseaux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- VALÉRY, Paul (1957). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VOLAT, Hélène et Robert HARVEY (2002). *Les Écrits de Michel Deguy*, IMEC, coll. « Inventaires ».

CITATION, MYTHE, MÉMOIRE

Formes et fonctions du détournement oulipien

Alison James
University of Chicago, Illinois, États-Unis

CE CHAPITRE SE PROPOSE D'INTERROGER LA PERTINENCE de la notion de détournement pour rendre compte d'un ensemble de pratiques citationnelles et transformationnelles, liées aux travaux de l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo). Rien de plus naturel, à première vue, que de parler de « détournement oulipien » : il suffit de constater que les écrivains du groupe imposent souvent à des matériaux verbaux préexistants un changement de sens, de contexte ou d'objectif. On trouve en effet chez les Oulipiens une fascination pour la citation, la reprise, la réécriture, le recyclage – préoccupation qui dépasse d'ailleurs largement l'horizon de la contrainte « formelle » proprement dite. Grâce à diverses opérations (méthodes algorithmiques, contraintes combinatoires, « transductions » sémantiques), se dessine un champ hypertextuel situé dans un territoire ambigu, entre parodie dévalorisante et imitation respectueuse.

Cependant, un écart considérable semble séparer ces pratiques oulipiennes de la conception du détournement telle qu'elle est définie par l'Internationale situationniste. Cette distance est à la fois politique et esthétique : l'orientation critique et idéologique du détournement situationniste, s'inscrivant dans la continuité des avant-gardes, peut paraître absente des travaux plutôt ludiques de l'Oulipo qui ne prétendent pas dépasser le domaine de la littérature (si « potentielle » soit-elle). En interrogeant cette différence, je me pencherai sur la temporalité paradoxale du détournement littéraire, qui se présente à la fois comme appel à la mémoire et comme effacement de la

distance historique. L'Oulipo occupe par ailleurs une place particulière par rapport au « tournant mémoriel » de la culture française contemporaine, comme l'indiquent déjà de nombreux travaux (soit que ceux-ci érigent la mémoire en principe fondateur de l'écriture « sous contrainte », soit qu'ils montrent son importance thématique chez certains écrivains oulipiens)¹. Le refus de la logique avant-gardiste et la mise entre parenthèses du politique semblent donner lieu chez les Oulipiens à de nouvelles modalités de détournement – pour peu que ce dernier terme convienne encore. Dans ce contexte, le détournement risque-t-il de perdre toute force satirique et de renoncer à sa capacité de « critique présente² » ? Cette question rejoint les inquiétudes récentes sur le « culte de la mémoire » et l'« obsession commémorative » à l'époque actuelle³. Pourtant, les pratiques oulipiennes peuvent remplir une double fonction de critique idéologique et de construction mémorielle. Pour le démontrer, je reviendrai dans un premier temps sur la théorie situationniste du détournement. Mon analyse portera ensuite sur quelques exercices oulipiens dont la contrainte consiste à transformer, de manière plus ou moins réglée, des textes antérieurs. La dernière partie du chapitre dépasse à la fois le champ oulipien « restreint » (contraintes formelles) et le domaine littéraire proprement dit, pour étudier certaines techniques de réutilisation mises en œuvre dans une pièce radiophonique de Georges Perec, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*. Dans ce dernier exemple, le détournement s'allie à une pratique documentaire s'exerçant non sur des objets littéraires antérieurs, mais sur des matériaux publicitaires devenus éléments d'une description des lieux.

..... DÉTOURNEMENT CONTRE CITATION

Pour les situationnistes, on le sait, le détournement a une fonction résolument politique, voire didactique. Dans un texte fondamental qui date de la période de l'Internationale lettriste, Guy Debord et Gil Wolman sont catégoriques sur cette question : « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane⁴. » Le détournement lettriste/situationniste se définit comme une tactique qui vise à la fois la critique et le dépassement de la tradition. Dépassement aussi du scandale avant-gardiste, la négation dadaïste de l'art ayant fait son temps – « les moustaches de la Joconde ne présentent aucun

-
1. Voir notamment Consenstein, P. (2002). *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi; Poucel, J.-J. (2006). *Jacques Roubaud and the Invention of Memory*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures »; Puff, J.-F. (2009). *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Classiques Garnier; Schilling, D. (2006). *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion; Ben Achour-Abdelkéfi, R. (dir.) (2009). *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, Tunis, Éditions Sahar.
 2. Debord, G. (2006). *La Société du spectacle*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 854, thèse 208.
 3. Todorov, T. (1998). *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, p. 51; Nora, P. (1997). « L'ère de la commémoration », dans *Les Lieux de mémoire*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 4687-4719.
 4. Debord, G. et G.J. Wolman (1956). « Mode d'emploi du détournement », *Les Livres nues*, n° 8. Rééd. dans Debord, 2006, p. 221.

caractère plus intéressant que la première version⁵ ». Le détournement prend ainsi son sens dans une perspective hégélienne comme négation de la négation, geste qui n'est plus parodique-comique comme à l'époque de Dada, mais « parodique-sérieux⁶ ». *La Société du spectacle* décrit le détournement comme « le langage fluide de l'anti-idéologie ». Il serait « le contraire de la citation » qui, elle, constitue un appel à l'autorité – cette autorité étant pourtant « toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation », arrachée à son contexte, à son mouvement, et à son époque. Le détournement évite cette falsification puisqu'il ne prétend tirer aucune garantie d'une référence ancienne : « Le détournement n'a fondé sa cause sur rien d'extérieur à sa propre vérité comme critique présente⁷. »

À la différence de la citation, le détournement s'affirme comme un acte violent, qui passe souvent par le découpage, la fragmentation, le collage. Pourtant, l'objet de cette violence est moins le matériau détourné en lui-même – tel ou tel film, tel fragment de culture populaire, tel texte théorique – que la prétendue autonomie d'un discours ou d'une image, et, en dernière analyse, le « spectacle » dans son intégralité qui nous éloigne de la vie. La critique anti-idéologique peut certes prendre pour cible une dimension de l'original : Debord et Wolman envisagent par exemple de donner aux images de *Naissance d'une nation* de D.W. Griffith une bande sonore qui dénoncerait le racisme et la guerre impérialiste. Dans un tel projet – amélioration par ajout et non par découpage et fragmentation –, le détournement tirerait parti des apports positifs « d'un des films les plus importants de l'histoire du cinéma⁸ ». Nous voyons réapparaître ici, de manière quelque peu étonnante, la nécessité d'une évaluation de l'héritage artistique. Le détournement s'apparente moins au sabotage qu'au sauvetage culturel et la critique idéologique devient moyen de récupération esthétique ; « dialectique dévalorisation-revalorisation de l'élément, dans le mouvement d'une signification unifiante⁹ ». Par contre, les détournements de fragments de Marx ou de Lautréamont opérés par Debord dans *La Société du spectacle* ne constituent pas une négation de l'idéologie de l'original – bien au contraire. Le changement de sens est plutôt de l'ordre du déplacement, de la réutilisation, de l'extension. Ainsi l'éloge du plagiat par Lautréamont se trouve-t-il lui-même plagié par Debord au nom de la critique situationniste ; le texte de Lautréamont n'est pas nié ni critiqué, mais prend simplement une autre ampleur à la lumière du projet situationniste¹⁰.

Ainsi défini, le détournement se présente comme une notion extensive sur le plan formel, englobant les deux modalités classées par Gérard Genette sous les termes d'*intertextualité* (« présence effective d'un texte dans un autre ») et d'*hypertextualité* (dérive « d'un texte antérieur

5. *Idem*.

6. *Ibid.*, p. 223.

7. Debord, *La Société du spectacle*, 2006, p. 854, thèse 208.

8. Debord et Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *ibid.*, p. 227.

9. Article non signé (1966). « De l'aliénation : examen de plusieurs aspects concrets », *Internationale situationniste*, n° 10. Repris dans *Internationale situationniste* (1997). *L'Internationale situationniste*, Paris, Fayard, p. 471.

10. Debord, *La Société du spectacle*, 2006, p. 854, thèse 207.

par transformation¹¹»). La notion de détournement reste pourtant plus restrictive sur le plan de la fonction, car elle suppose le refus de l'autorité – d'où l'opposition de Debord entre détournement et citation. Une telle conception n'est pas sans ambiguïté. En premier lieu, elle semble flotter entre un champ esthétique restreint (la littérature, le cinéma) et le domaine de la culture générale (la publicité, les coupures de presse) – régime unifié du spectacle où l'on peut déjà trouver « les plus beaux exemples » des tendances au détournement dans l'expression contemporaine¹². Une tension plus marquée se manifeste sur le plan de la temporalité, entre le souvenir et l'oubli du contexte de départ. Ainsi Debord et Wolman peuvent-ils à la fois affirmer leur « indifférence pour un original vidé de sens et oublié » et définir la « principale force d'un détournement » comme « fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire¹³ ». D'un côté, l'historicité du matériau détourné se voit abolie au nom des exigences de la « critique présente », de l'autre, ce matériau ne peut se soustraire au temps sans abolir le pouvoir critique du détournement. Dans cette perspective, la distinction debordienne entre détournement et citation devient assez délicate à maintenir. Aussi Debord a-t-il soin d'écarter de sa propre pratique les formes du détournement qu'il juge insuffisamment critiques ou dialectiques : la citation et l'emprunt chez Jean-Luc Godard, le collage chez Louis Aragon¹⁴.

..... DÉTOURNEMENT ET MÉMOIRE LITTÉRAIRE

Si l'Internationale situationniste prétend à la fois continuer et dépasser le projet libérateur des avant-gardes¹⁵, c'est sur un tout autre terrain – d'abord celui de la forme littéraire – que se place l'Oulipo. Certains membres fondateurs de l'« ouvroir » entretiennent certes des liens étroits avec les avant-gardes de l'après-guerre (Noël Arnaud est membre du groupe Le Surréalisme révolutionnaire¹⁶; les comptes rendus des premières réunions de l'Oulipo témoignent aussi de rencontres et de croisements, par exemple avec François Dufrenoy, plasticien et poète qui défend le point de vue « ultra-lettriste » à la réunion oulipienne du 13 juin 1963¹⁷). En tant que collectivité, pourtant, l'Oulipo prend ses distances par rapport à l'avant-gardisme. Tant par sa longévité que par ses modes de fonctionnement, l'Oulipo garde une place exceptionnelle dans la sociologie des groupes littéraires. Sur le plan politique, le groupe évite de prendre position (à de

11. Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 8 et p. 16.

12. Debord et Wolman, « Mode d'emploi du détournement », 2006, p. 223.

13. *Ibid.*, p. 223 et p. 224.

14. Internationale situationniste, « De l'aliénation », 1966. Dans le même texte il est question de « Pérec » [sic], le « consommateur des Choses », accusé de « stalinisme » pour avoir publié des textes dans la revue de gauche *Partisans*...

15. Voir par exemple « Amère victoire du surréalisme », dans *Internationale situationniste*, n° 1 (juin 1958), repris dans *Internationale situationniste*, 1997, p. 3-4. Ce texte éditorial déplore le « retournement des découvertes subversives du surréalisme », notamment l'exploitation de l'écriture automatique dans la méthode du « *brainstorming* ».

16. Bens, J. (2005). *Genèse de l'Oulipo: 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor Astral, p. 5.

17. *Ibid.*, p. 234. Sur le lettrisme, voir aussi Le Tellier, H. (2006). *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, p. 123-124. Le Tellier oppose ici la « rage créative » phonétique de certains poètes (Hugo Ball, Isidore Isou, Henri Michaux) au projet oulipien : « Pour l'oulipien – et pour l'écrivain en général croyons-nous –, le défi à relever est de renouveler la langue à partir de la langue elle-même » (p. 124).

rare exceptions près – déclaration contre le Front national à Strasbourg en 1997¹⁸). Sur le plan esthétique, l'Oulipo prétend échapper à la périodisation habituelle des mouvements littéraires du xx^e siècle ; position que résume Jacques Roubaud en affirmant que la littérature oulipienne n'est ni moderne ni postmoderne, mais plutôt « une littérature traditionnelle d'après les traditions¹⁹ ».

On serait alors tenté de placer les pratiques oulipiennes de réutilisation textuelle sous le signe de la citation, au sens de Debord, en tant qu'appels à « l'autorité théorique » d'un contexte d'origine et d'une tradition littéraire largement conçue. Or, les choses sont autrement plus complexes. Il faudrait tenir compte ici de diverses opérations, y compris les méthodes algorithmiques (les célèbres « S+7 »), les contraintes combinatoires (les « alexandrins greffés » de Marcel Bénabou, les poèmes « Rimbaudelaire » de l'Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs (ALAMO), les « transductions » sémantiques, et les allusions programmées comme dans *La Vie mode d'emploi* de Perec). Les méthodes oulipiennes de transformation textuelle ont fait couler beaucoup d'encre, notamment autour d'un commentaire de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, qui ne voit dans le projet du groupe qu'un avatar moderne de la parodie, « transformation textuelle à fonction ludique », voire une variante du « cadavre exquis » surréaliste²⁰. Faudrait-il alors opposer le régime « parodique-sérieux » des situationnistes, selon les termes de Wolman et Debord, au « parodique-ludique » des Oulipiens ? Quelle serait la cible d'une telle parodie ? On comprend que les Oulipiens aient protesté contre une telle réduction de la littérature potentielle à la transformation textuelle ludique²¹.

Pour ne prendre en compte d'abord que le champ des « exercices oulipiens », simples illustrations de procédés de transformation, considérons un des poèmes « haï-kaisants » de Raymond Queneau. En ne retenant que les sections rimantes du célèbre sonnet « en -yx » de Mallarmé (« Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx »), et en modifiant ensuite la ponctuation, Queneau obtient un effet à la fois insolite et familier²². Ainsi réduit, le poème préserve une cohérence ainsi que certains jeux de sonorités, comme l'homophonie de la deuxième strophe : « Nul ptyx/sonore/au Styx/s'honore²³ ». Jeu plaisant, sans doute, mais qui ne va pas sans jeter une certaine lumière sur le rôle générateur de la rime dans la création poétique de Mallarmé. Cependant la réduction du poème réalise d'autres potentialités des mots-rimes en les intégrant dans une nouvelle syntaxe minimaliste, elliptique sans être agrammaticale (« Un or/décor/contre une nixe,//encore/se fixe²⁴ »). Queneau ne se tient pas seulement aux derniers mots, mais garde

18. Sur cette déclaration voir Consenstein, 2002, p. 227. Dans *Moments oulipiens*, Anne Garréta revient sur cette question, en affirmant que l'éthos du groupe laisse paraître « l'ombre portée d'un souci de forme politique » ; par conséquent, « [l']Oulipo, simultanément, est et n'est pas (de la) politique » (Oulipo (2004). *Moments oulipiens*, Bordeaux, Le Castor Astral, p. 149).

19. Roubaud, J. (1995). *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, p. 206.

20. Genette, 1982, p. 56.

21. Arnaud, N. (2000). « Gérard Genette et l'Oulipo », dans Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, t. V, Bordeaux, Le Castor Astral, p. 7-22 ; Roubaud, 1995, p. 209-10 ; Le Tellier, 2006, p. 28-29.

22. Queneau, R. (1973). « La redondance chez Phane Armé », dans Oulipo, *La Littérature potentielle : créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard, p. 181-185.

23. *Ibid.*, p. 183.

24. *Idem.*

les éléments susceptibles de faire sens. Faut-il suivre Genette en soulignant la « connotation satirique » de cette transformation, comme si Queneau accusait Mallarmé de « remplissage » inutile²⁵ ? Le geste apparemment sacrilège constitue bien plutôt une interrogation des formes poétiques existantes ; démythification de la poésie, peut-être, mais surtout révélation de son fonctionnement profond. Il reste légitime, à mon sens, de parler de « détournement » dans ce cas : le poème change de direction en simplifiant le scénario complexe de Mallarmé (disparition des crédules du « salon vide », et du Maître qui a emporté avec lui le *ptyx*). Cet exercice poétique n'est pas simplement de l'ordre de la citation, même si elle fait appel à la mémoire de l'original. Il ne s'agit pas non plus d'une parodie du poème de Mallarmé. La reconstruction hypertextuelle reste fidèle à la poétique mallarméenne, en ajoutant un deuxième niveau méta-poétique à un sonnet qui était déjà « allégorique de lui-même²⁶ ».

Tout en arrachant des mots et des formes à leur contexte initial, les Oulipiens exploitent non la potentialité critique du détournement, mais plutôt le déploiement des virtualités du sens et des formes. Une autre forme de virtualité, autobiographique cette fois-ci, est en jeu dans les « micro-traductions » de Georges Perec, notamment ses « 15 variations discrètes » sur le poème « Gaspard Hauser chante » de Paul Verlaine²⁷. La sixième de ces variations nous présente une transformation presque négligeable, qui ne modifie que deux mots du poème : « ablation de la première et de la dernière rime ». Cela entraîne la suppression de la dernière syllabe d'« orphelin », dans le premier vers, et de « Gaspard » dans le dernier²⁸. La transformation de ces deux mots en « Orphée » et en « gars », respectivement, supprime le dernier pied de l'octosyllabe dans les deux cas et casse le schéma des rimes embrassées dans la première strophe :

.....
 Je suis venu calme Orphée
 Riche de mes seuls yeux tranquilles
 Vers les hommes des grandes villes ;
 Ils ne m'ont pas trouvé malin.

Les deux modifications tirent vers des registres différents : exaltation de la figure du poète avec « Orphée » dans le premier vers, déflation avec le dernier vers du poème : « Priez pour le pauvre gars ». Détournement minimal, cette « micro-traduction » prend tout son sens dans le contexte de l'œuvre perecquienne dans son ensemble, correspondant à ce que Bernard Magné a appelé « l'isotopie du manque²⁹ ». Le poème met en scène une double disparition, d'abord

25. Genette, 1982, p. 53.

26. La première version du poème de Mallarmé est intitulée « Sonnet allégorique de lui-même », dans Mallarmé, S. (1998). *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 131.

27. Perec, G. (1973). « Micro-traductions : 15 variations discrètes sur un poème connu », *Change*, n° 14, p. 113-117.

28. *Ibid.*, p. 114 (poème) et p. 117 (explication de la contrainte).

29. Magné, B. (1998). « Le Puzzle mode d'emploi », dans *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 44.

dans la figure de l'orphelin et ensuite dans la suppression de cette même figure³⁰. Faut-il voir dans ce geste de « traduction » un « total irrespect du texte³¹ » ou au contraire « une marque de déférence³² » ? Peut-être ni l'un ni l'autre, mais on est en tout cas loin de « l'indifférence » situationniste pour un original vidé de sens. Comme le note encore Bernard Magné, « [l]a variation est [...] un art de la mémoire : elle est le lieu où s'affronte une mémoire collective, un héritage, un passé et l'intervention d'une écriture personnelle, d'un sujet écrivant³³ ». Cependant, cette rencontre d'une mémoire collective et d'un sujet n'est pas forcément « subversive », comme l'affirme Magné ; elle peut donner lieu à une intertextualité amicale, une manière de jouer avec la tradition littéraire tout en lui donnant de nouvelles possibilités de sens.

..... CHOSES VUES, CHOSES LUES

L'activité oulipienne ne se réduit pas à des contraintes de transformation textuelle. Pourtant, le projet du groupe semble inséparable de la construction d'un champ hypertextuel élargi où des contraintes s'appliquent à des matériaux littéraires variés. Citons à titre d'exemple la réutilisation dans *La Disparition de Moby Dick* de Melville, dont l'intrigue et la thématique se voient détournées au profit d'une allégorie du roman lipogrammatique de Perec, autour des figures du blanc, de la disparition, et du « maudit bic³⁴ ». Le détournement oulipien dépasse donc le champ du seul exercice et participe à la construction non d'une « critique présente » de l'idéologie (comme chez les situationnistes), mais d'une mémoire de la littérature. Dans la littérature oulipienne, pourtant, cette mémoire est sans cesse confrontée au contemporain. Il en va ainsi de la citation littéraire dans un livre de poésie de Jacques Roubaud, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*. Ce recueil, dont le titre est déjà une citation détournée de Baudelaire, tisse un réseau d'associations littéraires (de Charles Baudelaire à Jacques Réda, en passant par Guillaume Apollinaire, Aragon, Jacques Prévert, Raymond Queneau et bien d'autres), mais cette représentation littéraire de Paris est mise à l'épreuve de l'expérience – celle du poète en marche dans la ville changée et changeante³⁵. Roubaud interroge le rapport entre mémoire et temps présent, entre la ville représentée et la ville vécue, entre le langage poétique et la vie quotidienne :

30. Gaspard Hauser, on le notera, réapparaît sous la forme de « Gaspard Winckler » dans d'autres textes de Perec, notamment *W ou le souvenir d'enfance* (1975) et *La Vie mode d'emploi* (1978).

31. Reggiani, C. (2000). « Contrainte et littérarité », *Formules*, n° 4, « Qu'est-ce que les littératures à contraintes ? Avant, ailleurs, et autour de l'Oulipo », p. 13.

32. Collombat, I. (2005). « L'Oulipo du traducteur », dans J.-F. Jeandillou et B. Magné (dir.), *Semen*, n° 19, « L'Ordre des mots », p. 84.

33. Magné, B. (2000). « Perline et Verec : à propos des *Micro-traductions* de Georges Perec », dans F. Migeot et J.-M. Viprey (dir.), *Répétition, altération, reformulation dans les textes et les discours (Colloque international, Besançon, 22-24 juillet 1998)*, *Semen*, n° 12, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, p. 186.

34. Perec, G. (1969). *La Disparition*, rééd. dans B. Magné (dir.) (2002). *Romans et récits*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », p. 374.

35. Sur cette question, voir notamment Reig, C. (2008). « Jacques Roubaud, piéton de Paris : échantillons de mémoire urbaine », *Relief*, vol. 2, n° 1, p. 22-39, <<http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/viewArticle/68>>, consulté le 5 juin 2011.

.....

Par hasard je passe
sur le pont des Arts
un pont sous lequel passe
« des éternels regards
l'onde »
de la Seine
« si lasse »³⁶.

.....

Le détournement du fleuve d'Apollinaire opère un retour de l'histoire poétique à la géographie urbaine réelle, selon une logique littérale à la fois incontestable et drôle : « il n'y a aucune raison/qu'elle n'ait pas été déjà fatiguée/quelques ponts plus haut ».

Roubaud renouvelle dans ce livre un effort de description de l'espace urbain déjà entrepris par Raymond Queneau dans *Courir les rues* (1967) et poursuivi par Georges Perec dans *Espèces d'espaces* et *Tentative d'épuisement de quelques lieux parisiens*³⁷. Ce dernier ensemble de textes, publié par Perec dans le sillage du projet inachevé « Lieux », a fait l'objet d'une étude génétique de Philippe Lejeune ainsi que de travaux récents sur la pensée du quotidien³⁸. Entre 1969 et 1975, Perec retourne plusieurs fois à douze lieux – rues, places, carrefours – dans lesquels il a vécu, ou auxquels le rattachent « des souvenirs particuliers »³⁹. Il se donne pour tâche de les décrire à raison de deux par mois, l'un *in situ*, l'autre de mémoire. Ces « lieux de mémoire » personnels s'orientent plus tard vers le collectif. Comme le note Derek Schilling, les descriptions perecquiennes des « choses communes » supposent une critique des médias qui n'est pas sans rappeler certains propos de Guy Debord. Ainsi trouvons-nous dans le texte programmatique « Approches de quoi ? » (1973) une critique de la représentation « spectaculaire » – celle des journaux qui « parlent de tout, sauf du journalier » et nous empêchent de comprendre « ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste [...], le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel⁴⁰ ».

Dans ces écritures de l'« infra-ordinaire », la démarche de Perec paraît d'abord se situer aux antipodes du détournement. La tâche consiste à décrire l'espace urbain de la manière la plus neutre et le plus exhaustive possible, pour produire ce que Perec appelle le plus souvent des « tentatives de description » ou des « tentatives d'épuisement ». Ces titres, comme le fait

36. Roubaud, J. (2006). *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains : cent cinquante poèmes 1991-1998*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 45-46.

37. Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée; Perec, G. (1975). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois; Perec, G. (1977). « Vues d'Italie », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 16; « Guettées », *Les Lettres nouvelles*, n° 1; « La Rue Vilin », *L'Humanité*, 11 novembre; Perec, G. (1979). « Allées et venue Rue de l'Assomption », *L'Arc*, n° 76; Perec, G. (1980). « Stations Mabillon », *Action poétique*, n° 8.

38. Lejeune, P. (1991). « Cent trente-trois lieux », dans *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, p. 141-209; Schilling, D. (2006); Sheringham, M. (2006). « Georges Perec : Uncovering the Infra-Ordinary », dans *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press.

39. Perec, 1974, p. 108.

40. Perec, G. (1973). « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n° 5. Rééd. dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 9-11; Schilling, 2006, p. 58.

remarquer Bernard Magné, « supposent une double postulation contradictoire : d'une part, l'exhaustif (description, inventaire, épuisement, saturation), d'autre part, l'asymptomatique (tentative)⁴¹ ». Quelle place pour le détournement dans une approche à première vue purement documentaire du réel ? Les descriptions de Perec intègrent pourtant de nombreuses citations, car le monde quotidien est déjà saturé de discours et de textes, allant des noms de rues au discours publicitaire, qui est partout visible dans le paysage urbain. Rappelons que, selon Debord et Wolman, c'est « dans l'industrie publicitaire qu'il faudrait [désormais] chercher les plus beaux exemples⁴² » de possibilités du détournement.

Au lieu de me pencher sur « Lieux » (ou sur les textes écrits qui en prennent la relève), je citerai un exemple qui a été moins étudié, mais qui va encore plus loin dans la direction de la pure énumération du visible. La pièce radiophonique *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, tout en s'inscrivant dans la continuité des approches de l'infra-ordinaire, relève en partie de l'art performance. Comme le note Andrée Chauvin, il s'agit d'une véritable épreuve d'« épuisement » aux deux sens du terme : « saturation et fatigue⁴³ ». Perec s'installe dans un car-studio pour créer six heures d'enregistrement brut, ce qui donnera lieu ensuite, après un travail de sélection et de montage, à une alternance entre la description en temps réel et un inventaire classé des véhicules et des passants. Dans la pièce achevée, ces deux catégories correspondant à deux voix, celle de Perec pour l'énumération et celle de l'acteur Claude Piéplu pour l'inventaire⁴⁴. Sans nier l'importance du processus de transcription, de lecture et de classement (bref, tout le travail de l'écriture, privilégiée par l'étude de Bernard Magné sur *Carrefour Mabillon*⁴⁵), je tirerai mes exemples de détournement de la partie descriptive de la pièce.

Ce reportage « en direct » est déterminé par une tension constante entre la « liberté incontrôlable du descriptif⁴⁶ » d'une part, et d'autre part les contraintes de la perception et de l'énonciation en « temps réel ». À la différence du flâneur ou des pratiquants de la dérive urbaine situationniste, Perec adopte un point fixe pour enregistrer le passage des autres, son propre mouvement se réduisant à celui du regard et celui de la voix, dont la bande sonore révèle

41. Magné, B. (1997). « Tentative de description de choses vues dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* », dans I. Chol et C. Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, p. 180.

42. Debord et Wolman, « Mode d'emploi du détournement », 2006, p. 223.

43. Chauvin, A. (2000). « "Les cocotiers sont arrivés" : tentative de reformulation de choses répétées au carrefour de l'altération », dans F. Migeot et J.-M. Viprey (dir.), *Répétition, altération, reformulation dans les textes et les discours (Colloque international, Besançon, 22-24 juillet 1998)*, Semen, n° 12, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, p. 83-84.

44. Perec, G. (1979). *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, repris dans *Dialogue avec Bernard Noël ; Poésie ininterrompue ; Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, 4 CD, Marseille, André Dimanche/INA, 1997. La pièce (désignée dorénavant par l'abréviation *Carrefour Mabillon*) est réalisée par l'Atelier de création radiophonique sous la direction de René Farabet, puis diffusée sur France-Culture le 25 février 1979. Sur une autre partie de la production radiophonique de Perec, réalisée en Allemagne entre 1968 et 1973, voir Hartje, H. (1997). « Georges Perec et le "Neues Hörspiel" allemand », dans I. Chol et C. Moncelet, 1997, p. 73-86; Hartje, H. (2004). « Les pièces radiophoniques de Georges Perec », dans R. Kahn (dir.), *À travers les modes, Actes du colloque de Rouen (mai 2002)*, Rouen, Presses de l'Université de Rouen, p. 15-24.

45. Magné, 1997, p. 182.

46. Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, p. 15.

la fatigue physique croissante en même temps qu'elle enregistre le flottement de l'attention mentale. La ville apparaît dans *Carrefour Mabillon* comme un espace à la fois visible et lisible; à la « lecture » métaphorique de l'espace urbain (au sens que lui donne Michel de Certeau⁴⁷), s'ajoute la lecture littérale, profération de textes écrits.

.....
 Mabillon, 19 mai 1978; il est dix heures moins vingt. Le temps est pluvieux. La circulation est plutôt fluide; la plupart des gens, ont leur imper, ont leur parapluie ouvert. Je suis au carrefour Mabillon; je vois devant moi l'amorce de la rue du Four; la portion du boulevard Saint Germain comprise entre Mabillon et Saint Germain des Prés, et en tournant un peu la tête, la rue de Buci.

Une femme passe avec un imperméable rouge, une autre avec un cabas, un autobus 86. Un camion de *Fruits et légumes Charles Prévot*. Le feu sur le boulevard Saint Germain devient vert, passe le 86 qui porte une publicité *Les cocotiers sont arrivés Galeries Lafayette*, une camionnette blanche, un camion Citroën bâché vert, des taxis; une camionnette bleue, encore des taxis⁴⁸.

.....

L'énumération, portant surtout sur les éléments mobiles du paysage urbain, rassemble des bribes d'un quotidien qui est souvent déjà discours: marques de voiture, mots lus sur les véhicules (« fruits et légumes Charles Prévot », « les cocotiers sont arrivés »). Les formes de la description varient en fonction de la circulation, qui détermine des variations rythmiques et syntaxiques de la parole. (Dans la transcription ci-dessus, qui suit celle d'Andrée Chauvin, les pauses et des démarcations intonatives de la pièce sont signalées par les signes de ponctuation et les italiques, mais cette notation ne rend pas compte de toutes les variations de vitesse et d'accentuation.) Andrée Chauvin remarque à juste titre que « les énoncés rapportés, lus sur les véhicules, les enseignes, les vêtements, participent d'une information à caractère publicitaire caractéristique des cités modernes ». En ce sens, ces énoncés offrent une « restitution littérale de toutes les inscriptions urbaines », activité qui relève moins de lecture que de repérage d'énoncés qui sont des fragments du réel. Dans cette « sémiologie urbaine⁴⁹ », la mimésis la plus parfaite coïncide avec la citation: correspondance des choses vues et des choses lues.

Comment parler de détournement dans un cas où la réutilisation d'énoncés reste soumise au régime documentaire? On peut néanmoins pousser l'analyse plus loin en considérant l'orchestration de la parole par des répétitions et par des variations rythmiques. Les variations syntaxiques de la description sont inséparables du temps de l'énonciation. À des moments d'accalmie relative, Perec développe des phrases plus complexes qui définissent des relations

47. de Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien, I: Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 173.

48. Perec, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, op. cit., CD 3, piste 2, 1:00-2:35, transcription d'A. Chauvin, 2000, p. 102. Les renvois à *Carrefour Mabillon* seront dorénavant indiqués entre parenthèses dans le corps du texte.

49. Chauvin, 2000, p. 98-99.

spatiales entre les différents éléments de la perception ; la vitesse de la description, par contre, apporte un nivellement spatial des éléments par la parataxe énumérative – oscillation entre la phrase et la liste. Soumises à ces variations, les citations du discours publicitaire sont souvent reprises, reformulées ou tronquées. Perec reprend certaines formules descriptives de manière systématique. Les publicités pour Véronique Sanson, par exemple, se réduisent au prénom et au nom de la chanteuse, sans d'autres détails. Par contre, la référence aux « Galeries Lafayette » tend à disparaître derrière le seul slogan, quelque peu énigmatique, « les cocotiers sont arrivés », ou parfois un autre segment octosyllabique : « les cocotiers sont parmi nous ».

Les slogans publicitaires, on peut le noter, ne font pas l'objet d'un classement à part dans la partie « inventaire » de la pièce ; la seule exception est le décompte des autobus « cocotiers » (quarante-sept) et des autobus « Véronique Sanson » (quarante-six) (CD 3, piste 8). Ces deux publicités, et notamment celle des « cocotiers », figurent comme leitmotifs de la pièce : récurrence comique, certes (effets de suspens et de retour), mais aussi refrain poétique qui ponctue et rythme la description du passage des automobiles et des gens. Le slogan cité, se plaçant souvent au même niveau syntaxique que les bus et les camions, frôle le fantastique. Il en va de même, mais dans une moindre mesure, pour les autres slogans récurrents de la pièce. On trouve des cas de variation syntaxique pour désigner le même référent : « rue du Four passe une camionnette *Uncle Ben's*, le riz qui ne colle jamais » (CD 3, piste 4, 3:17) ; « la camionnette riz *Uncle Ben's* ne colle jamais repasse le... par le boulevard Saint-Germain » (CD 3, piste 5, 3:00). Certaines formulations se répètent telles quelles, par exemple « un coup de fil ça rassure, petite camionnette des PTT » (CD 4, piste 6, 3:17 ; piste 9, 7:45) ; ici, la reprise de la forme syntaxique semble mettre au même niveau l'énoncé rapporté et l'objet décrit. L'intonation de Perec ne démarque pas toujours nettement les énoncés rapportés des autres éléments descriptifs : par exemple, la phrase « un camion des postes, à la poste vous êtes chez vous », est prononcée au moins deux fois avec intonation égale sur les deux parties de la phrase (CD 4, piste 2, 0:25 ; piste 5, 5:40).

Le repérage des effets de répétition et de variation entre pour une bonne part dans la fascination que peut exercer *Carrefour Mabillon* sur l'auditeur. L'utilisation à la fois documentaire et littéraire du discours publicitaire constitue bel et bien une méthode de détournement, arrachant les énoncés à leur première fonction à l'intérieur d'un système de consommation pour les exploiter comme des éléments sémantiques et sonores. Enfin, si les slogans publicitaires exploitent souvent la fonction poétique (au sens de Jakobson), nous constatons ici un effet de retournement.

..... MYTHIQUES ET MÉMOIRES DU PRÉSENT

.....
 À partir d'un certain âge, nos souvenirs sont tellement entrecroisés les uns sur les autres que la chose à laquelle on pense, le livre qu'on lit n'a presque plus d'importance. On a mis de soi-même partout, tout est fécond, tout est dangereux, et on peut faire d'aussi précieuses découvertes que dans les *Pensées* de Pascal dans une réclame pour un savon⁵⁰.

En mettant les pratiques citationnelles oulipiennes sous le signe du détournement, on peut toutefois s'interroger sur les enjeux idéologiques d'une telle démarche. À bien des égards, les descriptions « infra-ordinaires » de Perec semblent loin non seulement du détournement situationniste, mais aussi du jeune Perec des années 1960 qui, dans *Les Choses* (1965), s'était fait le démythificateur de son époque en critiquant directement le spectacle de la société de consommation.

Les Choses, ce roman qui dévoile le fonctionnement des signes contemporains, se situe dans la lignée des *Mythologies* de Roland Barthes (1957)⁵¹. Plus tard, pourtant, le détournement de l'objet publicitaire chez Perec se met à fonctionner comme un appel à la mémoire, tel le slogan cité dans *Je me souviens* : « Je me souviens de "Dop Dop Dop, adoptez le shampooing Dop"⁵². » Dans *Les Années*, Annie Ernaux identifie cette tendance de l'œuvre perecquienne à un tournant culturel plus général :

.....
 Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec « je me souviens » : du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy, de Devaquet, de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Benco. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre : des marqueurs d'époque⁵³.

Ernaux commente dans cette partie de son livre la difficulté de trouver un rapport authentique à la mémoire, dans un monde où les souvenirs mêmes, pris en charge par les médias, sont devenus inséparables de la « dictature douce de la marchandise⁵⁴ ». Sa caractérisation des « je-me-souviens » perecquiens serait à nuancer, mais ce n'est pas mon propos ici. Je voudrais au contraire souligner le rapport différent à l'histoire et à la mémoire qui s'instaure dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*. Document d'époque qui se

50. Proust, M. (1987-1989). *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 124.

51. Sur l'influence de Barthes, voir Perec, G. (2003). « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans D. Bertelli et M. Ribière (dir.), *Entretiens et conférences*, t. I, Nantes, Joseph K., p. 82-83.

52. Perec, G. (1978). *Je me souviens*, Paris, Hachette, coll. « Souvenir », n° 63.

53. Ernaux, A. (2008). *Les Années*, Paris, Gallimard, p. 224.

54. *Ibid.*, p. 218.

présente comme déjà historique et historicisé (les choses vues appartiennent à une date et à un lieu précis), *Carrefour Mabillon* nous offre des éléments d'une mémoire du présent, à partir de fragments de discours et d'aperçus de la vie quotidienne à Paris vers la fin des années 1970. La description du lieu fabrique aussi des mythes urbains, non au sens barthésien des « mythologies » de l'idéologie bourgeoise, mais à travers une démarche qui se rapproche des « mythiques » de Michel de Certeau : c'est-à-dire d'une pratique de l'espace qui est « indissociable du lieu rêvé⁵⁵ ».

Dans cette perspective, le tournant mémoriel et descriptif de l'œuvre perecquienne dans les années 1970 ne signifie nullement un retrait politique. Perec opère une mise à distance du spectacle urbain et une interrogation sur nos manières d'habiter ou d'occuper l'espace, mais il élabore aussi un mode de détournement positif en construisant, à partir de matériaux hétérogènes, des repères communs susceptibles de fonder une mémoire collective. Le carrefour Mabillon – lieu qui constitue selon Philippe Lejeune « une plaque tournante polymorphe » dans l'imaginaire de Perec⁵⁶ – ne représente pas le « Paris-nostalgie » des lieux en voie de détérioration ou de disparition⁵⁷. C'est un lieu plus neutre, mais plus ouvert aussi à la perspective de détournements futurs du paysage urbain.

..... BIBLIOGRAPHIE

- BEN ACHOUR-ABDELKÉFI, Rabâa (dir.) (2009). *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, Tunis, Éditions Sahar.
- BENS, Jacques (2005). *Genèse de l'Oulipo: 1960-1963*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- DE CERTEAU, Michel (1990). *L'Invention du quotidien, I: Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- CHAUVIN, Andrée (2000). « "Les cocotiers sont arrivés" : tentative de reformulation de choses répétées au carrefour de l'altération », dans François Migeot et Jean-Marie Viprey (dir.), *Répétition, altération, reformulation dans les textes et les discours (Colloque international, Besançon, 22-24 juillet 1998)*, Semen, n° 12, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, p. 81-112.
- CHOL, Isabelle et Christian MONCELET (dir.) (1997). *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal.
- COLLOMBAT, Isabelle (2005). « L'Oulipo du traducteur », dans Jean-François Jeandillou et Bernard Magné (dir.), Semen, n° 19, « L'ordre des mots », p. 81-97.
- CONSENSTEIN, Peter (2002). *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi.
- DEBORD, Guy (2006). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- ERNAUX, Annie (2008). *Les Années*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1986). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1997). *Internationale situationniste*, Paris, Fayard.

55. de Certeau, 1990, p. 155.

56. Lejeune, 1991, p. 166.

57. Sur les « non-lieux » de Perec (qui ne correspondent pas à ceux du sociologue Marc Augé), voir Robin, R. (2001). « Georges Perec. Paris-nostalgie : lieux, non-lieux, et le hors-lieu de l'écriture », dans P. Perec (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 180-198.

- HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- HARTJE, Hans (2004). « Les pièces radiophoniques de Georges Perec », dans Robert Kahn (dir.), *À travers les modes, Actes du colloque de Rouen* (mai 2002), Rouen, Presses de l'Université de Rouen, p. 15-24.
- LEJEUNE, Philippe (1991). « Cent trente-trois lieux », dans *La Mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, p. 141-209.
- LE TELLIER, Hervé (2006). *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- MAGNÉ, Bernard (1998). *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- MAGNÉ, Bernard (2000). « Perline et Verec: à propos des *Micro-traductions* de Georges Perec », dans François Migeot et Jean-Marie Viprey (dir.), *Répétition, altération, reformulation dans les textes et les discours (Colloque international, Besançon, 22-24 juillet 1998)*, Semen, n° 12, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, p. 181-196.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998). *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- NORA, Pierre (1997). « L'Ère de la commémoration », dans *Les Lieux de mémoire*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- OULIPO (2000). *La Bibliothèque oulipienne*, t. V, Bordeaux, Le Castor Astral.
- OULIPO (2004). *Moments oulipiens*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- PEREC, Georges (1973). « Micro-traductions: 15 variations discrètes sur un poème connu », *Change*, n° 14, p. 113-117.
- PEREC, Georges (1974). *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
- PEREC, Georges (1975). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois.
- PEREC, Georges (1977). « Vues d'Italie », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 16.
- PEREC, Georges (1977). « Guettées », *Les Lettres nouvelles*, n° 1.
- PEREC, Georges (1977). « La Rue Vilin », *L'Humanité*, 11 novembre.
- PEREC, Georges (1978). *Je me souviens*, Paris, Hachette, coll. « Souvenir », n° 63.
- PEREC, Georges (1979). *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, repris dans *Dialogue avec Bernard Noël; Poésie ininterrompue; Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, 4 CD, Marseille, André Dimanche/INA, 1997.
- PEREC, Georges (1979). « Allées et venue Rue de l'Assomption », *L'Arc*, n° 76.
- PEREC, Georges (1980). « Stations Mabillon », *Action poétique*, n° 8.
- PEREC, Georges (1989). *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
- PEREC, Georges (2002). *La Disparition*, rééd. dans Bernard Magné (dir.), *Romans et récits*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque ».
- PEREC, Georges (2003). « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans Dominique Bertelli et Mireille Ribière (dir.), *Entretiens et conférences*, t. I, Nantes, Joseph K., p. 76-88.
- POUCEL, Jean-Jacques (2006). *Jacques Roubaud and the Invention of Memory*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures ».
- PROUST, Marcel (1987-1989). *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PUFF, Jean-François (2009). *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Classiques Garnier.
- QUENEAU, Raymond (1973). « La redondance chez Phane Armé », dans Oulipo, *La Littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions*, Paris, Gallimard, p. 181-185.

- REGGIANI, Christine (2000). « Contrainte et littérarité », *Formules*, n° 4, « Qu'est-ce que les littératures à contraintes? Avant, ailleurs, et autour de l'Oulipo », p. 10-19.
- REIG, Christophe (2008). « Jacques Roubaud, piéton de Paris: échantillons de mémoire urbaine » *Relief*, vol. 2, n° 1, p. 22-39, <<http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/viewArticle/68>>, consulté le 5 juin 2011.
- ROBIN, Régine (2001). « Georges Perec. Paris-nostalgie: lieux, non-lieux, et le hors-lieu de l'écriture », dans Paulette Perec (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 180-198.
- ROUBAUD, Jacques (1995). *Poésie, etcetera: ménage*, Paris, Stock.
- ROUBAUD, Jacques (2006). *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains: cent cinquante poèmes 1991-1998*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- SCHILLING, Derek (2006). *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- SHERINGHAM, Michael (2006). « Georges Perec: Uncovering the Infra-Ordinary », dans *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1998). *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa.

ENTRE IDENTIFICATION, APPROPRIATION ET IRONIE

L'économie du détournement chez Guy Debord

Alexandre Trudel
Université de Montréal, Québec, Canada

DANS L'HISTOIRE CULTURELLE DU XX^E SIÈCLE, LE détournement restera principalement lié au nom de Guy Debord (1931-1994). Non seulement ce dernier fut un grand praticien du détournement, mais il fut également son principal théoricien. Évidemment, Debord fut loin d'être le seul littéraire ou plasticien à expérimenter l'art du détournement durant ce siècle, mais personne mieux que lui n'a autant exploré les diverses possibilités qu'offre le procédé. Si bien que le détournement, chez Debord, ne saurait aucunement se réduire en une simple question *technique*; en réalité, le détournement constitue le trait dominant de l'œuvre et, plus encore, ce qui le singularise en tant qu'artiste. Si l'œuvre de Debord réside en grande partie dans la construction d'un *mythe* entourant sa propre existence « maudite » et « scandaleuse », le détournement devient l'outil principal d'un vaste montage avant-gardiste visant à bâtir une légende¹ capable de transcender le temps. L'ambition de ce chapitre n'est pas de déconstruire la légende que Debord s'est attelé à imposer à partir de ses œuvres autobiographiques, mais plutôt de mieux cerner et comprendre l'économie propre au détournement tel qu'il se pratique chez lui. Je m'intéresserai en particulier aux contradictions apparaissant entre la théorie et la pratique, en démontrant notamment comment le détournement

1. Au moment de fonder l'Internationale situationniste en 1957, Debord écrit à son ami et mécène Asger Jorn : « Il faut créer tout de suite une nouvelle légende à notre propos » (cité dans Kaufmann, V. (2001). *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », p. 38).

situationniste se différencie de la distanciation brechtienne à laquelle Debord se réfère pourtant. Si le détournement joue un rôle fondamental dans les œuvres cinématographiques et littéraires de Debord, l'économie propre à cette pratique n'a pas toujours été bien comprise dans ce qu'elle implique tant au plan de la personnalité de Debord qu'au plan de sa production. Pour plusieurs, Debord reste d'abord l'auteur d'un seul livre (*La Société du spectacle*); on ignore trop souvent que Debord fut aussi un grand artiste qui inventa de nouvelles formes d'expression. La pratique du détournement fut évidemment centrale dans cette entreprise.

Dans un premier temps, Debord expérimente le détournement lors de la période lettriste (1952-1956), notamment dans les nombreuses métagraphies² que produisent les membres du groupe. Durant cette période, les œuvres les plus personnelles de Debord (le film *Hurllements en faveur de Sade* en 1952, l'émission de radio *La Valeur éducative* en 1955) sont déjà principalement composées de textes détournés (Breton, Joyce, Marx, Saint-Just, Bossuet, l'Ancien Testament, etc.), mais aussi des phrases tirées d'articles de journaux ou du Code civil ! Derrière ces collages apparemment décousus, peu de gens se rendent compte que le contenu est déjà largement autobiographique. Cette dimension ne peut plus être ignorée en 1958, année durant laquelle Debord publie son premier texte ouvertement biographique, les *Mémoires*. Ce texte possède la particularité d'être entièrement composé de textes détournés. Pas une seule phrase ne vient de Debord dans ce vaste montage qui superpose des détournements de classiques (Shakespeare, Racine, Baudelaire, Stevenson, etc.) et de sources mineures (critiques littéraires, publicités, romans policiers, etc.). À l'époque où il compose ses *Mémoires* avec la participation graphique d'Asger Jorn, Debord considère si hermétique cette œuvre qu'il la destine uniquement à ses amis. À l'origine, seuls ceux qui possédaient une connaissance intime de Debord durant ces années-là étaient peut-être capables de comprendre une partie des éléments auxquels se référaient les détournements³.

Cette caractéristique nous renseigne sur une des premières formes qu'adopte le détournement chez Debord : une sorte de *langage codé*⁴. Durant la période liée aux avant-gardes, les œuvres personnelles produites par Debord semblent destinées à un usage restreint : la communication se voulait principalement infragroupale. Le système complexe de références et de détournements utilisé par Debord dès ses premières œuvres sert alors un projet de fermeture du discours, ce dernier étant d'abord réservé à une élite d'initiés prêts à se soumettre au jeu. Surtout, les détournements effectués à cette époque nous montrent l'usage premier qu'en fait

-
2. Une métagraphie est une sorte de collage proche des photomontages dadaïstes et constructivistes. La métagraphie lettriste se présente bien souvent sous la forme d'un message codé, d'une expression personnelle principalement destinée aux autres membres du groupe lettriste, comme le reconnaît Debord dans une lettre à Chtcheglov de 1963 : « La métagraphie avait, me semble-t-il, cette valeur de messages entre nous, à un moment » (Debord, G. (2006). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 128). Ces collages participent donc directement à la construction mythologique lettriste.
 3. Nous devons souligner le travail titanesque de Boris Donné qui s'est attelé à la tâche d'identifier les sources des détournements qui composent les *Mémoires*, en plus d'en proposer des interprétations lucides et inspirées. Voir Donné, B. (2004). (*Pour mémoires*) : un essai d'éclaircissement des *Mémoires* de Guy Debord, Paris, Allia.
 4. Debord reconnaît volontiers cette dimension dans son « mode d'emploi du détournement » : « Le besoin d'une langue secrète, de mots de passe, est inséparable d'une tendance au jeu » (Debord, 2006, p. 229).

Debord : le détournement sert principalement à la construction d'un « moi mythologique », une identité baroque et multiforme qu'il ne peut exprimer qu'obliquement. Debord, en effet, refuse d'avancer à visage découvert ; c'est toujours *masqué*, via autrui, qu'il apparaît dans le monde. Il faut donc surtout concevoir la pratique du détournement comme un *art du masque*⁵, c'est-à-dire une forme *détournée* d'expression de soi. Il faut recevoir l'écriture du moi de Debord comme essentiellement baroque, c'est-à-dire fonctionnant à partir d'une multiplicité de masques et d'images en perpétuelle circulation. Debord joue ainsi de ses diverses figures comme avec un jeu de cartes ou, mieux, un jeu de tarot : il joue les cartes qui lui conviennent en fonction du moment ou de ses interlocuteurs. Véritable *interface* entre le moi et le monde, la pratique du détournement ne saurait chez lui se réduire à une simple méthode d'écriture ; elle correspond plutôt à une manière d'être dans le monde, une façon de vivre et de communiquer, de se créer soi-même et d'apparaître aux autres.

L'usage du détournement se poursuit lors de la dernière période, la période postsituationniste (1976-1993) durant laquelle Debord se fait le mémorialiste de sa propre gloire passée. Mais alors que Debord ne cesse de réécrire l'histoire de sa vie, l'emploi du détournement sera peu à peu abandonné. Si le film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) – sans doute le chef-d'œuvre de Debord, et certainement la meilleure porte d'entrée dans son œuvre – est toujours massivement composé de détournements filmiques ou littéraires, le *Panegyrique tome 1* de 1989 rejette le procédé. À partir du *Panegyrique* en effet, Debord se résout à citer, en nommant presque toujours la source des citations qui composent son œuvre. Voici comment il justifie un tel retournement :

.....
 Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyances obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d'autres textes que l'on sait très célèbres [...] doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'a introduite sa nouvelle application⁶.

Le détournement impliquait un jeu avec les lecteurs et le partage d'une certaine culture commune. La nomination des sources permet d'obtenir l'assurance des mêmes effets intertextuels auprès d'un public plus large, quand Debord constate la disparition de la culture classique qui est la sienne. Aussi, Debord cherche moins à se dissimuler qu'auparavant ; c'est directement et à la première personne qu'il décide d'évoquer sa vie. Debord cherche alors à imposer l'image

5. Jean-Marie Apostolides (2006) a théorisé la fonction du masque chez Debord, dans *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Champ/Flammarion, p. 55-158.

6. Debord, 2006, p. 1659.

d'un artiste maudit, secret et clandestin, en même temps qu'il compose une œuvre entièrement orientée vers la perspective de sa gloire posthume. L'aspect beaucoup plus « ouvert » des écrits mémorialistes tardifs⁷ contraste avec l'écriture cryptique des années 1950.

Entre ces deux moments, il y eut évidemment la période situationniste (1957-1975), qui institua la pratique du détournement dans le cadre d'une propagande révolutionnaire. À partir de 1961, l'Internationale situationniste (IS) devient une avant-garde souhaitant la « suppression de l'art » afin de réaliser une véritable « révolution de la vie quotidienne⁸ ». Tous les éléments artistiques au sein du groupe sont alors expurgés, et l'aspect politique prend davantage d'ampleur, jusqu'à l'explosion de mai 68 dans laquelle s'implique le groupe. Or il faut bien admettre qu'une large majorité des textes critiques abordant aujourd'hui la question du détournement a retenu la vision parfois simpliste diffusée par l'IS durant les années 1960. La lecture dominante privilégie ainsi une approche *politique* du détournement, en diminuant les dimensions esthétiques et philosophiques que sous-tend cette opération discursive. Il faut bien admettre que Debord lui-même a contribué à cette vision réductrice, en diffusant dans ses écrits théoriques la série des lieux communs qu'on entend généralement de nos jours lorsqu'on évoque la pratique du détournement.

..... APORIES DU DÉTOURNEMENT SITUATIONNISTE

Gil Wolman et Debord ont théorisé, un an avant la fondation de l'IS, la pratique du détournement dans un article de 1956 devenu célèbre: le « Mode d'emploi du détournement ». Pour eux, une telle pratique se définit d'abord par ses implications politiques: « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane », écrivent Debord et Wolman⁹. En ruinant les notions de propriété privée et de droits d'auteur, la pratique du détournement permettrait d'instaurer un véritable « communisme littéraire » « au service d'une lutte des classes bien comprise¹⁰ ». En bref, pour les lettristes, le détournement met fin à toutes prétentions d'expression personnelle et soumet la médiation artistique à un projet politique plus vaste.

Près de dix ans plus tard, Debord revient encore une fois sur la question du détournement dans *La Société du spectacle*. Pour lui, l'usage du détournement dans la théorie critique permet de rendre fluide ce qui a été coagulé au sein du spectacle: « Le détournement ramène à la subversion les conclusions critiques passées qui ont été figées en vérités respectables, c'est-à-dire transformées en mensonges¹¹. » Contre toutes tendances naturalistes ou essen-

7. Dans *Panégryque tome I*, Debord écrit d'ailleurs que « se faire comprendre est toujours un mérite, pour celui qui écrit » (*ibid.*, p. 1659).

8. *Ibid.*, p. 848 et 581.

9. *Ibid.*, p. 221.

10. *Ibid.*, p. 225.

11. *Ibid.*, p. 853-854.

tialistes, le détournement permet de remettre en mouvement ce qui s'est fixé en idéologie. Au service d'une guerre qui détermine ses mouvements, le discours construit à l'aide de détournements permet de réutiliser et de faire circuler de nouveau ces « paroles figées » qui s'imposent à l'humanité avec l'autorité de la tradition. Cet aspect guerrier et tacticien du détournement était déjà explicite dans le texte de 1956 : « [...] il s'agit également de faire servir les paroles de l'adversaire contre lui¹². » Ainsi, le détournement permet essentiellement de ruiner l'autorité de l'auteur, de la tradition, des idées ; il est le langage fluide rendu à lui-même, et rendu disponible à l'usage des masses.

Cette surdétermination du détournement par la lutte politique doit permettre d'éviter le piège du « retournement », c'est-à-dire le piège d'une pratique qui réintègre la part mythologique de l'objet détourné, en insérant malgré elle cet objet dans un nouvel ensemble spectaculaire. C'est de cette manière que les situationnistes prétendent se distinguer des pratiques artistiques d'*appropriation* (*Appropriation Art*), d'abord rendues célèbres par Dada et Duchamp avant d'être systématisées par le pop art :

.....
*For the SI the re-representation of images in an artistic context would only mean their integration into an art world that is itself part of spectacle; the détournement of texts and images in pamphlets, magazines or posters had to go beyond this. [...] the Situationists demanded the negation of art itself as one prerequisite for an end to the spectacle*¹³.

Pour les situationnistes, le détournement doit se produire au sein d'une nécessaire négation de l'art en tant qu'*activité spectaculaire* créatrice de mythes nouveaux. Le détournement est à la fois théorie critique en action et prise de conscience du dépérissement des formes artistiques. À la fois négation (de l'origine) et affirmation (du nouveau), le détournement apparaît aux situationnistes comme l'ultime forme expressive des avant-gardes visant le dépassement de l'art : « Le détournement se situe dans une tradition d'une "utopie du plagiat" qui postule qu'une politique révolutionnaire peut dériver d'un procédé artistique¹⁴. »

En ce sens, les situationnistes ont contribué à diffuser cette idéalisation tenace de l'appropriation au sein du monde artistique contemporain. L'apologie de l'appropriation en tant qu'activité subversive et critique est en effet devenue un lieu commun dans la critique d'art actuel. Dans un article consacré à cette question, Sven Lütticken remet en question la dimension subversive associée à un tel procédé : « *In a culture in which materials are everywhere appropriated and re-appropriated, how can appropriation as such be intrinsically progressive*¹⁵? » Sans avoir à juger a priori de la valeur artistique des œuvres basées sur l'appropriation, il convient néanmoins

12. *Ibid.*, p. 225.

13. Lütticken, S. (2005). « The Feathers of the Eagle », *New Left Review*, n° 36 (novembre/décembre), p. 119.

14. Jeanpierre, L. (2002). « Retournements du détournement », *Critique*, n° 663-664, p. 645.

15. Lütticken, 2005, p. 110.

de questionner l'idée selon laquelle l'appropriation est en soi toujours progressiste, critique, réflexive, opérant une distanciation brechtienne renversant les mythes et les icônes de la société spectaculaire. Selon Lütticken, il va de soi que :

.....
*Some appropriations may end up reinforcing myths. Second-degree mythology may indeed become a pseudo-critical, impotent pretension, still dominated by the myth it claims to debunk. It can also become its own myth: the myth of appropriation as intrinsically radical, or productive of radical difference*¹⁶.

Toujours selon Lütticken, ni les situationnistes, ni les artistes du pop art n'ont échappé au piège d'une contamination (au moins partielle) de leurs discours par les objets détournés : « *Each in its own way, both Pop and the SI demonstrated that the art world is thoroughly implicated in spectacular neo-myth, not its principled antagonist. [...] Even the SI's secession from the spectacle could never be truly complete*¹⁷. »

La question de la contamination de l'objet nouveau par l'objet ancien a brièvement été soulevée par Wolman et Debord, qui distinguent le « détournement mineur » (objet insignifiant) du « détournement abusif ». Dans ce dernier cas, Wolman et Debord s'accordent sur le fait que le détournement d'une œuvre marquante ou significative produit nécessairement un jeu de signification plus complexe, parce qu'il fonctionne en partie à partir de la capacité de *reconnaissance* du public et à partir de la surdétermination historique et culturelle de l'objet détourné¹⁸. Mais Debord et Wolman ne théorisent pas davantage l'économie des détournements abusifs issus d'œuvres classiques, laissant dans l'ombre un aspect pourtant essentiel : « le fait que le nouvel ensemble se trouve, à son tour, contaminé par le sens ancien, qui constitue une sorte d'inconscient du texte¹⁹. » C'est aussi toute la question de la *séduction* opérée par l'objet détourné qui est occultée ; ainsi, quand les situationnistes détournent des photographies érotiques à des fins propagandistes en 1964, on doit émettre l'hypothèse que l'attraction libidinale exercée par ces images joue un rôle fondamental dans un tel choix d'objet.

Les théories de l'*Appropriation Art*, tout comme la théorie situationniste du détournement, postulent par ailleurs systématiquement un auteur en posture de *contrôle*, dominant consciemment l'objet qu'il détourne :

16. *Ibid.*, p. 124-125.

17. *Ibid.*, p. 124.

18. Debord, 2006, p. 224.

19. Apostolidès, 2006, p. 154.

.....
*Recently, Isabelle Graw has pointed out that Appropriation Art theory [...] treated the appropriating artist as a fully conscious, detached and critical subject, thus denying that the appropriated material may have a hold on the artist, acknowledged or otherwise, influencing the outcome of the appropriation*²⁰.

Cette vision idéalisée de l'artiste suppose que ce dernier adopte toujours une posture critique et détachée par rapport au matériel détourné. Dans cette optique, le sens des détournements serait toujours de l'ordre de l'ironie, de l'ordre d'une mise à distance critique devant la signification d'origine. Or, comme nous le verrons bientôt, la pratique du détournement chez Debord montre comment bien souvent le système fonctionne selon une économie contraire.

Le point aveugle de la théorie de Wolman et de Debord se situe exactement là, dans le jeu complexe d'identification, de projection et d'introjection qui participe à l'économie du détournement. Debord évoque d'ailleurs Brecht dans sa théorie du détournement, situant cette pratique dans une logique de distanciation. Dans le manifeste situationniste de 1957 (*Rapport sur la construction des situations*), il écrit :

.....
 La construction de situations commence au-delà de l'éroulement moderne de la notion de spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur en héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités à bouleverser sa propre vie²¹.

Le détournement s'inscrit dans l'idée situationniste de « construction de situations » ; en détournant des images et des textes circulant dans l'univers culturel, le « voleur » cesse d'être passif et devient un « auteur » à part entière. Pour les situationnistes, le détournement devait faire expier le péché originel du spectateur moderne : sa passivité complice et coupable. On notera néanmoins les limites des prétentions « criminelles » d'une telle technique : en ruinant la notion de propriété privée, en volant des œuvres pour les intégrer dans de nouvelles, le détourneur ne s'institue-t-il pas lui-même, dans un même mouvement, en tant qu'*auteur* à part entière ? Jeanpierre souligne à quel point Debord exemplifie les limites de l'utopie situationniste du plagiat :

20. Lütticken, 2005, p. 124.

21. Debord, 2006, p. 325.

À côté de leur pratique d'anonymat partiel, lettristes et situationnistes ont maintenu l'importance de la signature. Le respect, par-delà le détournement, d'un culte de l'auteur est manifeste chez Debord et rejoint une mise en scène épique de soi et des amis [...]. Une technique inspirée du plagiat, qui devait conduire à une mise à mort de l'auteur, finit par restaurer son autorité²².

..... BRECHT CONTRE DEBORD

C'est dans son rapport au cinéma que se découvre le mieux l'essence du détournement tel que pratiqué par Debord. Ce dernier notait d'ailleurs en 1956 que « [c]'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté²³ ». Parce que le cinéma narratif traditionnel demeure foncièrement aristotélien, parce qu'il engage nécessairement des processus d'identification, il demeure un outil essentiel permettant de projeter son existence sur un plan mythique. Debord n'a pas cherché à dissimuler cet aspect. Il convient à ce propos de lire une « Note sur l'emploi des films volés », rédigée par Debord en 1989 à l'intention de l'historien du cinéma Thomas Y. Levin :

Dans le film *La Société du spectacle*, les films (de fiction) détournés par moi ne sont donc pas pris comme des illustrations critiques d'un art de la société spectaculaire, contrairement aux documentaires et actualités par exemple. Ces films de fiction volés [...] sont chargés, quel qu'ait pu être leur sens précédent, de représenter, au contraire, le renversement du « renversement artistique de la vie ». Derrière le spectacle, il y avait la vie réelle qui a été déportée au-delà de l'écran. J'ai prétendu « exproprier les expropriateurs²⁴ ».

Ce que Debord admet sans détour, c'est qu'il utilise dans son propre cinéma des détournements de films de fiction qu'il a véritablement *aimés*, et ce, pour représenter sa vie, des parties d'une existence réelle qui ont été détournées par les « expropriateurs », les maîtres du spectacle. Pour Debord et les situationnistes, partisans d'un dépassement de l'art, le détournement devait ramener la vraie vie, prisonnière de la représentation spectaculaire, à elle-même. C'est une part de lui-même que récupère le sujet via le détournement de ces morceaux de cultures qui hantent son imaginaire.

22. Jeanpierre, 2002, p. 652. Jeanpierre souligne d'autre part que Debord et ses camarades n'ont guère abandonné la notion de droit d'auteur : « Sont à cet égard révélatrices les accusations systématiques de plagiat de la part de ceux mêmes qui s'autorisent de la nécessité du plagiat. Pour ses *Hurléments en faveur de Sade*, Debord revendique une primauté sur les monochromes d'Yves Klein et les silences de Cage » (p. 653).

23. Debord, 2006, p. 226-227.

24. *Ibid.*, p. 1411-1412.

En ce sens, il convient maintenant de radicalement différencier le détournement de la *distanciation* théorisée par Bertold Brecht. Il est vrai que les deux pratiques témoignent d'une même volonté de *destruction de la représentation* en tant que forme du divertissement. Il faut pour ce faire d'abord briser *l'illusion* qui domine l'univers fictionnel. On se souvient que, pour Brecht, la distanciation se définit dans un rapport antagoniste avec la représentation aristotélicienne :

.....
 Comme il est constaté dans la *Poétique* d'Aristote, ce que le spectateur vit au théâtre est vécu par le biais d'un acte d'identification. Parmi les éléments qui commandent cette expérience vécue, il ne peut y avoir de place pour l'expérience critique, et cela d'autant moins que l'identification fonctionne mieux. Quand l'acte critique est suscité, il s'applique à l'identification, jamais aux processus dont le spectateur voit sur scène la reproduction²⁵.

Le théâtre épique défini par Brecht refuse l'identification des spectateurs envers les personnages représentés sur scène. Il vise principalement à développer l'esprit critique du spectateur, non pas sur ce qui se produit dans l'univers de la représentation, mais sur les processus de la vie réels auxquels la pièce fait référence. Dans ce cadre, la distanciation brechtienne doit constamment chercher à *sortir* de la représentation pour se référer directement aux contradictions objectives du monde social existant. Ce théâtre cherche donc surtout à faire réfléchir le spectateur sur les processus sociaux qui conditionnent sa propre existence. Il ne s'agit pas de simplement transformer le « spectateur » en « acteur », comme l'a voulu un certain théâtre politique des années 1960. Il s'agit plutôt de bloquer le processus identificatoire afin de confronter le public à sa propre réalité, et d'utiliser la fiction comme moteur de la conscience critique. La dimension artistique s'en trouve irrémédiablement déplacée : elle ne se trouve plus dans la représentation, mais dans l'attitude critique du spectateur, qui devient lui-même créateur en questionnant son monde.

On traduit généralement en français le *Verfremdungseffekt* (« l'effet-V ») de Brecht par « distanciation », mais une traduction littérale serait plus proche de « l'effet d'étrangeté ». La théorie de Brecht est à rapprocher du concept de défamiliarisation développé par les formalistes russes afin de définir l'effet propre de la littérature. Pour Brecht, la représentation doit sans cesse briser, à l'intérieur d'elle-même, le confort identificatoire qui bloque l'attitude critique du spectateur ; Brecht définit ainsi l'effet-V : « [...] il s'agit là d'une technique permettant de donner au processus à représenter l'allure de faits insolites, de faits qui nécessitent une explication, qui ne vont pas de soi, qui ne sont pas tout simplement naturels²⁶. » Dans le théâtre de Brecht, la « défamiliarisation » ne peut donc se produire qu'à partir du processus d'identification, à briser au cœur même de la représentation. Pour effectuer cela, Brecht développe une série de techniques

25. Brecht, B. (1970). *L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche, p. 175.

26. *Ibid.*, p. 69.

permettant de faire advenir ce sentiment d'étrangeté, notamment dans le jeu de l'acteur, qui doit sans cesse souligner le caractère artificiel de son rôle. Ainsi, la représentation ne cesse jamais de se nommer elle-même, en soulignant le fait qu'*elle n'est qu'une représentation*. Chez Brecht, la dimension idéaliste de la représentation est donc complètement évacuée; il n'y a plus de figures idéelles dans lesquelles le public peut projeter son imaginaire. C'est du côté de la salle que se transfère l'aspect épique du théâtre, car le véritable héros devient ce public qui transpose désormais son désir d'idéalisation sur le monde réel; en ce sens, le théâtre ne sert qu'une entreprise plus large de « maîtrise de la vie »: « Le nouveau théâtre est simplement le théâtre de l'homme qui a commencé à se tirer d'affaire par lui-même²⁷. »

Chez Debord au contraire, le contenu idéal de la représentation n'est jamais totalement mis hors jeu; il se trouve plutôt réinvesti, réactivé dans un nouveau contexte. Jacques Rancière explique justement le détournement en soulignant son opposition structurelle avec la distanciation:

.....
 L'essence du détournement, c'est la transformation [...] du prédicat aliéné en possession subjective. C'est la réappropriation directe de ce qui a été éloigné dans la représentation. [...] Aussi le détournement n'a-t-il rien à voir avec la « distanciation » brechtienne. Le détournement n'éloigne pas, il ne nous apprend pas à comprendre le monde en le rendant étranger. Il n'y a rien à comprendre derrière ou sous l'image. Il y a à se réapproprier ce qui est *dans* l'image: l'action représentée, séparée d'elle-même. [...] À l'exact opposé de toute pédagogie brechtienne, le détournement est un exercice d'identification au héros²⁸.

Malgré la référence à Brecht, l'essence du détournement d'œuvres fictionnelles consiste en une réappropriation de la « vie spectaculaire », celle que nous ont confisquée Hollywood et son *star-system*.

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si la question de la *star* préoccupe tant Debord – qui devait connaître les textes d'Edgar Morin écrits à ce sujet – durant les années 1960. Dans son film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), il affirme: « [...] c'est le besoin qu'on a d'elle qui crée la star. C'est la misère du besoin, c'est la vie morne et anonyme qui voudrait s'élargir aux dimensions de la vie de cinéma. La vie imaginaire de l'écran est le produit de ce besoin réel. La star est la projection de ce besoin²⁹. » La star, en concentrant en elle-même les désirs individuels de gloire et de passion, reflète la « misère du besoin » dans la société actuelle. Plutôt que de nier le caractère idéal de la vie incarnée dans la star, Debord le détourne à son propre profit afin de représenter sa vie. C'est pour cette raison qu'il a sans cesse besoin d'investir de nouvelles figures héroïques et mythiques, dont plusieurs

27. *Ibid.*, p. 178.

28. Rancière, J. (2005). « Quand nous étions sur le Shenandoa », *Les Cahiers du cinéma*, n° 605 (octobre), p. 93.

29. Debord, 2006, p. 482-483.

sont issues de la culture populaire. C'est ainsi que les nombreux films détournés par Debord nous renseignent sur la vie de leur manipulateur : il faut voir dans Lacenaire (des *Enfants du paradis*, de Marcel Carné), Mr. Arkadin (protagoniste éponyme du film d'Orson Welles) ou la figure du diable (prise dans les *Visiteurs du soir*, autre film de Carné) autant de *doubles* de Debord. Dans son cinéma, le détournement des films de fiction n'occupe plus une fonction critique : il sert plutôt la construction mythologique du sujet. En se construisant une *persona*, Debord réutilise activement les récits et les personnages iconiques qui circulent déjà au sein du spectacle. Le détournement représente donc un mouvement de négation *interne* au spectacle. L'aspect politique et révolutionnaire du détournement s'en trouve profondément amoindri, surtout si on le compare à la distanciation brechtienne, qui trouve son application immédiate au sein d'une collectivité à conscientiser.

Il convient donc de redéfinir le détournement avant tout comme une activité de mythologisation de soi. Malgré les prétentions révolutionnaires du procédé, le détournement se met d'abord au service de Debord et de ses camarades dans leur projet mythologique :

.....
 La fidélité de Debord au procédé du détournement, loin de défaire la tradition et ses hiérarchies, vise à fonder une nouvelle « tradition du nouveau », une contre-histoire qui devrait être celle des vaincus, mais qui n'est que celle de Debord et de ses camarades [...].
 Le détournement agit avant tout comme signe de reconnaissance³⁰.

Dans un premier temps, la pratique du détournement se produit uniquement en tant que moyen de communication interne au groupe lettriste lui-même. Il n'est aucunement question de produire une « contre-histoire » ni de redonner aux masses aliénées des moyens de rompre avec « l'identification au héros » ; il s'agit de s'approprier la part mythique contenue dans les productions du spectacle afin de devenir héros soi-même. C'est donc dire que le « cinéma » lettriste est d'abord et surtout un « théâtre épique » servant une entreprise d'auto-idéalisation. À la différence de Brecht, qui rompt totalement avec l'idéalisation fictionnelle, Debord se sert de celle-ci afin de glorifier sa propre vie, de projeter cette dernière sur un plan héroïque et mythique.

Si le détournement permet de rompre avec l'univers de la représentation spectaculaire, s'il produit lui aussi un effet d'étrangeté par le déplacement qu'il opère, il ne réalise aucunement une *distance* radicale entre le public et l'univers idéalisé de la représentation. Le détournement opère certes une distance entre l'agent et la représentation, mais, dans un second temps, le détourneur se réapproprie cette dernière afin de créer une nouvelle distance entre une élite situationniste et le reste des spectateurs, incapables d'un tel réinvestissement créatif. La distance ne se produit donc plus au sein de la représentation elle-même ; elle advient entre Debord et le public, reproduisant ainsi cette économie spectaculaire tant conspuée. En bref, si

30. Jeanpierre, 2002, p. 653.

l'opposition idéologique centrale se produit bien entre l'identification et la distanciation, chez Debord, l'opposition stratégique passe entre les acteurs situationnistes et les simples « spectateurs de l'Histoire », ce public anonyme tant détesté, mais auquel se destine pourtant la *légende*, la *saga* situationniste.

..... DÉTOURNEMENT, CINÉMA ET MYTHES MODERNES

Le cinéma, parce qu'il ne cesse de créer de nouvelles mythologies adaptées à son temps, devient le lieu privilégié dans cette reconquête de l'existence via l'appropriation. Et parce que le cinéma fonctionne toujours selon une économie de reproduction visuelle, le détournement y trouve naturellement son premier domaine d'exploitation. L'image, par nature reproductible, compose un véritable concentré de signification, facile à déplacer et à remanier dans un nouveau contexte³¹, alors que le fragment littéraire convoque un autre rapport, moins immédiat, à l'objet détourné. Dans un premier temps, c'est donc dans l'objet cinématographique que les lettristes apprennent à se projeter afin de réutiliser la puissance mythique contenue dans l'image, en détournant des signes pour les réintégrer dans leur légende collective. Debord restera toujours fidèle à cette manière de s'approprier le cinéma qu'il expérimente tout d'abord durant les années 1950.

Dès les débuts de l'Internationale lettriste, Debord s'intéresse déjà à la fonction du mythe dans la société du spectacle : avec Ivan Chtcheglov³², il aime se projeter au sein d'univers fictionnels préexistants (dans les films de Carné et Prévert, dans les légendes de la Table ronde, etc.), et ainsi transposer sur un plan mythologique ses aventures et celles de son groupe. Dans une lettre adressée à Ivan Chtcheglov en 1954, Debord explique à son ami la manière dont il reçoit et interprète des films « ordinaires » au sein de son propre « complexe mythique » (le terme est souligné dans la lettre). Debord parle ici du film *The Prisoner of Zenda*, réalisé par Richard Thorpe en 1952 :

.....
 Je te signale un joli cas de *complexe mythique* réalisé autour d'un film (c'est la forme la plus large du détournement des concepts) [...] le roi de ce film, c'est précisément Guy Debord (l'imposture me semble un des actes les plus désinvoltes qui soit, une tricherie avec la condition humaine), c'est-à-dire Louis II de Bavière (substitution et confusion des personnalités dans le même temps³³).

31. Lütticken souligne comment la pratique du détournement s'est aisément généralisée dans une civilisation de l'image : « *Placing an image or a text – or a fragment of one – in a new context can make the myth which it “hosts” explicit. This kind of practice became common in visual art rather than in literature, once the avant-garde had made the simple “taking” of a pre-existing object or image a valid artistic act. It can be argued that photography served as an important model for this: the camera facilitates the two-dimensional appropriation of objects [...]* » (Lütticken, 2005, p. 116).

32. « Les deux lettristes sont persuadés que pour se faire une place dans le milieu intellectuel et artistique de leur époque, il leur faut inventer des mythes modernes, et se constituer eux-mêmes en figures mythologiques » (Apostolidès, J.-M. et B. Donné (2006). *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Allia, p. 60).

33. Debord, G. (2004). *Le Marquis de Sade a des yeux de jeunes filles*, Paris, Fayard, p. 162.

On remarquera le jeu d'identité complexe que Debord met en scène à partir de ce film : le personnage du roi, dans le film, devient une incarnation cachée de Louis II de Bavière (que Debord admire démesurément), et donc de Debord lui-même, le jeu des masques se multipliant dans un pli baroque potentiellement infini. Dans le numéro 24 de *Potlatch*, Debord revient encore une fois sur ce film qui marque son imaginaire :

.....
 Dans les salles obscures que la *dérive* peut traverser, il faut s'arrêter un peu moins d'une heure, et interpréter en se jouant le film d'aventures qui passe : reconnaître dans les héros quelques personnages plus ou moins historiques qui nous sont proches, relier les événements du scénario inepte aux vraies raisons d'agir que nous leur connaissons, et à la semaine que l'on est soi-même en train de passer, voilà un divertissement collectif acceptable (voir la beauté du *Prisonnier de Zenda* quand on sait y nommer Louis de Bavière, J. Vaché sous les traits du comte Rupert de Rantzau, et l'imposteur qui n'est autre que G.-E. Debord)³⁴.

Pour les lettristes, le seul bon usage dont on peut faire du cinéma consiste en une projection-identification intense, suivi d'une appropriation qui prend la forme d'un détournement mythologique. De cette manière, le film n'existe plus en tant que spectacle séparé ; il devient partie intégrante du monde imaginaire du sujet, étant détourné et revisité par lui.

Il convient de souligner à quel point le procédé exposé ici diffère des prétentions situationnistes. Alors que le détournement situationniste se proposait de critiquer et de déconstruire l'ensemble des mythologies unifiées par le spectacle moderne, la pratique debordienne tend à conserver la part mythique au sein de l'objet détourné. Debord entretient d'ailleurs la confusion, laissant croire que les images qu'il détourne dans ses films sont toutes quelconques. C'est le discours qu'il tient dans *In girum* : « Voici par exemple un film où je ne dis que des vérités sur des images qui, toutes, sont insignifiantes ou fausses ; un film qui méprise cette poussière d'images qui le compose³⁵. » En méprisant ainsi l'ensemble de l'art cinématographique, Debord laisse croire que ses détournements filmiques sont tous de l'ordre du « détournement mineur », ce qui est bien sûr mensonger. Bref, Debord ne cherche guère à détruire les mythes modernes : il les « renverse » dans le seul but de composer un nouveau mythe, lui-même aisément récupérable. Sa posture, je le répète, est *interne* au spectacle. Alors qu'il prétend exéquer tout culte de la personnalité, Debord écrit néanmoins l'histoire de sa vie sous la forme d'une perfection absolue, s'imposant comme une autorité indépassable. Par là, Debord entre dans le circuit idéologique et devient icône, mythe. Il reproduit le processus de *séparation* propre à notre époque, en

34. Debord, G. (1954). « Cinéma », dans *Potlatch (1954-1957)*, p. 132-133, <http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html>, consulté le 10 octobre 2010.

35. Debord, 2006, p. 1349.

établissant une barrière infranchissable entre lui et ses contemporains. Tout le paradoxe de son projet autobiographique se situe dans cette tension dialectique entre le monde spectaculaire et le monde de la vraie vie, qui récupère à son profit les techniques narratives propres au spectacle.

Cette manière d'écrire son histoire, d'insérer son vécu dans le domaine narratif, Debord va la perfectionner toute sa vie durant. Que Debord abandonne le détournement dans *Panégryrique* ne change d'ailleurs rien aux modalités de sa construction d'une *personnalité spectaculaire*. La citation, adoptée tardivement par Debord, participe en effet d'une économie similaire. La citation est évidemment un procédé de l'intertextualité; mais la citation, à la différence du détournement, n'a aucune *honte* de sa source, ni du *monde* qu'elle implique. Alors qu'on pouvait toujours percevoir une certaine dose d'ironie dans les détournements cinématographiques, la citation opère directement le réinvestissement figuratif. Il est par ailleurs significatif de remarquer qu'au-delà le contenu même de la citation, dans *Panégryrique*, c'est la *personnalité* même de l'écrivain cité que Debord convoque et utilise à ses propres fins. Le vécu historique de Shakespeare, de Villon ou de Montaigne occupe exactement la même fonction que Lacenaire ou le diable dans *In girum*; ces figures historiques ou fictives permettent en effet au moi de se construire une personnalité plus grande que nature. Dans les textes mémorialistes, les détournements ou les citations ne jouent donc pas d'abord un rôle politique: ce que Debord emprunte aux auteurs qu'il cite ou aux héros qu'il convoque, c'est une part de leur personnalité ou de leur univers, qu'il incorpore immédiatement à son idéal du moi.

Debord explique ainsi son « emprunt » aux grandes figures historiques dans *Panégryrique*:

.....
 On s'étonnera peut-être que je semble implicitement me comparer, ici ou là, [...] à tel grand esprit du passé [...]. On aurait tort. Je ne prétends ressembler à personne d'autre [...]. Mais beaucoup de personnages du passé [...] sont encore communément connus. Ils représentent en résumé une signification instantanément communicable, à propos des conduites ou des penchants humains³⁶.

Cette économie discursive montre comment le détournement fonctionne selon un modèle iconique: le sens du détournement doit être direct, instantané, par-delà la représentation; il doit advenir *d'un seul coup* et faire immédiatement apparaître un vaste réseau de significations. Apostolidès remarque avec justesse que « chez Debord, les images [...] sont premières, les mots viennent ensuite³⁷ ». Proche de certaines conceptions modernistes de *l'image poétique*, l'écriture par détournement permet d'approcher un certain *sublime*, comme le soulignaient déjà Debord et Wolman en 1956: « Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés [...] s'emploierait à rendre un certain sublime³⁸. »

36. *Ibid.*, p. 1659.

37. Apostolidès, J.-M. (2004). « Guy Debord, imagier d'un enfant perdu », *Critique*, vol. 60, n° 691, p. 962.

38. Debord, 2006, p. 222-223.

Chez Debord, le détournement procède toujours à la fois d'une certaine distanciation entre le moi et la représentation, et d'un réinvestissement identificatoire. Dans son rapport au cinéma narratif, Debord n'a jamais pratiqué une véritable *distanciation* ; les investissements émotionnels qui s'y produisent sont du même ordre que ceux qui se manifestent au sein d'œuvres littéraires majeures. C'est toujours sous la forme d'un *déplacement fantasmatique* que la vraie vie et la vie spectaculaire en viennent à s'équivaloir, à se confondre, comme le rappelle Debord dans *In girum* : « Cette vie et ce cinéma sont également peu de choses ; et c'est par là qu'ils sont effectivement devenus interchangeables³⁹. » Il ne s'agit donc pas de détruire la représentation, mais d'utiliser son contenu idéal au profit d'un vécu à passionner, d'utiliser le cinéma pour se fabriquer son propre cinéma intime. Il s'agit d'exporter le pouvoir magique de l'écran vers son envers. L'imaginaire individuel est le médiateur d'un tel déplacement.

Les forts investissements émotionnels qui se nouent entre lui et divers éléments de l'univers culturel, Debord décide de les mettre à son profit à travers un système baroque d'expression du moi, un système dominé par l'emploi du masque, du double et du simulacre. Debord élève ainsi la puissance propre à l'art, la *puissance du faux*, à son plus haut niveau. Dégagé de son rapport illusoire au vrai ou au véridique, l'art moderne réalise pleinement sa véritable nature, qui réside dans son caractère illusoire et artificiel. Pour Debord, c'est sa propre vie qui devra s'embellir à l'aide des puissances du faux ; et c'est uniquement via cette métamorphose qu'il parvient à faire entrer son existence dans le mythe.

La postérité d'une telle démarche intraspectaculaire demeure une question ouverte ; elle risque de rencontrer un terrain fort favorable dans l'univers culturel actuel, dominé par la multiplication des médias et des médiations audiovisuelles. Pour le sujet hypermédiatique, le détournement représente peut-être une des seules façons de se positionner en tant que *producteur* dans une sphère informationnelle déjà sursaturée. L'idée de création devrait de plus en plus se dégager de la question de l'*originalité* pour se positionner dans la question de la réutilisation, de la réactivation, en finissant avec toute une métaphysique traditionnellement attachée au travail de l'artiste en tant que créateur de nouveau. Les récentes possibilités qu'offre l'univers virtuel dans l'idée de production de soi risquent d'ailleurs d'engendrer de nombreuses surprises. À travers les nouveaux moyens qu'offre l'univers virtuel, l'identité décentrée et nomade peut se produire elle-même selon une multitude de métamorphoses, brouillant les pistes, permettant à chacun d'avancer masqué, de s'inventer un moi idéalisé, dans une société où finalement personne n'est réellement ce qu'il prétend être, comme le suggère cette citation de Vauvenargues placée dans le tome II du *Panegyrique* : « [...] quiconque a vu des masques, dans un bal, danser amicalement ensemble, et se tenir par la main sans se connaître, pour se quitter le moment d'après, et ne plus se voir ni se regretter, peut se faire une idée du monde⁴⁰. » Dans ce cadre, la société du spectacle permet d'élargir considérablement le jeu des masques, transportant

39. *Ibid.*, p. 1761.

40. *Ibid.*, p. 1706.

le bal universel au niveau du « village planétaire ». La société du spectacle numérisée, parce qu'elle rend disponible à tous un grand nombre d'informations et de nombreux canaux de diffusion, fournit enfin quelques moyens de réunir les conditions permettant un « communisme artistique » réel, comme le rêvaient déjà Debord et Wolman en 1956.

..... BIBLIOGRAPHIE

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2004). « Guy Debord, imagier d'un enfant perdu », *Critique*, vol. 60, n° 691, p. 947-964.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2006). *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Champ/Flammarion.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie et Boris DONNÉ (2006). *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Allia.
- BRECHT, Berthold (1970). *L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche.
- DEBORD, Guy (1954). « Cinéma », dans *Potlatch (1954-1957)*, <http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html>, consulté le 10 octobre 2010.
- DEBORD, Guy (2004). *Le Marquis de Sade a des yeux de jeunes filles*, Paris, Fayard.
- DEBORD, Guy (2006). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- DONNÉ, Boris (2004). *(Pour mémoires): un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Allia.
- JEANPIERRE, Laurent (2002). « Retournements du détournement », *Critique*, n°s 663-664, p. 645-659.
- KAUFMANN, Vincent (2001). *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée ».
- LÜTTICKEN, Sven (2005). « The Feathers of the Eagle », *New Left Review*, n° 36 (novembre/décembre), p. 109-125.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). « Quand nous étions sur le Shenandoa », *Les Cahiers du cinéma*, n° 605 (octobre), p. 92-93.

LA RÉVOLUTION *POÉTIQUE* D'OLIVIER CADIOT

Alain Farah
Université McGill, Québec, Canada

PARMI LA PRODUCTION POÉTIQUE FRANÇAISE DES VINGT dernières années, peu de livres peuvent se targuer d'être parvenus : 1) à voir leur publication qualifiée d'événement ; 2) à susciter un enthousiasme dépassant les obédiences habituelles du champ ; 3) à produire des effets qui se font encore ressentir aujourd'hui. C'est pourtant ce que *L'art poétique*¹ d'Olivier Cadiot a réussi à faire. Œuvre désinvolte, elle est tombée à point dans un milieu littéraire se morfondant dans ce qui fut surnommé à l'époque la « crise de la poésie », crise qui au reste apparaît avec le recul comme la conséquence d'une absence de grilles d'ordonnement des pratiques subséquente à la liquidation des pôles de l'avant-garde. Cette crise de l'ordonnement institutionnel et générique des pratiques, l'œuvre d'Olivier Cadiot travaille à l'aggraver, et ce, dès son apparition : la réception de ce premier livre obtient instantanément l'appui marqué de plusieurs figures aux positions esthétiques et idéologiques éloignées. Il ne va pas de soi, en effet, d'intéresser du même coup Emmanuel Hocquard, Christian Prigent et Bernard Heidsieck. *L'art poétique*, que le hasard dépose justement sur la table de ce dernier alors qu'il évalue les dossiers au

1. Florine Leplâtre signale en termes amusants l'étrangeté du titre : « Le titre est *L'art poétique*, premier mot en romains et deuxième en italiques – cette première bizarrerie typographique rend ce titre difficile à citer. D'ailleurs, tout le monde s'y perd : qui oublie l'apostrophe finale, qui l'accent sur le e, sans oublier ceux qui ajoutent une majuscule à art et oublient les italiques à poétique » (Leplâtre, F. (2006). *Du modèle Stein au mythe Gertrude, Olivier Cadiot lecteur de Gertrude Stein*, mémoire de Master 1 sous la direction de Tiphaine Samoyault, Paris, Université Paris 8, p. 13).

Conseil national des lettres², étonne le poète sonore, qui en parle comme d'une « mine d'invention³ », s'empressant d'ailleurs d'inviter Cadiot à lire au festival Polyphonix. Hocquard, à qui la section de *L'art poétic'* intitulée « L'anacoluthé » est dédiée, donne, de son côté, avec un court texte nommé « bla-bla-bla⁴ », une caution en plus d'un véritable discours ad hoc au livre : rapprochant *L'art poétic'* du *Testimony* de Charles Reznikoff, il rappelle au passage que Cadiot « libère la langue après qu'elle eut déposé son trop-plein de lyrisme dans les ténèbres grammaticales⁵ », sachant que « l'impersonnalité du bruit que fait entendre cette résurgence de langue » donne à voir une véritable « prosopopée de celle-ci ». Pour sa part, Prigent offre une minutieuse analyse⁶ qui examine le titre, l'image en couverture, les exergues. Au-delà de ses observations⁷, qui sont encore à ce jour pertinentes et fécondes, il montre que cette « écriture qui ressemble à tout tout en ne ressemblant à rien de ce qui a pu être donné comme poésie⁸ » permet à Cadiot de « faire du personnel avec de l'impersonnel », ce qui donne vie à des « saynètes flottantes où on ne sait jamais qui parle⁹ ». Il n'y a pas que les prédécesseurs de Cadiot qui démontrent de l'enthousiasme pour son premier livre : les écrivains de sa génération ne tarissent pas d'éloges à son égard. Si la publication de *L'art poétic'* n'est pas en lien avec la fondation, l'année suivante, de la revue *Java*, il est clair que le « geste¹⁰ » de Cadiot servira les poètes qui font leur entrée dans le champ littéraire. L'éditorial de Jacques Sivan, au titre évocateur (« Édito/Cadiot »), est symptomatique de cette inclination. Dans les premières pages de la dixième livraison de la revue *Java*, le cofondateur de la revue profite de la sortie de *Futur, ancien, fugitif* (P.O.L, 1993) pour associer la destinée et le propos de *L'art poétic'* à ceux de *Java*¹¹.

2. Désormais appelé « Conseil national du livre ».

3. Dans un texte intitulé « Double choc », paru dans un dossier spécial que la revue *Java* consacre à Olivier Cadiot (qui a seulement deux livres à son actif à ce moment-là !), Bernard Heidsieck reproduit ses notes de lecture, dont je cite un extrait : « Il y a dans ce livre – qui offre plusieurs possibilités de lecture – quelque chose de radicalement "autre", de différent, une mine d'invention. Livre plein, très abouti. Cadiot apporte quelque chose de radicalement autre » (Heidsieck, B. (1995). « Double choc », *Java*, n° 13, p. 28).

4. Hocquard, E. (1987). *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L. Une section de *L'art poétic'* porte aussi ce titre.

5. *Ibid.*, p. 212.

6. Prigent, C. (1991). « La grammaire d'Olivier Cadiot », dans *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, p. 237-253.

7. Je cite tout de même des extraits de cette analyse, qui se place en amont de mon propre travail : « Tout commence par cette évidence tautologique : pas d'autre sujet, pour un livre de poésie, que la poésie. [...] Le sujet du livre, c'est : comment faire de la poésie, comment faire pour que la poésie, tout simplement, soit. Tout se complique cependant du fait que le titre, s'il est ostensiblement simple et classique, est aussi parodique. [...] Imposant l'article défini, Cadiot généralise l'intitulé, comme s'il s'agissait de proposer en soi l'art (omnivalent et totalitaire) de faire de la poésie – ce qui, dans un temps où la nature même de la poésie, sa définition, ses techniques et ses fonctions sont plus que jamais en question, ne manque pas d'être quelque peu provocant. [...] Tout se fissure ensuite du fait que Cadiot n'écrit pas poétique mais poétic' [...]. L'ironique italique est l'indice de la suspicion jetée sur le poétique et sur son acception non critique par tous ceux qui, justement, croient pouvoir faire de la poésie sans poser la question-de-la-poésie » (*ibid.*, p. 240-241). Je souligne.

8. *Ibid.*, p. 239.

9. *Ibid.*, p. 245.

10. Ou encore la geste, tant il y a un petit quelque chose d'épique ou de picaresque dans cette œuvre. Cette tendance, on le verra, s'exprime encore davantage dans la trilogie qu'il consacre au personnage de Robinson.

11. Sivan, J. (1993). « Édito/Cadiot », *Java*, n° 10, Paris, p. 2-3.

Très loin d'être un manifeste, *L'art poétique*, par la nature de son projet, articule en quelque sorte l'enjeu principal des œuvres d'une nouvelle génération d'écrivains : la nécessité de renouveler, de vivifier les formes littéraires tout en faisant l'inventaire de l'héritage avant-gardiste. Poursuivre l'invention dans la connaissance de ce qui précède, dans le soupçon que cette connaissance prescrit, sans pour autant se méfier du plaisir inhérent à l'écriture.

..... RÉSISTANCE À L'ANALYSE

On ne peut entreprendre une analyse de *L'art poétique* sans évoquer les limites d'une telle entreprise. Comment parler d'un livre dont l'auteur « écrit sans écrire », pour reprendre l'expression d'Anna Boschetti¹² ? La nature du projet de Cadiot rend pour le moins fallacieuse toute ambition herméneutique qui chercherait à extraire un sens univoque des compositions de l'écrivain, compositions qui sont avant tout l'œuvre d'innombrables détournements et jeux intertextuels, car rarement la définition canonique de l'intertextualité proposée par Julia Kristeva aura-t-elle trouvé plus belle illustration : *L'art poétique* est effectivement un « texte construit comme une mosaïque de citations », à la fois « absorption » et « transformation d'un autre texte¹³ ». À ce sujet, l'auteur, dans un film intitulé *L'Atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, s'éloigne de l'injonction rimbaldienne qui appelle à « inventer des langues », s'approchant du coup d'une vision plus intertextuelle de l'écriture : « Il y a du culturel partout. Je ne suis pas dans l'illusion de trouver une langue inédite, dégagée de son poids d'histoire. Au contraire, ce qui m'intéresse, c'est la datation¹⁴. » Rien d'étonnant, dans ce cas, à ce que le livre soit lui-même basé sur un procédé qu'il faut à la fois rapprocher et distinguer du détournement et dont on connaît la fortune : le *cut-up*. Même si Cadiot admet avoir utilisé cette technique innocemment, cet usage candide rajoute de la force à son geste, amenant l'auteur à réinventer la roue et non pas à la « détourner ». Du coup, notre analyse peut prendre ses distances vis-à-vis non seulement des lectures strictement technicistes, mais aussi des interprétations trop « postmodernistes », qui peuvent niveler les enjeux en donnant trop de place au caractère ironique du livre. Cela étant dit, on ne peut se débarrasser si simplement de la question de l'esthétique postmoderne. À cet égard, cette réflexion de Tiphaine Samoyault est révélatrice :

.....
 Dans une perspective classique, le passé livresque fonde le présent poétique. Dans l'esthétique postmoderne, il semble que ce passé livresque n'ait plus de fonction fondatrice, ne constitue plus un socle sur lequel reposer la création future. Le livre est présent, ici et maintenant, sous l'aspect plus ludique de la pluralité pure, mais il ne fonde rien ; il n'est

12. Voir Boschetti, A. (2003). « Le formalisme réaliste d'Olivier Cadiot : une réponse à la question des possibles et du rôle de la recherche littéraire aujourd'hui », dans E. Pinto (dir.), *L'Écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 235-250.

13. Kristeva, J. (1969). *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points », p. 85.

14. Bouhénic, P. (1998). *L'Atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, France, 26 minutes.

plus que matériau épars, éclats, débris, fragments. C'est ainsi que le postmodernisme traite le passé comme désordre et exploite la bibliothèque comme pluralité. Le mot d'ordre de ce qu'on appelle la postmodernité réside en effet dans la mise en valeur de la multiplicité, au nom du relativisme des faits et des phénomènes, de la valorisation de textes hétérogènes, visibles autant que lisibles, mêlant des matériaux et des éléments de nature différente, transformant les habitudes de lecture et les usages de la narration. Cet usage de l'intertextualité met en crise la propriété littéraire et oblige à penser différemment et le rapport à l'autre et au modèle, et la constitution de soi comme modèle éventuel; il rompt définitivement avec toute idée de transmission¹⁵.

.....

On voit combien il y a à prendre, combien à laisser. Premièrement, *L'art poétique'* ne prétend pas être un « socle », son propos étant si ambigu qu'on voit difficilement comment on pourrait édifier sur lui un quelconque programme. Pourtant, ce livre est reçu comme un véritable événement dans le champ de diffusion restreinte de la poésie contemporaine, et provoque l'enthousiasme des poètes établis aussi bien que des prétendants. Deuxièmement, la propriété littéraire est effectivement mise à mal : Cadiot est l'auteur de ce livre même s'il semble ne pas en avoir écrit une seule phrase. Finalement, il est vrai que la tradition est convoquée chaotiquement, que l'ensemble est hétérogène, qu'il maltraite les anciennes échelles de valeurs (Racine et Corneille sont cités au même titre que des grammaires anonymes, des extraits de journaux, etc.). Force est d'admettre que, d'un point de vue esthétique, cette œuvre de Cadiot est proche des caractéristiques principales du postmodernisme. Idéologiquement, cependant, Cadiot ne tombe pas dans le relativisme ni dans l'ironie qui nivellent les débats sous prétexte que « tout se vaut ». Il insiste d'ailleurs pour dire qu'il ne cherche pas à produire de l'ironie, mais de l'« enfance de l'art¹⁶ ». De là aussi la prudence dont il faut faire preuve quand on aborde la technique du *cut-up*. L'intérêt de Cadiot pour celle-ci ne se situe pas du côté de l'histoire des formes ou de sa dimension idéologique. C'est avant tout le geste dans sa dimension performative qui l'attire. Forcément, la méthode a une incidence sur le contenu du travail lui-même : l'auteur n'est plus assis à un bureau à s'arracher de l'esprit les mots qui viennent au gré des pensées, une technique qui donne trop souvent, aux dires de Cadiot, une poésie de « vision, nocturne, illuminé[e]¹⁷ ». Du simple point de vue de la posture, la différence est notable : l'écrivain, debout à une table, coupe, colle, engage tout son corps dans la démarche. Rien d'étonnant à ce que le résultat de ces opérations soit dynamique, imprévisible, pour tout dire : vivant.

15. Samoyault, T. (2005). *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, p. 104.

16. Bouhénic, P. (2007). *Atelier 2*, Paris, 50 minutes.

17. Bouhénic, 1998.

..... L'ART POÉTIQUE : DESCRIPTION, FONCTIONNEMENT

Si *L'art poétique* n'est pas véritablement un art poétique, ce n'est pas parce qu'Olivier Cadiot s'emploie à se moquer d'un genre naguère visité par Horace et Boileau ; c'est plus prosaïquement parce que ce livre ne donne aucune leçon sur l'art du poème : il ne recueille que le résultat de manipulations textuelles dont la teneur n'apparaît qu'en contours, opérations qui n'ont pas la prétention de s'ériger en système, tellement les textes qui composent l'ouvrage se déploient sous de multiples modalités. Et ce ne sont pas tant les opérations que Cadiot fait subir à une matière première notamment issue d'innombrables grammaires qui sont, en soi, novatrices, mais bien le fait qu'elles soient mises en œuvre, non pas dans une optique strictement performative, mais avec l'objectif de produire des voix, de construire, jusqu'à un certain point, des modèles réduits de fictions. Mais comment Cadiot parvient-il justement à faire cela ? Avant tout, en manifestant un souci qui relève davantage de celui du plasticien que de celui du poète : chaque page du livre est un tableau, une composition où sont disposés des matériaux, ces phrases majoritairement prélevées de grammaires françaises des XIX^e et XX^e siècles et extraites par un geste, le *cut-up*, à l'historicité indéniable. Le matériau prélevé est ensuite assemblé avec une conscience de la mise en page, des typographies, du cadre, bref, avec un intérêt énorme pour l'objet livre. L'importance de l'assemblage et de la disposition se sent à chaque page, bien qu'elle apparaisse plus exacerbée dans certaines parties du livre. Une fois assemblés, ces tableaux donnent à lire, à entendre, à voir de véritables saynètes, comme le dit Prigent, saynètes où les phrases prennent vie, s'assemblent en maquettes de récits, en véritables *théâtres d'opérations*. Envisagé de cette manière, *L'art poétique* compte quinze de ces théâtres faits de motifs récurrents (l'amour, la tristesse, la maladie, la météo) et de procédés voisins (phrases trouées, traductions littérales, etc.) même s'ils se déclinent différemment à chaque fois. Et comme tout metteur en scène qui se respecte, Cadiot dote sa « pièce » d'un entracte, cette huitième partie, « La Dame du Lac », sous-titrée « Intermède », qui reprend les annotations musicales d'un opéra de Pascal Dusapin.

Cette idée d'un « théâtre d'opérations » est thématique en plus d'être conceptuelle : le livre regorge de références au registre classique, Cadiot convoquant ou citant les plus augustes représentants du panthéon littéraire, de Corneille à Hugo en passant par Racine, Ovide, Musset, Homère, Proust, Lafontaine. Mais c'est surtout l'usage de nombreux accessoires, de phrases, de clichés empruntés au théâtre classique, d'apostrophes façon comédie française, ces « vous n'êtes pas gentilhomme, vous n'aurez pas ma fille¹⁸ », « tire ton épée et défends-toi, assassin que tu es » (AP, p. 33) ou « sire chevalier » (AP, p. 113) qui donnent à un ouvrage si contemporain cette proximité paradoxale et parodique avec le théâtre classique. Cette remarque de Laurent Jenny au sujet du « sens du procès intertextuel » vaut pour l'emploi que Cadiot fait ici de ces phrases : en effet, l'intertextualité « [met] en lumière les syntagmes figés (les "mythologies") ankylosés dans les phrases, se distanc[ie] par rapport à leur banalité en les ouvrant et enfin dégage[le]

18. Cadiot, O. (1988). *L'art poétique*, Paris, P.O.L, p. 13. Désormais abrégé en AP.

signifiant de sa gangue pour le relancer dans un nouveau procès de signification¹⁹», œuvrant ainsi à « réactiver le sens ». À ce sujet, Cadiot explique en ces termes le travail de vivification accompli par *L'art poétic* :

.....
 Avec *L'art poétic*, j'ai pris l'affaire au début : ne s'occuper que de la tension « en un vers ou deux, ils parcourent une distance infranchissable entre les choses ». C'est en utilisant des exemples de grammaire que ça été le plus simple. *Loin de la littérature, petits bouts de langue morte, ces exemples étaient de l'énergie pure*²⁰.

Cette métaphore de la langue morte rappelle aussi celle de la greffe, souvent utilisée pour parler du *cut-up*. Dans un entretien plus récent, Cadiot explicite davantage sa manière de redonner à ces phrases asséchées leur énergie :

.....
 Ce que je cherchais dans ce livre, ce qu'il peut y avoir de commun avec Stein, c'est, toutes proportions gardées bien sûr, une envie de manipuler de la langue morte, c'est-à-dire de la langue ultra commune, avec l'idée que plus on agite une langue commune, plus elle devient spécifique, par manipulation génétique, enfin qu'en faisant délirer l'ADN de la langue, on obtient un effet de particularité²¹.

Comme l'explique Florine Leplâtre,

.....
 il s'agit pour lui de recréer des « organismes vivants » à partir d'éléments déjà morts, c'est-à-dire passés dans la langue, dans le collectif. Il s'agit d'une certaine façon d'une profession de modestie stylistique – le projet n'est pas de créer des mots ou des syntagmes neufs, mais de recycler les morts²².

Le projet de Cadiot est donc non seulement, comme le mentionnait Jenny, un travail de « réactivation du sens » qui passe par l'usage de clichés, mais littéralement une entreprise de revivification de paroles vidées de leur sens par un usage excessif.

Si, par moments, *L'art poétic* emprunte des répliques aux pièces traditionnelles, il est impossible de savoir qui parle. Les déictiques sont rares et offrent bien peu d'aide : « je viens de là-bas, il sort d'ici/ou reste là, viens là, passe là » (*AP*, p. 20). Les voix sont celles d'énonciateurs

19. Jenny, L. (1976). « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 279.

20. Cadiot, O. et J. Sivan (1995). « Correspondance », *Java*, n° 13, p. 61. Je souligne.

21. Cité par Leplâtre, 2006, p. 23.

22. *Ibid.*, p. 85.

insituables et le propos fait référence à certains thèmes génériques mais universels dont les contours dessinent une maquette d'affects et d'émotions, que ce soit l'amour, la tristesse, la maladie ou la mort. Il est assez évocateur que ces voix parlent souvent, en outre, d'absence et de présence, comme si la disposition des phrases sur la page s'organisait au rythme d'entrées et de sorties de scène. En ce qui concerne ce balancement constant entre la venue et le départ, la présence et l'absence, la toute première partie du livre, intitulée « Une extraordinaire aventure, une aventure extraordinaire », est tout à fait révélatrice... Le titre de cette partie introductive évoque presque de manière performative la tension constitutive de l'ouvrage, cette opposition entre les « aventures » qui peuvent émaner de la fiction, avec tout ce que cela implique dans l'imaginaire et le désir, et la neutralisation grammaticale, sèche, presque castratrice. Difficile de ne pas appréhender cette première partie comme un manifeste, puisqu'elle donne le ton à l'ouvrage, notamment avec la première phrase du livre, qui peut allégoriquement représenter toute la démarche de Cadiot : « La vertu est si belle, que les barbares mêmes lui rendent hommage » (AP, p. 13). L'auteur pille les coffres-forts de la langue (ses manuels de grammaire) pour n'épargner que les plus beaux « atours » de celle-ci, ces phrases génériques et triviales qu'il muséfie dans *L'art poétique'*, leur restituant en quelque sorte tout leur potentiel de lyrisme et de fiction.

Cette partie liminaire (AP, p. 13-21) commence donc par ce constat : « Et Pierre qui n'est pas là ! » Cette phrase indique d'emblée que ce « personnage » qui n'est rien d'autre qu'un nom et dont l'évocation est récurrente (Cadiot va même jusqu'à parler de Petrus ou de Peter quand le texte passe au latin ou à l'anglais) n'est présent qu'à moitié, le signifiant ayant en quelque sorte été abandonné par le signifié. Cette première partie, probablement l'une des plus théâtrales, joue sur cet aller-retour entre le verbe partir²³ et le verbe venir²⁴. Au-delà d'une indétermination a priori probante, puisque ces phrases proviennent d'exemples de grammaire et n'ont donc pas de fonction de référence (c'est ce qui intéresse Hocquard dans *L'art poétique'*), Cadiot choisit d'aller, dans cette première partie, vers deux types de verbes antagonistes, comme si ce va-et-vient avait aussi une valeur métatextuelle. L'indétermination n'est pas seulement due à la nature des phrases prises hors contexte ou à un choix thématique s'orientant vers les thèmes de la venue et du départ. Cadiot décline aussi les possibles propres à une action se déroulant par exemple « en hiver, en été, en automne », indiquant qu'« il fait chaud, il fait humide, il fait sec, il fait clair, il fait nuit, il fait jour, il fait du vent ». Cela a pour effet de ne conférer à aucune situation une valeur de référence. Ce petit jeu se répète au niveau même de l'organisation de la matière textuelle : Cadiot énumère en effet plusieurs agencements possibles pour ces bribes de paroles et de récits, organisant ces voix en chapitres, en tableaux, plaçant certaines d'entre elles en épilogue, ou en intermède, proposant même à la fin du livre un résumé de la dernière section. *L'art poétique'*

23. Voici en vrac, quelques exemples de phrases tirées de cette première partie de l'ouvrage : « Il est impossible de partir », « il ne sait pas s'il n'a pas raison de partir », « je désire partir », « vous partez », « tu pars », « pars », « partons », « moi ou encore moi partir ? ».

24. « j'aime quand tu viens », « quand est-ce qu'il viendra ? », « Venez-vous », « le voici qui vient », « vous ne venez pas », « viens là à côté de moi », « viens que je te parle », « aussi est-il venu ? », « Tu viens oui », « Tu ne viens pas – si ».

s'amorce donc dans l'indétermination de voix qui sont d'une part l'expression la plus réduite d'affects qui, s'ils étaient liés à un contexte, frôleraient le pathos, et d'autre part le fruit d'une neutralisation de toute action, figée dans le cliché.

Cette indétermination des voix, patente dans « Une aventure extraordinaire », est visible aussi dans trois autres sections de *L'art poétic'*. Avec « Bla-bla-bla » (AP, p. 53-64), titre programmatique qui renvoie évidemment aux bavardages, aux paroles vaines, l'importance de cet anti-protagoniste qu'est « Pierre » se confirme : maladie, accident, mort, il semble la victime toute désignée de ce pathos neutralisé. La onzième partie du livre, « L'anacoluthie » (AP, p. 145-162), ressemble en de nombreux points à la partie liminaire. Le retour de Pierre comme celui de l'usage récursif des verbes « venir » et « partir » fait beaucoup penser à « Une aventure extraordinaire », bien qu'il s'agisse ici davantage d'une forme de catalogue où l'on retrouve les noms de Racine, Hugo, Corneille, Lafontaine, tout comme les attributs médiévaux qui accentuent cette idée de décors de carton-pâte : châteaux, remparts, ruines. La troisième partie du livre, « (n-1) » (AP, p. 35-52), renforce cette idée d'indétermination : partie beaucoup moins « théâtrale », elle est faite de phrases anodines (« Il y a quelqu'un dans le jardin » ; « Comme il fait chaud ici » ; « Le chien vient de sortir »), totalement neutralisées, qui sont ici aussi assemblées à la manière d'un catalogue. On assiste à l'apparition plus soutenue de cette idée de neutralisation. Le titre algébrique confirme en quelque sorte que ce qui compte, ce n'est pas tant le propos (puisque, de toute façon, les phrases sont insignifiantes) que le nombre de lignes sur chaque page, un peu à la manière de Denis Roche dans *Dépôt des savoirs et des techniques* (Seuil, 1980), mais dans une version plus légère.

En plus d'assembler des fragments de paroles issues de grammaires où prolifèrent déictiques paradoxalement insituables et phrases génériques, *L'art poétic'* s'attaque aux références culturelles. Malgré les clins d'œil à Homère ou à Musset, ce n'est pas à l'aide des cultures grecque ou française que Cadiot s'en prend à ce matériau : « Le Passaic, et les Chutes » (AP, p. 23-34), première référence clairement intertextuelle de *L'art poétic'*, concerne la littérature américaine, plus particulièrement William Carlos Williams et son texte *Life along the Passaic River* (1938). Les références à la culture américaine sont d'ailleurs très nombreuses dans *L'art poétic'*²⁵. Deux autres parties se frottent aussi clairement au matériau culturel. « Delenda est Carthago » (AP, p. 79-92), titre qui reprend cette locution latine qu'on emploie aujourd'hui pour parler d'une idée fixe qu'on poursuit avec acharnement jusqu'à sa réalisation, en référence à la formule que répétait avec obsession Caton l'Ancien devant le sénat romain au temps des guerres puniques, est un bon exemple. Le combat que Cadiot livre tout aussi obstinément au matériau culturel semble se gagner à coups de *cutter*. Avec le latin, l'écrivain s'attaque à la culture antique et

25. C'est l'objet d'un travail de Glenn W. Fetzer, qui rappelle que Cadiot convoque d'autres légendes de l'« Americana » : « *Cadiot's foray into legend is not limited to Ananias Dare and Virginia, however. In L'art poétic', he also includes two other folk heroes from the American tradition: Davy Crockett and Billy the Kid. [...] What is important is no longer the historical Crockett or Kid, but rather the material of the legend created in their wake, as that material is repeated, amplified, and commodified* » (Fetzer, G. (2003). « Daive, Fourcade, Cadiot: Americana and littéralité », *Sites, The Journal of Contemporary French Studies*, vol. 7, n° 1, p. 60). Je souligne.

offre à cette langue morte un usage on ne peut plus moderne : il dispose sur la page du texte en latin, augmenté d'une traduction française, véritable version en temps réel où les mots sont donnés d'abord dans une traduction littérale pour ensuite s'adapter à notre langue courante à la ligne suivante, tout en cohabitant dans l'espace d'une même page, quitte à ce que cette disposition complexifie grandement la « scénographie ». Les effets de répétitions donnent l'impression d'assister à une traduction bègue ; les jeux sur l'espace de la page et les graisses typographiques ajoutent un éclatement formel à l'éclatement du propos. Tout y passe, tout se latinise à rebours : Pierre devient Petro ou Petrus, selon la déclinaison. Malgré ces disjonctions, on perçoit des effets de récits, réduits à des maquettes rudimentaires, comme ce « voici le loup » qui flotte seul dans un coin de la page. *L'art poétique* est un démarreur pour l'imaginaire : c'est à nous de faire le reste.

Cadiot s'attaque au cliché dans sa forme discursive, mais aussi dans sa forme référentielle. Avec un titre comme « The Tempest » (AP, p. 175-194), Cadiot réduit la grande fresque shakespearienne à une structure squelettique : un sujet, un objet... comme si en fin de compte on pouvait neutraliser tout le baroque, réduire le propos à sa plus simple expression, enlever le superflu pour arriver au cœur des choses par un travail chirurgical, pourtant effectué par un auteur décontracté, qui s'amuse du résultat des opérations. À de nombreux égards, *L'art poétique* a pour objet la neutralisation. Dans « Voyages anciens » (AP, p. 93-108), cette citation a tout du nivellement : « il se produit un événement inattendu ». Même chose dans « The Tempest » : « rien ne s'est passé », « absentement n'existe pas ». Il est difficile de ne pas poser la question du sujet, de l'auteur, plus près ici du monteur, de l'éditeur qui dispose sur une page des morceaux de langage. C'est en effet l'idée même d'écriture qui est bouleversée par l'usage expérimental que fait Cadiot de ses phrases. Certaines parties du livre sont cependant plus clairement expérimentales que d'autres. Dans « The West of England » (AP, p. 127-144), le dispositif est plus nettement visible, la part plastique du travail est très manifeste : Cadiot annonce en sous-titre un « poème à forme fixe », mais qui le sera de manière audacieuse : la forme fixe, ici, c'est le rectangle du bas de la page. Dans cette section où cohabitent le français et l'anglais, ce n'est pas la métaphore du théâtre, mais celle du cinéma qui prévaut : Cadiot parle d'ailleurs de son écriture comme d'un « cinéma immobile²⁶ ». « The West of England » matérialise bien cette idée du cinéma figé : dans le haut de ses pages, on retrouve des compositions qui s'apparentent à celles présentes ailleurs dans le livre, tandis qu'au bas il y a un rectangle noir, qui rappelle l'écran de cinéma, ou une photo obscurcie à laquelle Cadiot donne comme légende une phrase issue du texte placé plus haut sur la même page. « Pai -i- sa-ge » (AP, p. 195-220), quatorzième partie du livre, curieusement dédiée au poète élisabéthain Philippe Sydney, fait penser à une dictée. Le jeu sur l'espace de la page, lui, évoque inévitablement le titre même de la section : le paysage, pour Cadiot, c'est le langage...

26. Bouhénic, 2007.

Une bonne partie du livre est aussi constituée de phrases trouées et de scènes fugitives. Dans « *Invented Lives* » (AP, p. 65-78), les effets d'accélération font passer le lecteur d'une scène à l'autre : « Il assomme Peter/et s'empare de son pis-/toilet. La femme est armée, elle aussi ». Difficile de ne pas souligner la dimension métatextuelle de certaines phrases : « raconter. C'était/des sauts, comme ça, et puis tout/enchaîné ». « *Voyages anciens* » (AP, p. 93-108) (section sous-titrée « roman » et portant un exergue de Proust) donne à lire cette citation sur la réalité, sur laquelle on peut longtemps gloser : « Chacun/peut voir différemment une même réalité/La réalité est telle que je l'ai dépeinte. Aucun résultat n'a été obtenu ». En exergue de « *Corriere della sera* » (AP, p. 163-174), Cadiot place une citation à l'origine inconnue (elle est peut-être de lui) qui peut se lire comme un commentaire sur son propre projet : « Une poésie évoquant la vision d'une troupe d'éléphants. » Ces voix déposées, agencées par Cadiot donnent à voir une multiplicité d'images ou plutôt d'*imageries*. Et ce ne sont pas seulement les voix qui sont éloquentes : l'est aussi le blanc de la page qui les sépare, ce blanc qui n'est pas chez Cadiot, comme chez tant d'autres poètes, l'espace convié au silence, mais, au contraire, le lieu des mouvements bruyants de ces décors de carton-pâte qui se déplacent, celui où les images peuvent apparaître, où la machine à fantômes du lecteur peut se mettre à fonctionner. La dernière section du livre, « *Davy Crockett ou Billy the Kid auront toujours du courage* » (AP, p. 221-232), débarrasse la légende de son superflu et réduit le récit à cette équation : résumé + chapitres + épilogue. Cadiot cherche à dépoussiérer les paroles et les récits jusqu'à faire apparaître ce qui les structure.

..... CE QUE L'ART POÉTIQUE FAIT À LA NOTION D'INTERTEXTUALITÉ

Dans un dossier intitulé « *Cut-up today*²⁷ », dont le but consiste à réfléchir à l'actualité de cette technique dans un contexte d'évaluation de l'héritage avant-gardiste, les animateurs de *Java* demandent à Bernard Heidsieck d'en présenter les origines. Le poète sonore explique « l'invention du geste », en insistant sur la nécessité de comprendre la dimension politique et l'aspect paranoïaque du *cut-up* chez Burroughs et Gysin. Même si Heidsieck conclut sa présentation du procédé en évoquant *L'art poétique*²⁸, il évite de problématiser la nature du travail politique de Cadiot, travail discret, voire indiscernable, lorsqu'on l'évalue à l'aune de l'histoire ouvertement militante de cette technique. Dans un texte intitulé « *Morale du cut-up* », Prigent rappelle, pour sa part, que le travail du *cut-up* est avant tout critique : déréalisant aux yeux des récits fédérateurs du discours social, il œuvre à produire de la discontinuité dans ce discours, à rompre son incessante cohérence symbolique en faisant apparaître, pour paraphraser grossièrement le lexique lacanien, du réel au milieu des « fictions que nous croyons être la vérité du monde²⁹ ». Pour Prigent, cette technique « suppose la reconnaissance empirique de la réalité comme leurre,

27. Heidsieck, B. (1995) « Le *cut-up* », *Java*, n° 13, p. 82.

28. « On se doit de citer aussi, enfin actuellement, Olivier Cadiot, qui, dans un esprit différent, mais avec quelle jubilation, utilise le cutter, donc le collage, pour la composition de ses livres » (*ibid.*, p. 84).

29. Prigent, C. (1996). « *Morale du cut-up* », dans *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L, p. 174.

le refus éthique de s'y laisser aliéner, la théorisation de cette reconnaissance et de ce refus, la décision de fonder une esthétique sur cette base théorique³⁰». La « morale du *cut-up* » est claire : il faut que la littérature résiste à la fluidité apparente des grands récits en signalant les aspérités sur la surface lénifiée des pensées consensuelles. Inutile de dire qu'un programme aussi radical nous éloigne de l'usage bon enfant que fait Cadiot du *cut-up* dans son premier livre. Prigent voit dans cet usage une « parenthèse », ce que nous sommes à même de constater : le champ français verra vite réapparaître, sous l'impulsion de Manuel Joseph, des pratiques du *cut-up* plus proches de l'option burroughsienne. Pourtant, contrairement à Heidsieck, Prigent ne refuse pas au geste de Cadiot une teneur politique :

.....
 Sans chercher à développer, je dirai simplement que le contexte (le « réel ») où apparaît la littérature que signe Olivier Cadiot est autre et que la perspective idéologique dans laquelle cette littérature implicitement s'inscrit n'a rien à voir avec les options (celles de la génération « *beat* », entre autres) qui gouvernaient le travail de Burroughs. Les livres de Cadiot agissent dans le monde désenchanté d'après le modernisme des avant-gardes. Ils sont (et tentent de se défaire) de ce monde avide d'espaces balisés, de fables consolantes, de récits positifs, de narrations exemplaires³¹.

L'option Burroughs, outre son aspect clairement politique, donne à lire une forme extrême d'intertextualité où la plastique du geste, sa désinvolture complète par rapport au contenu culturel de ce qui est cité, oblige à faire migrer la dialectique explicative vers l'intentionnalité du producteur plutôt que vers le résultat de sa production. Jenny explique en ces mots cette impasse :

.....
 L'intertextualité poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences entraîne non seulement la désintégration du narratif mais aussi celle du discours. Le récit s'évanouit, la syntaxe explose, le signifiant lui-même se fissure, dès que le montage des textes n'est plus régi par un désir de sauvegarder à tout prix un sens monologique et une unité esthétique³².

Du coup, l'analyste de l'œuvre de Burroughs se retrouve dans une situation de précarité interprétative qui n'est pas sans rappeler celle du lecteur de *L'art poétique* évoquée au début de ce texte :

30. *Idem*.

31. *Idem*.

32. Jenny, 1976, p. 270.

Force est de se demander si, à la suite de toutes ces agressions du texte contre lui-même, le discours conserve une unité. En fait, ce qui le constitue, au minimum, c'est la substance de l'expression : linéarité du signifiant et espace clos de la page. On reste confondu devant le dynamisme d'un discours constitué de textes anarchiquement mixés. Certes les signaux narratifs deviennent si fragmentaires que leur rôle structurant peut être tenu pour nul. Mais le lecteur saisit tout de suite qu'il est confronté à un fluide discursif infiniment plus aléatoire qu'un récit. Les mots se combinent malgré tout, et même si leur syntaxe reste en suspens, le lecteur ne bute pas sur eux, poursuivant une linéarité tyrannique. Ici et là se constituent d'ailleurs de vagues isotopies, dues au fait que le montage utilise des éléments redondants ou liés, au-delà des ellipses. Cela incline parfois à se demander si ce n'est pas la matérialité de la page qui constitue le texte, si le texte écrit n'est pas condamné à la textualité³³.

La question de Jenny est légitime, que ce soit dans le cas de Burroughs, où c'est l'intention politique qui justifie la désorganisation du texte, ou chez Cadiot, où c'est davantage l'aspect jubilatoire qui cherche à reproduire un phrasé rudimentaire de l'affect, des modèles réduits de récits. Jenny, partant une fois de plus de la radicalité du geste burroughsien, entrevoit, déjà en 1976, un autre usage de *cut-up*, plus ludique cette fois, qui fait évidemment penser au travail de Cadiot :

Face aux écritures intertextuelles des lettrés, W. Burroughs tient une place bien à part, en ce que sa foi dans la transitivité du discours ne connaît pas de bornes. [...] L'intertextualité n'est plus emprunt poli, ni citation de la Grande Bibliothèque, elle devient stratégie du brouillage, et au-delà du livre s'étend à tout le discours social. Il s'agit de bricoler en hâte des « techniques » de mise en pièces pour répondre à l'omniprésence des émetteurs qui nous nourrissent de leur discours mort (mass media, publicité, etc.). Il faut faire délirer les codes – non plus les sujets – et quelque chose se déchirera, se libérera : mots sous les mots, obsessions personnelles. Une autre parole naît qui échappe au totalitarisme des media [sic] mais garde leur pouvoir, et se retourne contre ses anciens maîtres. La manie intertextuelle n'a pas toujours, il s'en faut, un projet aussi radical. Mais à la lumière de cet exemple extrême, on peut deviner que l'intertextualité n'est jamais anodine. *Quel qu'en soit le support idéologique avoué, l'usage intertextuel des discours répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels*³⁴.

Jenny ouvre donc la porte à un autre usage politique du *cut-up*, éloigné de l'option burroughsienne et se déployant sous des formes décontractées qui évitent la gravité que supposent parfois les pratiques engagées. Cet usage semble aller de soi au moment où apparaît le

33. *Ibid.*, p. 271.

34. *Ibid.*, p. 281. Je souligne.

travail de Cadiot, période de l'histoire qui correspond aux descriptions de Jenny (« époques d'effritement et de renaissance culturels³⁵ ») et de Prigent (« monde avide d'espaces balisés, de fables consolantes, de récits positifs, de narrations exemplaires³⁶ »).

On voit ainsi poindre une hypothèse plus sociologique pour interpréter la transformation de l'usage du *cut-up*, de Burroughs à Cadiot : à une époque (encore « avant-gardiste ») où les pôles idéologiques sont aisément repérables correspond un usage tout aussi idéologiquement repérable du *cut-up* ; à un moment de l'histoire où le champ politique se dilue dans la spectaculisation générale du quotidien, le *cut-up* semble se cantonner dans la seule performativité de son geste, alors qu'en fait sa dimension politique est simplement beaucoup moins discernable.

L'art poétique est le résultat d'une somme de prélèvements, non pas sur un « hypotexte » (pour reprendre la typologie de Gérard Genette) sagement défini, mais bien sur un fonds de commerce improbable où se mélangent culture occidentale et phrases issues de grammaires françaises. Ce qu'il faut retenir de cette « aventure extraordinaire », c'est qu'elle prend forme au fur et à mesure d'un *bricolage*, cet « art de faire du neuf avec du vieux » qui, comme l'explique le même Genette, « a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès" : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble³⁷ ». Bien sûr, le texte de Cadiot ne se structure pas dans une relation bilatérale à un seul hypotexte, mais plutôt dans une cacophonie aux multiples sources. Qu'à cela ne tienne, il s'inscrit dans cette tendance typique des pratiques hypertextuelles que Genette a formulée ainsi : « le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu³⁸ ». Le premier livre de Cadiot répond donc on ne peut mieux à cette affirmation de Genette : « L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement³⁹. » Du même coup, c'est aussi le procès de la nouveauté que fait Cadiot, puisque cet ouvrage, exemple idoine d'un travail de relecture de la tradition, prouve que « l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et [qu']il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes⁴⁰ ».

Au terme de cette analyse, il apparaît que le livre de Cadiot modifie l'évolution de la poésie française, autant par sa dimension formelle, qui propose un usage non programmatique, voire apolitique, du *cut-up*, que du point de vue de la sociologie du champ, comme on a pu le voir en introduction. Ce livre ouvre surtout la poésie à de nouvelles potentialités – qui paradoxalement font sortir la poésie « de la poésie ». Il semble donc clair que *L'art poétique* revêt une importance historique indéniable, notamment en obligeant les pratiques les plus singulières

35. Jenny, 1976, p. 281.

36. Prigent, 1996, p. 174.

37. Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 451.

38. *Ibid.*, p. 452.

39. *Ibid.*, p. 453.

40. *Idem.*

de la poésie française contemporaine à repenser la question du détournement loin des manichéismes de l'avant-garde. Ce livre apparaît en effet comme le symptôme le plus éloquent de la fin de la domination de cette doctrine en poésie française, la disparition de l'avant-garde étant ici consommée dans une forme de parodie de sa résurgence qui montre l'impasse des fictions de la rupture en pointant l'impasse des généalogies à sens unique et la friabilité des velléités révolutionnaires, en résolvant dans la jubilation d'une pratique la fausse opposition entre expérimentation textuelle et lyrisme de l'énonciation.

..... BIBLIOGRAPHIE

- BOSCHETTI, Anna (2003). « Le formalisme réaliste d'Olivier Cadiot : une réponse à la question des possibles et du rôle de la recherche littéraire aujourd'hui », dans Éveline Pinto (dir.), *L'Écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 235-250.
- BOUHÉNIC, Pascale (1998). *L'Atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, Paris, 26 minutes.
- BOUHÉNIC, Pascale (2007). *Atelier 2*, Paris, 50 minutes.
- CADIOT, Olivier (1988). *L'art poétique'*, Paris, P.O.L.
- CADIOT, Olivier et Jacques SIVAN (1995). « Correspondance », *Java*, n° 13, p. 54-66.
- FETZER, Glenn (2003). « Daive, Fourcade, Cadiot : Americana and littéralité », *Sites, The Journal of Contemporary French Studies*, vol. 7, n° 1, p. 52-63.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- HEIDSIECK, Bernard (1995). « Double choc », *Java*, n° 13, p. 24-32.
- HEIDSIECK, Bernard (1995). « Le cut-up », *Java*, n° 13, p. 82.
- HOCQUARD, Emmanuel (1987). *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L.
- JENNY, Laurent (1976). « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- LEPLÂTRE, Florence (2006). *Du modèle Stein au mythe Gertrude, Olivier Cadiot lecteur de Gertrude Stein*, mémoire de Master 1 sous la direction de Tiphaine Samoyault, Paris, Université Paris 8.
- PRIGENT, Christian (1991). « La grammaire d'Olivier Cadiot », dans *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, p. 237-253.
- PRIGENT, Christian (1996). « Morale du cut-up », dans *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L, p. 170-178.
- SAMOYULT, Tiphaine (2005). *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- SIVAN, Jacques (1993). « Édito/Cadiot », *Java*, n° 10, p. 2-3.

« COMME ON ENFOURCHE UN CHEVAL DE MANÈGE »

Détournement, dette et intimité chez Pierre Alferi

Éric Trudel
Bard College, New York, États-Unis

*Ainsi vous ai-je offert
devrais-je dire imposé
des choses à moi à d'autres*

— Pierre ALFERI

ON ME PERMETTRA, D'ABORD, UN DÉTOUR POUR CITER dans son entier la section pénultième d'une « romance » récente de Pierre Alferi, une suite de neuf poèmes aux vers très longs, souvent tentaculaires, publiée en 2008 et intitulée *L'Estomac des poulpes est étonnant*¹. Ce titre seul, d'ailleurs, je le souligne en passant, suffisait déjà sans doute, en signalant un appétit et

1. Alferi, P. (2008). *L'Estomac des poulpes est étonnant*, Bordeaux, Éditions de l'Attente, pages non numérotées. L'indication générique « romance » est donnée en page titre. Le titre, qui constitue aussi le tout dernier vers du recueil, est en fait discrètement emprunté aux *Histoires variées* d'Élien de Preneestre (III^e siècle de notre ère) dont l'incipit est : « Les poulpes ont un estomac étonnant... »

plutôt pour Ponge de *rendre* – « un sens plus pur aux mots de la tribu⁷ ». La double reprise alférienne – puisque Mallarmé, le lecteur l’aura compris, est à son tour convoqué, plus ou moins dissimulé au septième vers (les fragments « tous les mots [...] de la tribu⁸ », repérables parce que peu « fusibles » comme l’indique comiquement Alferi, ayant refusé de se fondre entièrement au vers) –, cette double reprise, donc, vient bien sûr moquer l’ambitieux programme caractéristique de la modernité en substituant à l’effort et l’effet singulier du génie un miracle banal, lequel ne dure qu’« un temps », et ne tient qu’à l’action conjuguée d’« enzymes » d’une marque de lessive homonyme (« Génie ») et de vulgaires machines qu’on tenterait en vain de distinguer l’une de l’autre, puisqu’elle se tiennent là, « en rang identiques », prêtes, pourrait-on risquer, à tout prendre ou tout *reprendre* (elles « prennent tout ») sans fin. Ne resterait alors au poète d’aujourd’hui qu’à « réciter » mécaniquement, « à rebours », face à « l’antitélé » en veillant le linge qui tourne (et l’avant-dernier vers, qui s’ouvre et se termine sur les mêmes mots, « son linge », mime ce mouvement en boucle, infiniment répété) en jetant un œil morne sur un bien pauvre spectacle, celui de slips – les siens, ou ceux d’un autre, le possessif « nos slips » suggérant qu’une telle banalité rend toute marque de propriété, de *propre*, superflue – dansant « dans la sècheuse ». Je n’insiste pas, mais demanderai tout de même au lecteur, avant de poursuivre, de garder en mémoire cette « antitélé », dont le préfixe de négation vient faire écho à ce « non-lieu » quelque peu mallarméen sur lequel s’ouvrait l’extrait cité, « antitélé » que nous retrouverons plus loin.

..... LE DÉTOURNEMENT : MÉMOIRE EN RUINES, OU MOTEUR DE LA « MÉCANIQUE » DU POÈME ?

De telles reprises, le plus souvent méta-poétiques et critiques, ne sont pas rares dans l’œuvre d’Alferi, et cela même si le poète juge que la poésie n’a pas pour tâche de « se représenter », allant jusqu’à déclarer, péremptoire, que la « mise en abyme est [...] une impasse⁹ ». Par exemple, un poème du recueil *Sentimentale journée*, intitulé « Le démon de la subtilité », assemble-t-il à des fins parodiques, à partir de l’héritage poétique de la modernité, des éléments tirés de textes célèbrissimes de Stéphane Mallarmé (« Le démon de l’analogie »), Edgar Allan Poe (« La vérité sur le cas de M. Valdemar ») et « L’ange du bizarre », Victor Hugo (« En écoutant les oiseaux ») et Charles Baudelaire (« Correspondances »), et même Francis Ponge, autant d’échos aisément

7. Mallarmé, S. (2003). « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 204-213.

8. Qu’on recompose au prix d’une légère entorse à la syntaxe puisque le sens ici est vraisemblablement : « excepté [le] caoutchouc [et le] plastique de la tribu [des] fusibles », c’est-à-dire appartenant à la catégorie des matériaux qui peuvent fondre et se liquéfier.

9. Alferi, P. (2006). *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », p. 53. Agnès Disson, dans un texte intitulé « Pierre Alferi. Compactage et déliaison » note l’abondance des références littéraires chez Alferi, dans D. Viart et É. Cardonne-Arlyck (dir.) (2003). *Écritures contemporaines 7. Effractions de la poésie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 255. L’intention déclarée du poète, ailleurs, est pourtant de s’en tenir à une « poésie à ras de terre ». Voir Alferi, P. (non daté). « Vers la prose », *Remue.net*, <<http://remue.net/cont/alferi1.html>>, consulté le 15 juin 2011.

reconnus, de « détournements abusifs » – pour reprendre le terme proposé par Guy Debord¹⁰ – qui composent ensemble un commentaire ironique sur une certaine crise contemporaine du langage où chacun est isolé tel « un volatile hybride auquel/tous les autres sont sourds¹¹ » et où le poète, autrefois « interprète polyglotte » auquel revenait la tâche de faire sens de « l'universelle analogie » (Baudelaire), ou tout au moins, du « murmure » des choses (Ponge) en est réduit à « pinailler », impuissant, au fil de correspondances extravagantes, « de plus en plus fines sans fin ». Peut-être, après tout, n'a-t-il pas tout à fait tort, se considérant, d'avouer : « je suis mort ».

.....

À l'école on l'appelait l'ange du bizarre
 Ou – parce qu'à la question « comment vas-tu ? » il répondait
 [...] « je suis mort » [...] –
 Monsieur Valdemar. La population
 Volette un peu trop maintenant, les phrases
 Des oiseaux fusent chacune suspendue
 Dans son éther à soi. J'entends qu'elles se répondent
 Comme des comparaisons de plus en plus fines sans fin
 Mais d'espèces différentes. Il n'y a pas, il n'y aura
 Jamais d'interprète assez polyglotte
 Et l'homme a l'air d'un volatile hybride auquel
 Tous les autres sont sourds, d'une chimère stérile
 Comme les mulets. Regarde-le zig-et-zaguer
 Entre dahlias et pensée comme une bille de flipper
 Comme un chien dans un jeu de quilles, comme, comme
 [...] chaque chose
 Il la tire d'abord par les cheveux qu'il coupe ensuite
 En quatre. Drôle d'oiseau le merle, à la fois
 Si brutal et pinailleur.
 [...]
 Tu vas maintenant remonter
 [...] le fil des gazouillis byzantins jusqu'au fruit
 Biscornu qui les lance à intervalles réguliers.
 Je n'aime pas cet homme. Je suis cet homme¹².

.....

10. On distinguera ainsi entre détournement mineur, « détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir », et détournement abusif qui « est au contraire celui d'un élément significatif en soi [...] qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente » (Debord, G. et G.J. Wolman (1956). « Mode d'emploi du détournement », dans Debord, G. (2006). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 221-229).

11. Je me permets de renvoyer ici à Trudel, É. (à paraître en 2012). « "Un flou d'une acuité folle". L'illisible intime du poème algérien », dans B. Gorillot et A. Lescart (dir.), *L'illisible poétique*, Lyon, Presses de l'École normale supérieure.

12. Alferi, P. (1997). *Sentimentale journée*, Paris, P.O.L, p. 27-28.

Ces reprises critiques et ces allusions ne constituent, pourtant, que de l'un des aspects d'une pratique généralisée sous-tendant plus largement toute la poétique alferienne. Il me paraît en effet difficile d'exagérer l'importance stratégique du détournement chez Alferi, ce qui, en soi, ne surprendra pas : un tel dispositif, tenant de l'emprunt, du bricolage, du *cut-up* ou de la greffe est en effet caractéristique, on aura eu l'occasion de le constater sans doute plus d'une fois dans cet ouvrage, d'une bonne part des pratiques poétiques contemporaines¹³. C'est néanmoins le geste d'écriture lui-même qui se conçoit d'emblée chez Alferi, au-delà de tout emprunt vérifiable ou, pour mieux dire, *en deçà* de tout emprunt véritable, en tant que prélèvement, découpe ou remontage.

En effet, dès l'essai *Chercher une phrase*, publié en 1991, et alors que sont déboutées les notions de « sujet de l'énonciation » et de « vouloir-dire¹⁴ » (pour Alferi, on s'en souviendra, « les questions d'origine sont des pièges¹⁵ » et toute impression de voix intérieure est « chimère¹⁶ »), tout se joue d'entrée de jeu au niveau de la phrase seule : c'est elle qui est prise pour unique objet (« l'objet littéraire est la phrase¹⁷ », affirme-t-il); et c'est à partir de la « mémoire anonyme du langage, ce « matériau » constitué d'une multitude de « phrases usées » qui sont « passées en revue », c'est « en évoquant puis révoquant une série de phrases disponibles¹⁸ » qu'une phrase naît sur la page, s'instaure, nouveau maillon d'un continu poétique où tout est affaire de rythme, de syncope et d'« élan¹⁹ ». Un premier recueil publié la même année révélait d'ailleurs, sous les *Allures naturelles* du poème, une avancée « machinale et forcée », recomposée à partir d'une variété de gestes infimes²⁰. Dans « La mécanique lyrique », texte désormais célèbre, quasi-manifeste qu'il signe quatre ans plus tard avec Olivier Cadiot, en ouverture du premier numéro de la *Revue de littérature générale*, le poète, en nouvel « ordonnateur²¹ », célèbre la ponction « manipulable » et « l'effacement du contexte », « l'agglutination », « l'accouplement », le « *sampling* », le surcodage et la « phrase morte qu'on exhume » afin de jouer de son « archaïsme documentaire » (tout ce qui précède est tiré, en vrac, de quelques pages de ce texte riche, mais assez court), bref, invite à un travail dit de « nivellement positif », effort déflationniste qu'il faudrait en cela distinguer du procédé surréaliste de rapt étudié par Breton dans « Crise de l'objet », grâce auquel l'objet détourné en venait à acquérir, par mutation, la dignité de la

13. On verra à ce sujet l'article de Lorenzo Menoud (2009). « De l'écriture au dispositif : le détournement », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 132-146. L'auteur y montre « en quoi le concept de détournement peut [...] donner une épaisseur et une densité aux pratiques d'aujourd'hui » (p. 135) et propose, au passage, quelques définitions utiles, où sont distingués détournement, citation, plagiat, *cut-up*, etc.

14. Alferi, 2006, p. 32.

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 75. Manière pour Alferi de reprendre à son compte la « destruction de toute voix, de toute origine » qu'évoquait Roland Barthes dans « La mort de l'auteur ». Voir Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 63.

17. *Ibid.*, p. 23.

18. *Ibid.*, p. 47.

19. *Ibid.*, p. 28.

20. Alferi, P. (1991). *Les Allures naturelles*, Paris, P.O.L. On lit en quatrième de couverture : « Allures naturelles : machinales et forcées, comme est la marche des animaux. »

21. Mallarmé, S. (1945). « Quant au livre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 375.

«trouaille²²». Alferi et Cadiot dénoncent et moquent d'ailleurs, par contraste, l'existence déplorable d'une poétique de la trouaille «monté[e] en épingle²³», où cette dernière s'offre soudain à la contemplation, précieuse image porteuse de vérité, garante d'originalité et «exhibé[e] comme une perle²⁴». Perle oraculaire qu'on retrouverait par exemple, et de manière exemplaire, dans l'œuvre de René Char, comme d'ailleurs, faut-il le souligner, chez tant d'autres et qui s'introduit aussi, mais dans une perspective hautement critique, et littéralement, chez Francis Ponge (c'est la formule qui «perle» et «dont on trouve aussitôt à s'orner» de «L'huître²⁵»). Cela permettrait d'ailleurs de souligner au passage tout ce qui sépare, pour Alferi, un tel geste de reprise de la simple citation, cette dernière ramenant intouchée avec elle une réelle valeur d'usage. Il semble bien que dans la poétique alferienne, au contraire, l'objet doit être manipulé, réintégré à l'«élan», au mouvement de la phrase; rapporté tel quel, au contraire, l'objet qui «se vole à la tire», «déçoit au retour/chez soi²⁶» inmanquablement, à l'image de ce buffet évoqué par le narrateur en voyage dans le vidéopoème *Intime* où

.....
 [l'] on se ressert à volonté
 mais il faut consommer sur place
 à l'arrivée
 le trésor ne vaudra plus rien²⁷.

L'objectif stratégique du travail «mécanique» évoqué par Alferi et Cadiot, qui n'est pas sans rappeler le péremptoire «tout peut servir» des situationnistes²⁸, est donc clair: dégonfler la double (et sacro-sainte) baudruche poétique de l'origine/de l'originalité, et déconstruire ce qui leur apparaît être une opposition bête, mais tenace, entre deux types de littérateurs, «techniciens et inspirés», comme pour mieux nier au geste poétique toute prétention à quelque «singularité sublime²⁹».

Pourtant, si «La mécanique lyrique» en appelait, à travers de tels dispositifs où est «captée [...] la singularité» d'un fragment pour en anéantir ensuite «l'entourage³⁰», à une production qui «ne devrait plus rien à la signature d'un auteur», qui n'aurait «plus rien

22. Breton, A. (1965). «Crise de l'objet», dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», p. 359.

23. Cadiot, O. et P. Alferi (1995). «La mécanique lyrique», *Revue de littérature générale*, vol. 95, n° 1, Paris, P.O.L, p. 21.

24. *Ibid.*, p. 19.

25. Ponge, 1999, p. 21.

26. Alferi, P. (2004a). *La Voie des airs*, Paris, P.O.L, p. 81.

27. Alferi, P. (2004b). *Intime*, Paris, Inventaire/Invention, p. 27.

28. Debord et Wolman, «Mode d'emploi du détournement», 2006, p. 222.

29. Tous les termes et fragments cités qui précèdent sont tirés de «La mécanique lyrique» (Alferi et Cadiot, 1995). On verra tout particulièrement les pages 6-10 et 14-21.

30. *Ibid.*, p. 7 et 9. Ce qui rappelle assez exactement l'une des définitions que donne Debord du détournement: «Fragment arraché à son contexte, à son mouvement» (*La Société du spectacle*, 2006, p. 854, thèse 208).

d'intime³¹ », et renonçait, de la sorte, à tout effet d'immédiateté, à toute prétention d'authenticité, j'espère encore pouvoir montrer, dans les quelques pages qui restent, à quel point le geste de reprise alférien – et tout particulièrement quand ce geste se réfère à l'histoire du cinéma, à ses débris et ses ruines – est aussi nostalgique, s'accompagne toujours de la conscience aiguë d'une dette et en vient, par un curieux renversement, à constituer à terme la matrice d'origine d'un imaginaire intime parfaitement singulier, et le moteur même de l'invention poétique. Peut-être, après tout, fallait-il s'y attendre ? On se rappellera en effet que si le détournement se veut, de manière générale, le plus souvent parodique, rusé et violemment militant, il reste aussi paradoxalement opération de sauvegarde – Debord l'affirmait déjà³² – d'un héritage en ruines, et s'apparente parfois au geste du mémorialiste (la chose est sensible, notamment, chez Debord, dont les *Mémoires* composés en 1957-1958 resteraient, à cet égard, exemplaires³³). Il faudrait aussi, sans doute, souligner ici une différence cruciale, pour Alferi, entre mémoire littéraire et mémoire filmique ; là où la seconde, je le suggérais à l'instant, en vient à fonder l'invention poétique, la première, par contraste, semble parfois peser lourdement, empêtrer l'invention, et c'est en vain qu'on tentera de la restaurer car il sera désormais toujours « trop tard ». On lit ainsi, dans le recueil *La Voie des airs*, ces regrets qui pourraient assez bien venir illustrer ce dont il est ici question pour le poète :

.....
 [...] elle bombe
 le torse la baudruche, aspirant ce qu'elle croise
 de fantômes non réclamés
 [...] la voilà
 qui cède et pue – tout ce passé – un nid de guêpes
 fut mis à jour lors du ravalement
 mais l'expert dépêché sur le site arrive
 trop tard [...] – il fait nuit
 la mémoire n'est plus qu'un remblai
 truffé d'obus, jonché de fûts brisés³⁴.

Un poème du recueil *Sentimentale journée*, intitulé « Pas une transaction », évoque lui aussi cette « illusion » entretenue « de nouvelles forces en recyclant des cendres », illusion qui permet ni plus ni moins qu'un « système de la dette³⁵ » auquel on ne pourra plus échapper en vienne à se constituer. Ainsi ne se surprendra-t-on pas de découvrir qu'il est impossible au poète

31. Alferi et Cadiot, 1995, p. 17.

32. Debord et Wolman, « Mode d'emploi du détournement », 2006.

33. Debord, G. (1958). *Mémoires*, 2006, p. 375-426.

34. Alferi, 2004a, p. 19. Faire de ce passage comme je le suggère un commentaire méta-poétique semble d'autant plus justifié que s'entendent aisément dans ces quelques vers les échos d'une mélancolie autrement célèbre, celle, par exemple, du Baudelaire du « Cygne » ou du « Coucher de soleil romantique ».

35. Alferi, 1997, p. 83-84.

de « sortir du cercle/de l'usure » où il est toujours « perdant », rêvant en vain, jamais complètement sérieux, d'échapper à une circulation intertextuelle infinie et de « n'avoir ni créanciers » ni même de « débiteurs³⁶ ».

..... LE MANÈGE CINÉMA

La critique a souvent noté l'importance primordiale du cinéma dans la poétique alférienne³⁷. Il est vrai qu'Alferi emprunte volontiers au vocabulaire du cinéma au moment de penser ou de mettre en pratique, dans ses essais comme ses poèmes, « la mécanique » poétique, insistant sans cesse sur l'impériale nécessité du « mouvement », du « continu³⁸ », évoquant « plan », « champ - contrechamp³⁹ », « fondu enchaîné⁴⁰ », « bande-son⁴¹ », « séquence » et « arrêt sur image⁴² », enjoignant à « couper [et] cadrer [...] comme au cinéma⁴³ ». Mais c'est aussi, de manière plus importante peut-être, tout un imaginaire qui trouve, à l'écran, constamment ses références. Ainsi, par exemple, le film *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton (1955), dont plusieurs scènes, détournées, donnent son canevas au roman *Le Cinéma des familles* (auquel je reviendrai bientôt), est-il pour l'auteur – le titre du roman l'indiquait déjà – objet de fantasme « éminemment matriciel⁴⁴ ». C'est que le cinéma, chez Alferi, semble se prêter mieux que toute autre chose à ce que le poète nomme le « meccano de la mémoire⁴⁵ ». La chose se confirme d'ailleurs dans un texte intitulé « L'éternelle reprise », texte donné en introduction au recueil *Des enfants et des monstres* paru en 2004, où sont rassemblées les chroniques cinématographiques qu'avait précédemment signées Alferi sur le site Internet des *Cahiers du cinéma*. Il vaut la peine de le citer un peu longuement :

.....
 Au cinéma les films passaient comment des comètes. On venait de loin les voir, pas certain qu'on vivrait jusqu'au prochain passage. C'était l'ère cinéophile [...]. Aujourd'hui, à l'ère téléphage, le câble fait valser les films en boucles circadienne, hebdomadaire, mensuelle, et le satellite les met en orbite [...]. Les films y sont des souvenirs, déchets, carlingues de vieux vaisseaux encombrant le ciel cathodique. Ils y tournent et se heurtent, rognés au bord,

36. *Ibid.*, p. 84.

37. On verra tout particulièrement l'article d'Agnès Disson (2005), « Comme au cinéma, façonner des minutes réelles : Pierre Alferi », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, p. 257-263. Je me permets de renvoyer aussi à Trudel, É. (2010). « Poems and Monsters: Pierre Alferi's "cinépoésie" », *SubStance*, vol. 39, n° 3, p. 38-51.

38. Alferi, 2006, p. III.

39. Alferi, 1997, p. 83 et 30.

40. Alferi, P. (1999). *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L, p. 225.

41. Alferi, 1991, p. 25.

42. Alferi et Cadiot, 1995, p. 4 et 19.

43. *Ibid.*, p. 19.

44. Met, P. (2005). « "Deffet" d'enfants : la famille du cinéma alférien », *Remue.net*, <<http://remue.net/spip.php?article862>>, consulté le 15 juin 2011.

45. Alferi, 1997, p. 69.

grisés. Souvenir d'une séance, mais sans son sex-appeal. Souvenir qu'on n'a pas, et désir d'une séance. Occasion d'un retour critique? Plutôt, comme on enfourche un cheval de manège, d'en saisir un au vol et de jouer la curiosité contre la nostalgie⁴⁶.

.....

On voit ici se dessiner, dans le contraste d'une « ère » à une autre, où s'opposent l'autrefois de l'événement (la comète) et l'aujourd'hui de la reprise (souvenirs, déchets), les contours d'une alternative de prime abord peu attrayante entre deux absences, alors que se mesure la distance infranchissable entre passé, à jamais perdu, et présent: d'une part le souvenir réel vidé de toute vitalité, de tout désir (« souvenir d'une séance, mais sans son sex-appeal »), et d'autre part l'absence ou encore la fiction de souvenir (l'ambiguïté de ce « souvenir qu'on n'a pas » suggère l'une et l'autre chose) à la source d'un désir désormais impossible à satisfaire. Bien sûr, la reprise dont il est ici question, où le chroniqueur choisit de jouer « la curiosité contre la nostalgie », ne désigne pas en soi un dispositif de détournement, mais laisse déjà deviner une volonté de faire jouer l'objet trouvé, le bibelot (car il faut aussi entendre ainsi le mot « curiosité » qui désigne, à priori, une disposition d'esprit de l'auteur) *contre* le simple regret, la nostalgie, en faveur d'une invention et de l'innocence retrouvée de l'enfance: celle qui s'impose quand « on enfourche un cheval de manège » dans un mouvement circulaire de remontée du temps. Ici serait la différence, cruciale me semble-t-il, entre ces « souvenirs, déchets [filmiques...] rognés au bord » d'où renaissent désir et mouvement et cette « mémoire [...] jonché[e] de fûts brisés » décrite plus haut qui accable et qui pèse. Tout se passe donc comme si le détournement participait, chez Alferi, d'une espèce d'usage stratégique de la nostalgie. Or cette nostalgie (de l'enfance) est aussi, bien sûr, comme le suggère ce « manège » qui évoque l'enchaînement du cheval au galop et le zoopraxiscope de Muybridge, celle d'une certaine enfance du cinéma. Ainsi n'est-il sans doute pas exagéré de vouloir discerner dans ce long passage cité, et en songeant à ces déchets « rognés aux bords » qui « tournent » en « boucles » et se heurtent, une déclaration d'intention de l'auteur des *Films parlants*, ces « réminiscences cinématographiques⁴⁷ » composées précisément par prélèvements, manipulation et montage de films divers, qu'accompagne en voix *off* ou en sous-titres un texte-commentaire du poète. Pour m'en tenir un instant à ce seul exemple, le film *La Protection des animaux* reprend, remonte, répète, renverse et ralentit à l'extrême des plans tirés de *La Nuit du chasseur*, et tout particulièrement ceux qui composent la séquence lyrique et onirique de ces deux nuits où les enfants, John et Pearl, s'embarquent au fil de l'eau pour échapper à un beau-père meurtrier. Et si je ne résiste pas à la tentation de lire les détournements qui composent les *Films parlants* à l'aune de ce texte d'introduction au recueil *Des enfants et des monstres*, c'est bien que ceux-ci ne sont précisément pas, à l'inverse de ces reprises méta-poétiques évoquées en première partie, l'occasion d'un « retour critique » finalement stérile, mais plutôt l'invitation, chaque fois, à enfourcher « un cheval de manège ». En

46. Alferi, P. (2004c). *Des enfants et des monstres*, Paris, P.O.L, p. 7-8.

47. L'expression est utilisée dans le texte de présentation au dos du DVD des *Cinépôèmes & Films parlants* (Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2003).

cela, on remarquera que le détournement alférien se distingue du détournement chez Debord, lequel trouve toujours sa vérité dans sa « critique présente⁴⁸ ». Or, on l'aura compris, en refusant le « retour critique », et donc la distance qui accentuerait inévitablement le sentiment d'un violent télescopage, pour emprunter l'image à Walter Benjamin, d'un passé en ruines et d'un présent qui tiendrait du « non-lieu », pour lui préférer plutôt le joyeux manège (et donc la mécanique) de la reprise, Alferi semble nous inviter à imaginer une curieuse pratique du détournement qui obéirait à *la fois* aux principes esquissés dans « La mécanique lyrique » sans pour autant priver le geste d'une certaine immédiateté et d'une innocence propre à l'enfance, et même à l'enfance de l'art ! On pourrait, dès lors, donner sa pleine portée à l'image de l'« antitélé » évoquée en introduction dans le contexte d'une poésie « Lavomatic » : « antitélé », non pas simplement parce que rien d'intéressant ne s'y donne à voir mais, plus radicalement, parce que la reprise y reste – au contraire de ces films mis « en orbite » au petit écran qui engagent à relancer le manège – inerte, sans vie, et pour tout dire sèche.

J'évoquais, à l'instant, une certaine manière chez Alferi de réclamer pour soi « l'enfance de l'art » et de parvenir, par un renversement qui laisse perplexe, à atteindre *par la reprise* la singulière innocence d'une première fois. Il est en tout cas certain que cinéma, enfance et origine ont, dans l'imaginaire alférien, partie liée. En effet, dans cette même introduction au recueil de chroniques cinématographiques Alferi suggère de comparer « le cinéaste à l'enfant souverain⁴⁹ ». Peut-être n'est-il pas étonnant alors, que *Le Cinéma des familles*, ce roman des origines, se construise en détournant, ressassant et réécrivant le film de Charles Laughton, et tout particulièrement les chapitres 33 et 34, intitulés respectivement « La nuit du chasseur » et « La protection des animaux », où est décrite, commentée, transformée et réinvestie à coup de « figurations, défigurations et fantomisations⁵⁰ » la longue scène sur l'eau et sous un ciel extraordinairement étoilé qui constitue le cœur du film, jusqu'à en lui donner (ou lui rendre) la plus parfaite intimité d'une scène originaire. Et, comme pour mieux souligner la chose, c'est en cinéaste involontaire que le poète-narrateur vient au monde :

.....
 Je n'y faisais pas bonne figure – sanguinolent, geignard. Mompère n'avait pas eu le mauvais goût de se munir d'une caméra. C'était l'idée de l'obstétricien, qui avait un gadget d'imagerie médicale à tester : vidéo miniature implantée au moyen d'un cathéter sur le crâne d'un fœtus pour filmer l'ouverture du portail de son point de vue⁵¹.

48. Debord, 2006, p. 854.

49. Alferi, 2004c, p. 14.

50. Alferi, 1999, p. 220.

51. *Ibid.*, p. 54.

..... DÉTOURNEMENT ET AUTODÉTOURNEMENT : ENTRE DETTE ET ORIGINE

Je conclurai en considérant brièvement deux des quatre *Films parlants* réalisés par Alferi entre 1999 et 2002, « La protection des animaux » et « La berceuse de Broadway », tout simplement pour exposer la complexité du détournement qui y est à l'œuvre. Les images qui composent « La protection des animaux » sont, on l'a déjà dit, tirées du film *La nuit du chasseur*. Mais le détournement ne tient pas uniquement aux manipulations visuelles (remontage, ralentissement, répétition) opérées sur la séquence. C'est le texte de commentaire lu en voix *off* qui donne à ces « déchets » (pour reprendre l'expression d'Alferi) un nouveau contexte. Or ce texte de narration est celui du trente-quatrième chapitre du roman *Le Cinéma des familles*, lequel tissait déjà sa trame en détournant à son profit la séquence onirique du film de Laughton (la fuite des enfants au fil de la rivière sous le regard des animaux) et qui, repris à l'identique, se trouve donc lui-même à son tour détourné par les images. Agnès Disson, l'une des toutes premières lectrices d'Alferi, voyait là une manière pour le poète de boucler « le cercle », en retournant le film « au récit et au texte d'origine⁵² », c'est-à-dire au roman. Mais ce texte d'origine était lui-même en dette face au film. De quelle origine, alors, parle-t-on ? On voit bien à quel point il devient malaisé, au fil des dettes et des emprunts successifs, de distinguer l'origine de la reprise, séparer *ce qui revient* de *ce qui s'invente*.

Quant à cette « Berceuse de Broadway », le long extrait de dix minutes que se réapproprie Alferi – dont les images sont présentées telles quelles, sans remontage, ralenti, ou insertions d'autres extraits d'autres films, bref sans manipulation aucune –, elle est tirée de la comédie musicale *Gold Diggers of 1935*, réalisée par Busby Berkeley. Il s'agit en fait de la séquence la plus célèbre du film, véritable film dans le film, où Winifred Shaw chante « The lullaby of Broadway ». Le titre choisi par Alferi laisse ainsi entendre que son film tient surtout à un effort de traduction. Traduction qui aurait pourtant son prix : il est notable que ce film *parlant* – car c'est là, je le rappelle, le titre d'ensemble donné à ces quatre réalisations – se fasse paradoxalement en faisant violemment taire un « *talkie* », qui devient film muet, et tout particulièrement ici en « amputant » le film de la chanson qui lui donne sa raison d'être, le « justifie⁵³ ». On remarquera d'ailleurs en passant que l'indication générique « Films parlants » est fort instable et que l'essence de cette « parole » n'est pas facile à définir : en effet, si la plupart des séquences d'origine sont prélevées de « *talkies*⁵⁴ », le texte poétique lu en voix *off* par Alferi n'accompagne que deux des films ; les deux autres sont silencieux, et le texte alferien s'inscrit à l'écran en sous-titre. Dans le cas qui nous occupe, donc, Winifred Shaw chante en pure perte, et c'est en vain qu'on tendra l'oreille pour écouter cette berceuse, comme nous y enjoignent ironiquement d'entrée de jeu et plus d'une fois les sous-titres : « Tendez l'oreille et écoutez... » Car la bande-son n'offre à peu près

52. Disson, 2005, p. 261.

53. Voir la note de présentation du film dans le livret accompagnant le DVD, p. 14.

54. Certains des extraits composant *Élénfant* proviennent de films muets.

rien d'autre que le son hautement artificiel d'un projecteur en marche, son associé plutôt au film muet, et qu'on associera aussi, d'office, à l'origine du cinéma. Les sous-titres français traduisent fidèlement, tout d'abord, cette « *lullaby* » – à cela rien d'étonnant puisque c'est là la fonction habituelle réservée aux sous-titres⁵⁵ –, *lullaby* qui ne nous est plus donnée à entendre, mais à lire, traduction fantomatique, ou plutôt « fantomisation », pour reprendre une expression d'Alferi citée plus haut, d'une parole d'origine absente, perdue sans explication :

.....
 Tendez l'oreille et écoutez la berceuse de Broadway
 Le brouhaha, le tintamarre de la berceuse de Broadway
 Le grondement du métro, le vacarme des taxis
 Les filles qui brûlent les planches chez Angelo et Maxie
 [...] ⁵⁶

Très vite, pourtant, un autre commentaire s'impose en sous-titre et vient troubler le rapport texte/image. Plusieurs fragments de celui-ci sont tirés, cette fois, de la troisième section de l'essai de 1991, *Chercher une phrase*. Encore une fois, ici, le détournement est double (reprise du film de Berkeley et reprise de l'essai) et opère, en quelque sorte, dans un sens et dans l'autre. Un détail fascinant, pourtant, retiendra pour finir notre attention. C'est que le texte de *Chercher une phrase* est, bien sûr, un texte en prose. Or les phrases qui sont prélevées ici et là pour être présentées à l'écran en sous-titres sont abrégées, bien sûr, par nécessité, afin de pouvoir tenir sur la largeur du plan, ou alors sont projetées au plan suivant et donc, pourrait-on dire, « remontées » par la séquence des plans qui leur préexistent. Il n'est pas sûr que le spectateur en soit frappé. Mais pour celui ou celle qui se référera au livret accompagnant le DVD et qui, donc, se fera un instant à nouveau *lecteur*, l'effet de cet autre détournement deviendra vite clair : le texte de l'essai, repassé au « manège » des images, devient poème, ou plutôt, peut-être, *redevient* le poème qu'il aurait dû être. Je cite ici l'un après l'autre, pour que le lecteur puisse prendre la pleine mesure de l'effet décrit, un extrait de *Chercher une phrase*, suivi d'un autre tiré du commentaire (en sous-titres) de « La berceuse de Broadway » :

.....
 Avant d'être installée [...] une chose tombe sous les yeux, sous le sens ; elle se loge, elle atterrit. Sa première fois fut imprévisible, suspendue au hasard d'une rencontre. La contingence ou la grâce de son apparition [...] une chose qui n'est pas encore un objet, [est] donnée avant d'être présentée. [...] Pourtant ce rythme syntaxique, tout en faisant jouer la référence, lui impose une tension telle, que les choses [...] décollent légèrement [...].

55. Si l'on excepte, bien sûr, l'usage qui en est fait dans le détournement situationniste.

56. Cette célèbre *lullaby* débute ainsi : « *Come on along and listen to/The lullaby of Broadway/The hip hooray and bally hoo/The lullaby of Broadway/The rumble of the subway train* », etc. Le texte complet des sous-titres est donné aux pages 14 à 16 du livret accompagnant le DVD *Cinépoèmes & Films parlants*.

Dans la phrase, la chute des choses est orchestrée. Ayant [...] soulevé les choses, la phrase s'achève en les posant de nouveau [...]. Plus la phrase tire sur le fil de la référence [...] et plus les choses mêmes apparaissent dans leur contingence⁵⁷.

Avant d'être installée
 une chose atterrit
 sa première fois
 était suspendue
 au hasard d'une rencontre.
 Grâce numéro 1 :
 l'atterrissage
 le fait qu'une chose donnée
 se donne avant même d'être une chose.
 [...]
 Dans une phrase écrite
 reliée à des choses
 par des fils de référence
 le rythme [...]
 peut tellement tendre ces fils
 que les choses paraissent
 décoller légèrement
 [...]
 à peine soulevées
 [...]
 les choses retombent
 [...]
 Plus le mécanisme
 a tiré sur les fils de référence
 [...]
 mieux les choses réapparaissent
 dans leur contingence⁵⁸ ...

.....

Récapitulons. J'aurai tenté, dans ces quelques pages, d'insister sur l'importance stratégique du détournement dans l'œuvre de Pierre Alferi, mais plus encore d'en souligner la singulière ambivalence et la complexité. Que le geste de reprise se révèle chez lui d'une telle importance stratégique n'a, en soi, rien d'étonnant: on l'a déjà dit, un tel « dispositif » d'invention fonde en effet une bonne part des pratiques et des poétiques contemporaines, ce dont témoigne d'ailleurs éloquemment « La mécanique lyrique », texte programmatique qui constitue un jalon important dans l'histoire récente de ces pratiques. Or, on l'a vu, le détournement prend

57. Alferi, 2006, p. 36-40.

58. Voir les pages 15 et 16 du livret accompagnant le DVD des *Cinéma-poèmes & Films parlants*.

chez Alferi plusieurs formes et n'est pas toujours affecté de la même valeur. Si le geste sous-tend plus généralement, comme je l'ai suggéré, toute la production alferienne, et cela sans qu'il ne soit même nécessaire de faire l'inventaire des emprunts réels, puisque c'est l'écriture même et plus précisément la phrase qui est conçue, en soi et dès l'abord, en tant que prélèvement, ponction, montage et bricolage (à tel point que l'expression et l'invention en viennent à se subordonner à de telles manipulations), il est néanmoins possible de distinguer à l'œuvre dans l'œuvre deux conceptions du détournement, celui-ci étant entendu chez Alferi – pour reprendre les mots de Debord – à la fois « comme négation » et « comme prélude⁵⁹ ». C'est que deux dettes, deux mémoires distinctes, mémoire des textes et mémoire filmique, travaillent la poétique alferienne. Si la première est le plus souvent l'occasion d'un « retour critique » où, à travers le commentaire métapoétique, se donne à lire une « réponse ressentimentale⁶⁰ » mettant en évidence le regard désabusé porté par le poète sur son héritage poétique, série de « sketches mille fois répétés⁶¹ », alors que celui-ci semble mesurer, tout à la fois amusé, nostalgique, ironique, jamais tout à fait sérieux, ce qui le sépare et le rapproche d'un passé trop lourd, « qui cède et pue », la seconde offre, quant à elle, la chance de relancer le manège du poème, devient à terme garante de l'invention et promet paradoxalement, à coup de reprise, de répétition et de retour, l'intimité des origines et la fraîcheur des commencements.

..... BIBLIOGRAPHIE

- ALFERI, Pierre (1991). *Les Allures naturelles*, Paris, P.O.L.
- ALFERI, Pierre (1997). *Sentimentale journée*, Paris, P.O.L.
- ALFERI, Pierre (1999). *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L.
- ALFERI, Pierre (2003). *Cinépoèmes & Films parlants* (DVD), Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers.
- ALFERI, Pierre (2004a). *La Voie des airs*, Paris, P.O.L.
- ALFERI, Pierre (2004b). *Intime*, Paris, Inventaire/Invention.
- ALFERI, Pierre (2004c). *Des enfants et des monstres*, Paris, P.O.L.
- ALFERI, Pierre (2006). *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres ».
- ALFERI, Pierre (2008). *L'Estomac des poulpes est étonnant*, Bordeaux, Éditions de l'attente.
- ALFERI, Pierre (non daté). « Vers la prose », *Remue.net*, <<http://remue.net/cont/alferi1.html>>, consulté le 15 juin 2011.
- BARTHES, Roland (1984). *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- BRETTON, André (1965). *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- CADIOT, Olivier et Pierre ALFERI (1995). « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, vol. 95, n° 1, Paris, P.O.L.

59. Debord, G. (1975). « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste 1958-1969*, n° 3, Paris, Champ Libre, p. 10-11.

60. Alferi, 1997, p. 84.

61. *Ibid.*, p. 54.

- DEBORD, Guy (1975). « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste 1958-1969*, n° 3, Paris, Champ Libre.
- DEBORD, Guy (2006). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- DISSON, Agnès (2003). « Pierre Alferi. Compactage et déliaison », dans Dominique Viart et Élisabeth Cardonne-Arlyck (dir.), *Écritures contemporaines 7. Effractions de la poésie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 251-261.
- DISSON, Agnès (2005). « Comme au cinéma, façonner des minutes réelles : Pierre Alferi », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, p. 257-263.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). « Quant au livre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 370-387.
- MALLARMÉ, Stéphane (2003). « Crise de vers », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 204-213.
- MENOUUD, Lorenzo (2009). « De l'écriture au dispositif : le détournement », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 132-146.
- MET, Philippe (2005). « "Deffet" d'enfants : la famille du cinéma alférien », *Remue.net*, <<http://remue.net/spip.php?article862>>, consulté le 15 juin 2011.
- PONGE, Francis (1977). *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (1999). *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- TRUDEL, Éric (2010). « Poems and Monsters : Pierre Alferi's "cinépoésie" », *SubStance*, vol. 39, n° 3, p. 38-51.
- TRUDEL, Éric (à paraître en 2012). « "Un flou d'une acuité folle". L'illisible intime du poème alférien », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dir.), *L'illisible poétique*, Lyon, Presses de l'École normale supérieure.

VALÈRE NOVARINA

Érudit réducteur et collectionneur d'idioties

Nathalie Dupont

Bucknell University, Pennsylvanie, États-Unis

C'EST À UN ÉTRANGE EXERCICE D'ÉQUILIBRISME QU'INVITENT les textes de Valère Novarina : une ligne n'est pas sitôt tracée dans l'espace de la page qu'elle enjambe le cadre de la représentation et nous fait basculer dans une trame mal tramée où se défont, à mesure qu'ils se tissent, des liens inédits entre savoir et fiction. Novarina, en « déséquilibriste¹ » adroit, traverse l'espace littéraire sans se laisser glisser sur l'un ou l'autre versant, en veillant bien à contrebalancer dans le canevas intellectuel les évidences admises des discours savants par les interprétations novatrices des écarts créateurs. Ainsi, au lieu d'arriver à la connaissance par le parcours le plus direct, le chemin le mieux cartographié, l'écrivain emprunte-t-il à l'envers un tortueux itinéraire qui le conduit du *savoir* à l'*insu* en déployant entre ces pôles tout un dispositif de strates entrecroisées. Si cette œuvre fonde son architecture sur la mise en présence de matériaux, de réalités et d'expériences contradictoires, c'est moins pour jouer comme tant d'autres de leur dualisme que pour sonder le potentiel

1. Novarina, V. (2011). *Le Vrai sang*, Paris, P.O.L, p. 301. On trouve partout ailleurs dans cette œuvre plusieurs occurrences des motifs du déséquilibre, du renversement et de la chute. Le renvoi aux ouvrages de Novarina se fera désormais directement dans le texte à l'aide du système d'abréviations suivant : DA : (1987). *Le Discours aux animaux*. Paris, P.O.L ; TP : (1989). *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L ; PM : (1991). *Pendant la matière*, Paris, P.O.L ; DP : (1999). *Devant la parole*, Paris, P.O.L ; OR : (2000). *L'Origine rouge : théâtre*, Paris, P.O.L ; DV : (2003). *Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie » ; AI : (2007). *L'Acte inconnu : théâtre*, Paris, P.O.L ; EE : (2009). *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L ; VS : *Le Vrai sang*.

dialogique ouvert par leur entrelacs. Chaque ouvrage constitue ainsi une toile composite dont tout et rien sont les multiples fibres, le savoir et l'ignorance, la parole sacrée et la sottise, l'intellectualisme et le matérialisme, la mesure et la démesure, autant de fils entremêlés².

À ce compte, Novarina s'avère plus encore qu'un déséquilibriste un « denseur » qui, sans jamais céder à la tentation de l'inventaire, s'attache néanmoins à convoquer dans l'écrit maintes sources de savoir et nombre de systèmes de pensée, chaque fois pour procéder à leur détournement immédiat vers la voie du comique et de la parodie par l'intervention de dérives sémantiques et de déformations langagières. Que l'on songe seulement aux listes – abondantes – dans ses ouvrages, de la série des ancêtres du genre humain – des pléiadapidés jusqu'aux hominidés – que détaille le Malade de Dieu dans *Le Drame de la vie* (p. 205-207)³ aux 1111 noms d'oiseaux qui closent *Le Discours aux animaux* (p. 321-328), listes en tous points exemplaires de la densité à l'œuvre chez l'auteur, qu'il attribue d'ailleurs à l'acte poétique même : « Les Allemands pour dire *poésie* ont le mot *Dichtung*, qui vient de *dicht*, qui signifie épais, dense, comme une matière parlée plus intense – comme du H3 et non plus du H2, de l'eau lourde ; en allemand, le poète est un *denseur* » (*PM*, p. 71).

On le voit, la singularité de la posture épistémocritique de Valère Novarina tient sans nul doute autant à la densité scripturale de sa « poésie en actes » (*DV*, p. 421) qu'à la tension toujours maintenue entre connaissance et fabulation qui déstabilise son propos. Doublement motivée par une propension à l'encyclopédie et une quête épistémologique obsessionnelle, cette machine intertextuelle introduit à travers un jeu référentiel érudit des sèmes et des paradigmes empruntés à des traditions, genres et registres culturels variés allant des textes sacrés aux écrits bruts, de la fatrasie à la pantomime, du cartésianisme à l'histoire naturelle. Or, chaque fois que le savoir est convoqué dans ces écrits, il se trouve aussitôt confronté à un *contre-savoir* qui recourt le plus souvent à l'*idiotie* pour mettre à l'épreuve les certitudes épistémologiques et ménager des bouffées d'air farceuses dans la densité du texte.

Il suffirait d'ailleurs que l'étymologiste amateur se prête à une petite enquête pour dévoiler l'étonnante proximité sémantique des substantifs « densité » et « idiotie ». En effet, dans le glissement synonymique du premier se rencontre le terme d'« épaisseur » qui renvoie dans l'imaginaire collectif à l'idée même d'« idiotie ». C'est en outre ce double entendement qu'annonce l'étiquette d'« érudit réducteur » accolée à l'auteur dans mon intitulé, quand on sait qu'à l'instar de « densité », « réduction » revêt deux définitions quelque peu opposées opérant conjointement sous la plume de Novarina : là où la première désigne un phénomène de concentration par procès d'évaporation, la seconde décrit quant à elle le retour à un état plus simple, élémentaire, dont la figure de l'idiot se trouve par définition tributaire. Fait amusant en définitive qui veut que par un retour de balancier anagrammatique *érudit* se transmute en *réduit*.

2. L'œuvre de Novarina fait maintes fois référence à la métaphore du « texte-tissu » dont Céline Hersant (2005) propose une analyse minutieuse, dans « De fil en aiguille : le tissage du texte », dans N. Tremblay (dir.), *La Bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », p. 29-39.

3. Série qui inaugure également *L'Origine rouge*, p. 7-9.

Les savoirs à l'œuvre chez Valère Novarina, qu'ils soient d'ordre scientifique, socioculturel ou littéraire, s'élaborent dans le détournement systématique des discours rationnels comme pour exhiber la part d'ignorance et de soupçon qui agissent en eux et leur président. En accordant à l'idiotie un pouvoir heuristique tout particulier, le poète-dramaturge fait de l'inquiétude et du non-savoir les principes fondateurs du processus créateur et met au jour un nouveau rapport éthique à l'espace littéraire, au langage et au monde. Mais quels sont ces savoirs les plus rudement mis à l'épreuve d'un texte à l'autre ? Par quels dispositifs, quels procédés, la poétique novarinienne assure-t-elle l'intégration de ces savoirs dans le discours littéraire, et leur transformation ? À force, cette œuvre parvient-elle, comme elle se le propose, à rompre avec les repères cognitifs et à dépasser les vérités établies pour faire surgir, au détour du *déjà-su* des pistes alternatives, un mode de connaissance inédit ?

..... COMPENDIUM AD ABSURDUM

Dans sa préface à l'*Encyclopédie Bordas*, Roland Barthes accorde à ce qu'il appelle ailleurs le « monument littéraire⁴ » une faculté de prise en charge du savoir équivalente à celle d'une somme encyclopédique :

.....
 La littérature peut se substituer à chacune des sciences de l'homme : elle peut se faire tour à tour sociologie, économie, linguistique, géographie, histoire, politique ; et ce pouvoir encyclopédique n'est pas réservé aux grandes œuvres emblématiques de l'humanité, telles *La Comédie humaine*, *Faust* ou le théâtre de Brecht, chacune de ces œuvres, parce qu'elle est un *texte*, une expérience de langage, détient forcément un savoir multiple, étoilé pourrait-on dire, puisqu'il se ramifie dans plusieurs directions, provient de plusieurs champs de culture : l'œuvre littéraire est toujours un compendium de savoir (en incluant, bien sûr, dans le savoir, les erreurs qui le font progresser)⁵.

Barthes avait-il alors en tête, sans la citer, la toute première pièce du jeune Novarina, *L'Atelier volant*, dont le manuscrit encore inédit lui avait été personnellement adressé en 1970⁶ ? On ne saurait l'affirmer. Une chose est néanmoins certaine : de ses premières pièces « utopique[s] » à ses « romans sur-dialogués » (*DV*, p. 421) les plus récents, le monde luxuriant du poète-dramaturge s'offre comme une énigme à l'analyse tant il cultive, dans un désordre désopilant, les précieuses trouvailles (certains diraient les curiosités) des dictionnaires, thésaurus,

4. Barthes, R. (2002). *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Seuil, p. 433.

5. Barthes, R. (2002). « Préface », dans *Œuvres complètes*, t. III, 1968-1971, Paris, Seuil, p. 628-629. La première publication de cette préface à l'*Encyclopédie Bordas* a eu lieu dans le tome VIII : *L'Aventure littéraire de l'humanité*, I, Paris, Bordas, 1970.

6. Bost, B. (2004). « Du corps inouï au verbe impensé », dans L. Dieuzayde (dir.), *Le Théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », p. 14.

catalogues, nomenclatures et traités de tout acabit. Il n'est pas rare, en outre, de rencontrer dans les prolégomènes novarinien, au détour des dialogues et des soliloques, dans l'écheveau des parenthèses et autres digressions, maintes évocations plus ou moins explicites à des savoirs provenant de domaines variés. En plus de multiplier les volées terminologiques, personnages et narrateurs y vont les uns de leurs observations, les autres de leurs hypothèses ou de leurs théories, sur des questions d'arithmétique et de géométrie, de zoologie et d'anthropologie, d'anatomie et de psychiatrie, de linguistique et de philosophie.

On imagine bien, dans ce sens, à quelle « bibliothèque monumentale⁷ » la trentaine d'ouvrages constituant à ce jour l'œuvre novarinienne nous ouvre l'accès. Aussi Pierre Vilar signale-t-il en ce sens la formidable aventure encycloclouristique⁸ à laquelle s'expose celui qui veut parcourir ses rayons. Si Novarina admet, plus humblement, avoir écrit *Le Babil des classes dangereuses* avec « encore quelques livres sur les étagères : des traités de psychiatrie, des thèses sur la pathologie du langage, des histoires du music-hall, des souvenirs de fantaisistes, des vies de brutes, d'assassins, d'artistes bruts » (*TP*, p. 76), c'est que pour lui « le texte ne s'éclaire que d'être entendu par tant de regards ensemble ; il faut le lire à *trois cents yeux*⁹ ». Nombre qu'il conviendrait sans doute d'élever à la troisième puissance, si l'on considère, comme le remarque Christian Prigent, l'œuvre de Novarina, auteur de palimpsestes de l'Ancien et du Nouveau Testament, fervent admirateur de François Rabelais, rien de moins qu'une « totalisation démiurgique¹⁰ ».

Ainsi, qui s'intéresse aux textes de Novarina découvre assez tôt, pour reprendre la belle explication de Vilar, « un appareil de type encyclopédique [...] qui tire son enseignement d'un petit ou grand tour des choses et des mots, et demande une mise en jambe de bon aloi¹¹ ». En effet, la charge de démêler ce vaste réseau intertextuel (qui se laisse déjà pressentir à la première lecture) et de dévoiler les différents savoirs qu'il convoque revient, pour l'essentiel, au lecteur. S'il se trouve ici et là quelques citations claires, des allusions à tel ou tel auteur, des variations facilement repérables sur des formules ou des théories bien connues, il reste que plusieurs références demeurent réservées à la lecture la plus érudite, la plus initiée ou encore la plus soutenue. Autrement dit, il faut du temps ; il faut surtout que, d'aventure, un patronyme inconnu ou un archéologisme, une expression en langue étrangère ou un agencement sémantique inédit viennent titiller la curiosité d'un lecteur bienveillant pour l'inciter à mettre au jour, à force de recherche, les savoirs filigranés dans l'œuvre de Novarina. « On y relève sans doute possible une somme d'échos faisant appel au mur de toute une librairie, précise Vilar. Et pour autant cette place capitale des

7. Vilar, P. (2001). « Babil et bibale », dans A. Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », p. 24.

8. Variation sur le néologisme « encycloclourisme » créé par Vilar lui-même, 2001, p. 26.

9. Novarina, V. (2005). « Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau », *Littérature*, n° 138, juin, p. 13. Je me permets ici de transposer dans un contexte différent, mais tout de même fort à propos, cette réflexion de Novarina concernant la façon dont un texte théâtral, à chacune de ses représentations, s'anime d'un éclairage nouveau sous le regard des spectateurs-témoins.

10. Prigent, C. (1991). « La démiurgie comique de Novarina », dans *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, p. 296.

11. Vilar, 2001, p. 26.

livres est brouillée, dramatisée par une série d'effets visant à [la] rendre méconnaissable¹². » Pas un ouvrage ne s'élabore, en effet, sans que les « champs de culture » et les pistes de connaissance préalablement mis à notre disposition ne soient d'une quelconque manière oblitérés, contrariés ou détournés. Soit que l'écrivain n'a cure ni de donner le crédit revenant de droit aux ouvrages qui l'inspirent ou qu'il contrefait, ni de rendre son texte intelligible à d'autres qu'aux prosélytes et aux initiés; soit – et tout nous conduit à choisir cette seconde hypothèse, la seule probable – que son recours aux savoirs et la vocation même de ses écrits visent un objectif tout autre que didactique.

Nul doute que ce brouillage dont parle Vilar s'explique, en tout ou en partie, du fait que le goût de l'épistémologie chez Novarina reste proportionnel à son investissement créateur. C'est à brasser ensemble connaissances acquises et inventions littéraires que l'écrivain se façonne un style reconnaissable entre tous, quand, par exemple, aux terminologies latines précises (à quelques néologismes près), il amalgame les taxinomies les plus farfelues, mêle aux hypothèses scientifiques vérifiables les théories les plus saugrenues, greffe aux documents authentiques les citations apocryphes les plus extravagantes. Tout se passe comme si Novarina ne se satisfaisait jamais des traits définitoires et des catégories imposées, aussi contraignants que réducteurs les uns que les autres. Certes, ses drames et ses récits véhiculent du savoir, mais l'enthousiasme expansif des personnages-dissertateurs vis-à-vis de celui-ci se traduit le plus souvent en un délire scriptural ou verbal. Aussi l'écrivain s'ingénue-t-il à détourner cette langue du savoir de ses valeur et fonction didactiques de manière à « sabot[er] toutes []es questions par des questions chaque fois plus pires et des réponses au-delà des vues d'homme » (DA, p. 308), comme le font justement ces animaux devant lesquels il se retrouve parfois – tout bête – à discourir. Chez lui, le geste de détournement se décline en plusieurs procédés, dont quelques-uns parviennent, mieux que d'autres, à déstabiliser les discours rationnels jusqu'à miner leur efficacité.

D'abord, les descriptions qui s'inscrivent dans un registre professoral ou didactique s'enflent souvent en d'interminables énumérations, sous l'impulsion d'une sorte de « logorrhée amphigourique¹³ » qui contrevient à l'économie du discours prétendument scientifique et retarde la progression cursive des idées jusqu'à perdre de vue tout raisonnement. À condition, bien entendu, que ces litanies plaquées au milieu d'échanges sans suite servent, au-delà de la seule démonstration d'érudition, un quelconque raisonnement. Les procès farfelus de nomenclature des créatures vivantes qui surviennent inopinément dans cette œuvre participent de ce ludisme de l'exhaustivité. Tantôt on se passionne d'ornithologie et d'anthropologie évolutive (je l'évoquais

12. *Ibid.*, p. 24.

13. Jourde, P. (2002). « L'opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie », dans *La Littérature sans estomac*, Paris, Esprit des péninsules/Pocket, coll. « Agora », p. 308.

déjà en introduction), tantôt on s'adonne à la zoologie en procédant au classement de divers spécimens du règne animal selon la branche d'études à laquelle ils appartiennent, de la protozoologie à l'herpétologie, en passant par la malacologie et l'entomologie (VS, p. 143-144)¹⁴.

Dans une perspective voisine, des conférenciers-experts à l'intelligence parfois douteuse se succèdent au fil des pages, sans toujours qu'on les en prie, pour livrer aux élèves et aux amateurs les fruits de leurs études et de leurs observations. Or, sitôt entrepris, leurs entretiens s'emballent en des discours sans cesse décalés où s'accumulent des digressions loufoques et où s'enchaînent des excursions déconcertantes qui n'aboutissent au final qu'à éloigner le discours de son objet, rendant improbable la concrétion d'une hypothèse de départ en propositions conclusives claires. Quand ils se seront tus, ces « spécialistes » n'auront rien fait d'autre que démontrer leur penchant à la prescription, et l'inaptitude de leurs galimatias à rendre compte de vérités ou de réalités tangibles¹⁵.

Si, à la méthode digressive de ces narrateurs-théoriciens, s'ajoute leur acharnement à établir entre certains domaines du savoir de curieuses fraternités, alors c'est toute la vraisemblance du propos qui s'en trouve affectée. Quelquefois, ce sont des hypothèses à l'hétéroclisme étonnant que l'on tente de conjindre ; quelquefois, ce sont des idées fondamentalement concurrentes que l'on s'évertue à réconcilier. Or cette avidité sans bornes de la mesure, de la systématisation et de la classification achève de miner la crédibilité de leurs praticiens et ruine une fois pour toutes la valeur « scientifique » de leurs propositions. Ainsi en est-il de l'explication complexe, et aussi inextricable que les calculs la précédant, qu'offre le personnage de Jean Terrier dans *L'Origine rouge* pour déterminer la formule algébrique du temps :

.....
 Soient X et Y deux vecteurs aléatoires tels que le vecteur $Z = (X, Y)$ admette une densité de probabilité, et soit g fonction de R puissance l plus m dans R, où l et m sont les dimensions de X et Y respectivement, une fonction mesurable, telle que g de (X, Y) soit de carré intégrable. Alors [...] (OR, p. 199).

Enfin, le grotesque des jeux de mots, les arabesques cocasses de l'écriture et le caractère jubilatoire de l'ensemble tournent en dérision les déclamations qui se veulent sérieuses (les passages plus haut cités le montrent bien) et frappent d'inanité la vaste érudition dont se targuent spécialistes et experts. D'ailleurs, les titres dont ils s'affublent le plus souvent, de « Recteur de Vérité » (DV, p. 397) à « Professeur de Vacuité » (VS, p. 254), suffisent à les vouer au

14. « Règnent sur terre ces animaux, en suivant : [...] le radiolaire, la vorticelle, le trypanosome, [...] le nautille, l'ormeau, le pholade, la coque, [...] le faucheux, le sarcopte, la tégénaire, [...] la mouche, le collembole, la céciilie, l'iguane », et ainsi de suite (VS, p. 143-144).

15. Je pense entre autres à l'interprétation farfelue des rêves que propose le professeur Raymond de la Matière dans *L'Acte inconnu* (p. 127) ou encore à ses prolégomènes sans queue ni tête au sujet du rôle prépondérant du langage, en tant qu'hormone sécrétée par l'homme, dans l'avènement de phénomènes naturels et historiques : « Une sécrétion. Sé-crétion. Les opinions humaines, les pensées humaines, les idées humaines sont sécrétées comme des hormones. C'est un jeu de substance, de sécrétions favorisant ou au contraire défavorisant tel ou tel phénomène de l'histoire ou de la nature » (AI, p. 85-86).

ridicule. À bien considérer l'assiduité avec laquelle les écrits de Novarina cherchent à s'affranchir des procédures narratives les plus élémentaires¹⁶ en les soumettant à des altérations critiques en tout genre, on ne s'étonne pas que les « Enfant Débile » et « Jean De Rien » (*DV*, p. 101 et 146) délogent de leur tribune les évangélistes, professeurs, logiciens, docteurs et autres cautions du savoir dans les œuvres littéraires traditionnelles. C'est à travers l'intervention des figures inexpertes de l'enfant, de l'élève, du dilettante ou de l'idiot que Novarina parvient à exposer les défaillances et les limites du savoir. Ainsi, sous l'égide des Hommes de *ci* et des Jean de *ça*, la littérature paraît-elle prendre sa revanche sur la science, alors réduite à un discours de second ordre, dont elle propose une version revue, corrigée et augmentée *ad absurdum* – comme si Novarina avait pris Barthes à la lettre – de toutes « les erreurs qui l[a] font progresser ». Tant et si bien que le caractère monumental de l'œuvre selon Novarina se mesure le mieux – et peut-être seulement – à l'ampleur de ses ruines.

..... DE LA MESURE ET DE L'INCOMMENSURABILITÉ

Embrouillaminis, détours, effondrements : pour peu qu'il ouvre à une investigation poétique des savoirs et alimente, en cela, une réflexion sur la part de fictionalité de tout discours, qu'il soit d'ordre épistémologique, dramatique ou autre, le travail de sape entrepris par Novarina vise moins à critiquer les savoirs en soi, qu'à dénoncer la survalorisation idéologique, voire l'idolâtrie, dont ils font plus souvent qu'autrement l'objet. Si cette écriture atypique repose sans contredit sur un désir d'encyclopédiste, elle rejette en revanche le fantasme de maîtrise de l'objet qui l'anime. Là où les interminables listes, le recours aux terminologies les plus pointues, les procès de taxinomie et de nomenclature attestent en quelque façon cette manie de la mesure et de l'organisation propre au dispositif encyclopédique, le geste classificatoire, lui-même, s'avère toujours déceptif chez Novarina, tant il refuse de verser dans ces débordements problématiques (ou seulement pour s'en moquer) qui conduisent l'obsession de la mesure et de la distinction à l'établissement d'échelles de valeurs et de modalités de normalisation. On l'a vu dans ces portraits de l'idiot, tels qu'inscrits aux registres de l'animalité et de la bestialité dans les traités d'histoire naturelle moderne, dont Novarina propose des reprises détournées. J'y reviendrai.

Aussi, de tous les savoirs recensés dans cette fabrique littéraire, ceux édifés sur un esprit de calcul et de commensurabilité constituent pour le poète un objet de détournement et de carnavalisation privilégié. C'est du moins ce que donne à penser l'obsession comique des nombres dans cette œuvre inclassable, qui refuse de se soumettre à un ordre générique défini, encore moins de se laisser circonscrire : « L'action a lieu dans un mélodrome de cent mètres sur cent mètres », annonce la voix de l'infirmier Tuban dans *Le Drame de la vie* (p. 17). Autrement dit, l'« intrigue » qu'on nous promet d'entrée de jeu se trouve partout et nulle part à la fois, en un point précis

16. Économie du récit, ordonnancement des thèmes, vraisemblance et clarté.

de la « quadrature du langage » que l'écrivain ne parvient jamais à situer, ou à mesurer, du fait que la valeur exponentielle de ses paramètres (« cent mètres sur cent mètres... ») empêche de *figurer* le lieu (d')où l'on parle. Rien d'étonnant alors à ce que Novarina emprunte à la géométrie ses formes pour représenter, sous le mode verbal, le rapport de ses livres à l'espace (littéraire) et au langage: « Quadrilogues. Polychronie. Monochromie mentale. Polyèdres du langage: pentaèdres, dodécaèdres, monodécaèdres et heptaèdres de mots » (*EE*, p. 17). Là encore la tentative de définition reste vaine, puisqu'à se mêler de néologismes (« monodécaèdres ») et de formules antithétiques (« poly- », « mono- », « monodéca- »), elle montre tout et rien en même temps, s'épuise à force de recyclages et ne pointe au final que la variabilité de son expression¹⁷.

De même que le lieu du dire reste infigurable, le temps de l'énonciation – perpétuelle variable d'un livre à l'autre – se soustrait à toute mesure, y compris aux calculs algébriques les plus élaborés: « Jean Terrier, *abandonnant l'espace aux hommes*. – $(a + b)^6 = a^6 + 6 a^5b + 15 a^4b^2 + 20 a^3b^3 + 15 a^2b^4 + 6ab^5 + b^6$. / $(a + b)^8 = a^8 + 8 a^7b + 8 a^6b^2 + 8 ab^8 + a8b^8 + b^8 = (a + b)^8 = a^8 + 8 a^8a + 8 a^8a8 + 88 a8a^8 + 888 a^8 + a^8$. / Voilà la formule du temps » (*OR*, p. 199-200). Toute cette arithmétique ne prouve cependant pas grand-chose sinon, à travers sa propre énonciation, la façon qu'elle a de tourner sur elle-même et le temps qu'elle dépense à se dire (celui qu'elle vole surtout à qui s'obstine à la retranscrire !), la nécessité de s'affranchir des contraintes de l'espace et du temps pour trouver son propre rythme, sa propre intonation.

Dans le texte qu'il consacre aux structures numériques chez Novarina, Étienne Rabaté souligne fort à propos la « fonction inaugurale » des nombres dans l'œuvre, qui « accompagnent comme un embrayage le "départ" du texte, ou servent à le relancer dans de nouvelles séquences¹⁸ ». C'est entre autres le cas en ouverture du *Discours aux animaux* où, sommé de décliner son identité, le protagoniste-orateur se lance dans un long monologue qui, à l'instant même de sa mise en voix, ne produit au mieux, comme le note Rabaté, qu'« un tissu sonore traversé d'arithmétique¹⁹ »:

.....
 Vingt-huit syptiambre mille vingt-trois sec, né à Ermond et mort à Bref: un vingt-sept quatre. Si j'étais lui [l'Homme de Trop], j'eusse cent fois trois fois raison de méfaire soixante-dix fois simplement sa même chose. Ainsi donc par exemple depuis ma naissance j'ai souvent respiré soixante-quinze fois par dix minutes de suite. Combien de fois trois ai-je respiré un chiffre visible, coupable en deux? Ce va être la sept cent dix mille billardième fois et à la fin de cette phrase qui va sonner le *la*, la septième fois trois trimilliardième de huit de huit de *ut* que je reste là (*DA*, p. 9).

17. Sur la fonction des figures géométriques dans cette œuvre, on se reportera à Hersant, C. (2004). « "Je cherche la quadrature du langage": Novarina géomètre », dans P. Jourde (dir.), *La Voix de Valère Novarina*, actes du colloque de Valence, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Écarlate », p. 15-32.

18. Rabaté, É. (2001). « Le nombre vain de Novarina », dans A. Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtre du verbe*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », p. 39. Le développement qui suit doit beaucoup à la première partie de son analyse.

19. *Ibid.*, p. 37.

À l'évidence, la prise de parole est d'abord une « catastrophe » chez Novarina, sans doute en ce que « l'homme a appris à compter avant de parler » (*VS*, p. 73-74). « [E]ncore captif des chiffres » et « de l'alphabet » (*VS*, p. 18), il lui faudra aller au bout de cette mesure qui bat le rythme de son existence et synchronise jusqu'à sa respiration, s'il veut trouver sa propre voix et ne plus simplement « rester là ». D'où que cette « logorrhée de calculs, de dates et de chiffres²⁰ » dans l'œuvre novarinienne ne sert jamais à fonder le texte, la prise de parole, sur une mesure langagière métronomique, mais bien plutôt à l'en délivrer au fil des énumérations et des digressions. Quelle est la valeur des nombres, en effet, une fois coupés de leur référent, entraînés dans des délires néologiques insensés, ressassés jusqu'à l'épuisement dans d'incessantes litanies ? S'ils perdent à tout le moins leur pouvoir de « sacrifier à un rite maniaque de comptage » les objets qu'ils se contentaient auparavant d'encadrer et de mesurer, ils autorisent, ce faisant, « une "ivresse", une jubilation, une autre économie du texte²¹ ». Ainsi, d'un coup de crayon, les jeux de proliférations numériques détournent-ils chiffres et dates de leur fonction régulatrice et calculatrice pour les précipiter jusqu'à la démesure dans des engendrement verbaux les plus singuliers.

.....
 Répéter les noms en litanie jusqu'à l'ivresse tournante, jusqu'au passage par les chiffres, dans les nombres, au-delà de la fatigue des successions. Répéter inlassablement ; égrener le temps pour l'épuiser. Tout au bout de la répétition respiratoire, il y a une joie circulaire qui s'atteint, un tournoiement, la gravité des amants, le chant de délivrance des astres, l'attraction amoureuse des paroles (*PM*, p. 79).

En s'appropriant à d'autres fins cette scansion du nombre, l'œuvre décroïssonne son espace et s'invente un autre temps où le langage découvre son incommensurabilité.

..... « THÉÂTRE DES OPÉRATIONS » OU « SORTIES D'HUMANITÉ »

« Chaque livre commence, écrit Novarina, par une grande scène de division des langues et la sensation touchée que le langage est scissipare » (*DP*, p. 68). La scissiparité, ce mode de multiplication asexuée par division binaire ou multiple chez certains organismes unicellulaires, constituerait en quelque sorte l'autre nom de l'incommensurabilité pour l'auteur²². L'occurrence de ce terme de la biologie cellulaire dans un domaine – littéraire – qui en paraît un des plus éloignés

20. *Idem*.

21. *Ibid.*, p. 39 et 43.

22. Dans l'étude qu'il consacre à l'œuvre novarinienne, Olivier Dubouclez montre que « [c]ertaines litanies sont des exemples particulièrement clairs de ce procédé [de scissiparité] ; la diffraction poétique du mot "humain", que l'on retrouve dans *Le Drame de la vie* et qui revient périodiquement dans les pièces de Novarina, correspond à une croissance par division » (Dubouclez, O. (2005). *Valère Novarina. La physique du drame*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », p. 72). Il réfère précisément à ce passage du *Drame* : « omiens, omnidiens, olimitudiens, umiens, ulimiens, ulimitudiens, uliminiens, olimitudiens, ulimiens, olimitudiens, umiens, unaniens, uniens, unaniens, ulimitudiens, oriens, ulaliens, olimitudiens, unimitudiens, uliens, onaniens, ulimilituniens, umaniniens, oniens, onaniens, oniniens » (*DV*, p. 19).

témoigne, d'une part, de l'intérêt indéniable de l'écrivain pour les sciences de la vie, en particulier les savoirs du corps, et révèle dans une certaine mesure l'étendue de ses connaissances dans ces disciplines; elle traduit, d'autre part, la manière dont ce savoir informe en retour son travail d'écriture et permet d'interroger le statut heuristique de la littérature, prose, théâtre et poésie confondus. Double piste interprétative que Novarina lui-même corrobore lorsqu'il admet: « Je me fais une image organique, très biologique du travail; j'ai affaire à des animaux de langage, à des cellules qui veulent parler à ma place. Le grand alibi est que je n'y suis pour rien: qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art mais d'un événement de la nature » (*EE*, p. 96).

Dans ses écrits (ou devrait-on dire ses « événements »), son intérêt pour les sciences du vivant se manifeste d'abord au niveau thématique, par l'entremise de personnages historiens, professeurs, chirurgiens, docteurs, infirmiers et autres spécialistes de toutes sortes, qui viennent tour à tour présenter, louer ou condamner, c'est selon, certaines branches d'études, certains objets d'expérimentation. En vrac: on ouvre aux uns et aux autres ateliers et laboratoires, on s'entretient d'ornithologie et de zoologie, on fait ses leçons d'anatomie et on discute anthropologie, on se fâche même au sujet du créationnisme et sur la question de la « chimie darouinienne » (*VS*, p. 89), avant de déterminer la place de l'animal dans l'échelle des êtres et le rôle que joue le langage dans cette distinction. Dans ce « théâtre des oreilles » (*TP*, p. 65), toutes les visions du monde, toutes les théories ont droit de cité; et elles *citent* allègrement sans aller à la source, en n'ayant cure des contradictions et des idioties que ces reprises spontanées leur font dire, s'appropriant sans gêne le premier adage qui leur tombe sur la langue, et déformant ainsi les plus connus et les plus grands par des opérations discursives qui les corrompent ou les réinventent brillamment. Au final, ce sont les idéologies que ces savoirs véhiculent et les institutions qui y souscrivent qui font les frais de ces détournements.

À commencer par l'anthropocentrisme prévalant depuis l'Antiquité et la prééminence de l'homme dans l'échelle des êtres, posant pour preuve irréfutable l'ascendance de la raison (humaine) sur le corps (animal). Tout *Le Discours aux animaux* fait le procès d'un tel récit, que ce soit par son recours à un certain zoomorphisme ou la place centrale qu'il accorde à la figure antithétique de l'idiot. Deux procédés qui servent de contre-exemples au fameux adage aristotélicien selon lequel « l'homme est un animal *politique/raisonnable/moral* » et tournent en dérision le principe bien connu du rationalisme cartésien: « Je ne puis ni ne peux ni ne sais ni ne vois ni ne vis ni ne suis mais j'y pense » (*DA*, p. 118). L'orateur du *Discours* est à ce point le « plus grand cancre du monde » (*DA*, p. 50), passé maître dans la stupidité, qu'il se voit décerner par les membres d'un conseil, « le titre de Supérieur en Incapacités, avec mention "pense sans les choses" » (*DA*, p. 56).

Dans *Le Théâtre des paroles*, c'est plutôt la formation d'un langage articulé et scriptable en tant qu'indice de la supériorité évolutive de l'homme qui fait l'objet d'une complète remise en question:

.....

Si tout avait été normal, si l'évolution avait suivi son cours, depuis le poisson sans bras jusqu'aux mammifères à quatre membres, si tout s'était passé normalement, sans accroc, l'homme n'aurait jamais dû parler, le langage n'aurait jamais dû lui être donné. Il aurait parcouru tout seul le trajet animal, il aurait vécu sa vie automatique de bête qui se tait, il aurait disparu. Mais il a reçu la langue par fatal accident. C'est elle qui l'a séparé. Ceux qui vont nous succéder ne seront pas *mutants* mais *muets* (TP, p. 73)²³.

.....

De là sans doute ce « drame » dans lequel Novarina jette la langue française: ces trauvailles de manipulations langagières par troncature (« angue », « *ing* ») ou dysorthographe (« sçaines », « phrance »)²⁴, les corruptions auxquelles il expose les normes grammaticales en greffant au français des accents étrangers, de patois savoyard, de latin et de grec, d'hébreu et d'arabe, d'allemand et d'italien²⁵, ou encore en lui faisant parler toutes les langues dans une seule: « la mexidinne, la latinaise, la pontique, la trudelle, la lécorne, la bamblique, l'éléphantine, la jublique... Je les fais toutes parler. Il faut que les langues se taisent, qu'elles finissent. Que les langues finissent. Pour que le temps puisse passer à l'envers. Sans personne dedans » (TP, p. 74).

À l'évidence, c'est à faire *passer* la langue polie/polivée à une « langue imbécile » (TP, p. 78), un parler animal, qu'aspire l'auteur en lui infligeant tortures et mauvais traitements: rythmes lapidaires, mutations néologiques, dégénérescences syntaxiques. Dans son « théâtre des opérations » (TP, p. 45) aux allures de laboratoire, « Valère poursuit tout ce traitement désespéré avec la certitude de s'exposer à des toxiques, sûr que ce travail fait à la langue altère le cerveau » (TP, p. 41)²⁶.

Ce qui est apparent, en tout cas, à considérer les efforts novariniens de transformation, voire de « pulvérisation » de l'effigie humaine » (EE, p. 41), c'est que cette mise en déroute de la langue affecte l'homme jusque dans son corps, dans sa chair. Cette hypothèse n'en est d'ailleurs pas une, puisque Novarina lui-même la vérifie en comparant l'expérience du lecteur devant un livre incompréhensible, écrit à l'encontre d'un français grammaticalement correct, à une « expérience biologique » :

23. Sur les liens entre animalité et idiotie dans les œuvres de Christian Prigent, Valère Novarina et Jean-Pierre Verheggen, je me permets de renvoyer à Dupont, N. (2009). « Bêtes de langue », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 163-176.

24. Voir le chapitre intitulé « Le Drame dans la langue française » (TP, p. 27-64), d'où sont extraits ces exemples.

25. Deux illustrations de la présence des langues étrangères dans l'œuvre se trouvent dans *L'Origine rouge*, p. 7 et 17-18. Je réfère également le lecteur à la superbe explication de l'auteur au sujet de l'influence d'autres langues – « ombres sœurs » – sur sa langue maternelle. Voir la section intitulée « Une langue maternelle incompréhensible » de *L'Envers de l'esprit*, p. 175-201, en particulier p. 190-193. Enfin, Dubouclez (2005) consacre tout un développement à l'analyse du travail des langues chez Novarina.

26. Cette métaphore du laboratoire pour représenter le théâtre m'est suggérée par Novarina lui-même qui la développe dans un passage de *L'Envers de l'esprit*: « Les théâtres sont d'extraordinaires chambres d'échos et laboratoires linguistiques à notre portée – et un terrain de chasse assez inexploré pour qui a la passion des langues: ils sont les lieux où saisir le langage sur le vif. Je retourne tous les soirs au théâtre comme un scientifique vient à nouveau observer – comme un physicien va au laboratoire » (p. 57).

.....
 C'est écrit en français dramatique, en français crépusculaire, en langue naissante, en langue à nœud, en langue à bond. Ça s'adresse à ailleurs qu'aux couches communes du cerveau, ça met au travail d'autres hémisphères que les deux globes reconnus. Une épreuve chimique, une expérience biologique. Les forces de la langue qui jouent autrement (TP, p. 77).

À qui la belle langue se refuse, ces forces se jouent, semble-t-il, dans le théâtre du corps. Aussi, qui fréquente l'œuvre novarinienne a tôt fait de voir apparaître, au détour des pages, ces figures en mal d'adhésion vis-à-vis des modèles conventionnels de l'anatomie humaine ou des représentations édifiantes que l'homme peint de lui-même. Êtres hybrides, à l'humanité douteuse tant leurs membres sont disproportionnés, leur corps désorganisé, leurs traits animalisés, ils échappent à l'obsession métrique de l'« Anatomie théomaniaque » (VS, p. 9) et se voient dégradés du rang d'homme à celui d'« aberrance terrestre » (DA, p. 160). Certains portraits amusent en ce qu'ils rappellent ceux de Picasso, tandis que d'autres à la physionomie beckettienne inquiètent : « J'étais juste à peine né que je faisais très peine à voir : j'avais point de membre ni bouche ni dent ni de mémoire de quoi que ce soit d'un souvenir de vivant » (DA, p. 48). Parfois, c'est tout l'appareil sensoriel qui se détraque jusqu'à ce que « rien tourne plus rond dans la perception : les yeux entendent, j'entends l'oreille qui voit, la main qui marche, les pieds qui pensent, la tête qui mange, la tête qui danse, l'anus qui parle, la bouche qui se tait » (TP, p. 74). Tant et si bien que même le « personnage du corps » dans *L'Origine rouge* met en doute son identité et se pose la question des origines :

.....
 Qui suis-je dans ma cage d'homme?... Que viens-je faire?... Mais que vous dis-je? Et où fuir-je? Tourné-je? pivot-je? hulul-je? ominge? dis-je? hom-je? [...] sinçai-je? wassingue-je? assentis-je? filandrai-je? panossai-je? chassé-croisai-je? Chimpanzai-je? – Plus je descends d'eux et moins je m'hominise et cependant j'y suis. Ouistiti-je? (OR, p. 102-103).

Il est difficile, presque impossible, de ne pas voir derrière ce défilé de créatures instables qui forcent, par leur seule présence à l'œuvre et au monde, la (re)définition des critères de l'humain et de ses traits distinctifs, une référence d'abord, mais surtout une critique du fantasme de mesure, de classification et de typologie à l'origine des traités médico-philosophiques de physiognomonie et d'anthropométrie parus au XIX^e siècle. Voyant une corrélation certaine entre « le désordre des corps » et « celui des esprits », d'éminents aliénistes – de Lavater à Lombroso – ont tenté de déceler jusque dans les traits du visage et les difformités corporelles les signes distinctifs de troubles mentaux profonds²⁷. Or, de tous les types de déviances et de pathologies recensées, l'idiotie s'inscrivait, selon eux, dans une « tétatologie infiniment variée » à cause de son dysmorphisme et de ses (in)compétences (propre à rien, sans langage ni sens commun) qui

27. Voir à ce sujet les explications de Deshoulières, V. (2005). *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ».

rappelle par maints aspects l'animal ou la bête²⁸. En l'affligeant d'une corporéité animale, voire monstrueuse, les analogies bestiales suggérées par les textes médicaux modernes ont conduit finalement à priver l'idiot de son humanité.

Tout cela parle fort dans les écrits de Valère Novarina, où la reprise détournée de cette littérature « scientifique », et du procès de zoologisation humaine qu'elle reconduit systématiquement, achève de contrarier tout effort d'organisation des espèces et contresigne, ce faisant, la « [d]éfaite de l'échelle humaine barreau par barreau » (EE, p. 15). Si l'auteur cherche avec tant d'obstination à s'évader du « système de reproduction en cours », en multipliant les « sorties d'humanité » (EE, p. 77 et 34), c'est pour mieux désadhérer au procès de mesure et de normalisation que les savoirs de l'homme, et qui plus est ceux du corps, sous-tendent. « Le théâtre, note Novarina, n'a jusqu'ici pas assez défiguré l'homme, ôté notre tête, subverti nos concepts, déstabilisé en profondeur la syntaxe humaine » (EE, p. 77). Au contraire, ajoute-t-il, « il faut savoir aller jusqu'ou ne plus savoir – accepter de perdre l'intelligence » (EE, p. 26). Pour cela, « on fait un sacrifice scientifique, l'œuvre la pire de la langue française va sonner, c'est la langue perpétuelle, l'heure la pire de la langue française qui sonne » (EE, p. 49). Encore faut-il que ce sacrifice, cette manière d'échouer dont Novarina se fait presque une science, trouve sa chance – la seule peut-être – dans le langage. Dans la possibilité des mots et leur pouvoir d'engendrer du sens à l'infini – leur scissiparité –, inventer une autre façon de dire, se choisir un nom à la démesure de ce qu'il reste à nommer.

Celui par qui cette démesure arrive, *denseur* qui donne sa chance aux mots, ce n'est pas « l'écrivain intellectuel émetteur d'opinion » en qui Novarina ne se reconnaît pas²⁹, ni le savant ou l'érudit, mais bien plutôt, comme le note Deshoulières, « la figure de l'idiot [qui] doit piquer au vif celle de l'intellectuel. Entamer ses certitudes pour stimuler sa pensée. Le tenir en échec, le décevoir, l'humilier pour le faire évoluer³⁰. » Dans *L'Envers de l'esprit*, titre on ne peut plus évocateur de son parti pris du renoncement, Novarina écrit :

.....
 L'artiste ne dit pas ce qu'est la *Vérité*, mais oubliant toute science toute faite, il sait *de ses mais* qu'être *vrai*, c'est accepter de ne plus savoir pour se souvenir, ne plus voir pour entendre, c'est pratiquer dans l'ignorance son art, seul, *têtement*, et comme une cure d'idiotie. Si l'artiste est doué de quelque chose, c'est d'un manque, s'il a reçu quelque chose, c'est quelque chose *en moins* (EE, p. 164).

28. Nassim Aboudrar, B. (2004). « Faciès de l'idiot et animalité », dans V. Mauron et C. de Ribaupierre (dir.), *Les Figures de l'idiot: rencontres du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, p. 96-105, p. 104 pour le passage cité.

29. « Je me reconnais assez peu dans l'image aujourd'hui de l'écrivain intellectuel émetteur d'opinion, ou être sensible ressentant des impressions qu'il serait bon de transmettre à autrui. Je me vois plutôt comme un qui se place au croisement contradictoire des forces. Mais qui, par lui-même, n'éprouve rien, ne pense pas. Profondément sans opinion. Un praticien du vide. Un désagisseur » (DV, p. 69-70).

30. Deshoulières, 2005, p. 24.

S'il est un seul savoir, une seule certitude, qui s'approche un tant soit peu d'une vérité, elle se découvre sans doute pour Valère Novarina – érudit réducteur et collectionneur d'idioties – dans cet art de n'en plus chercher.

..... BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (2002). « Préface », dans *Œuvres complètes*, t. III, 1968-1971, Paris, Seuil, p. 627-631.
- BARTHES, Roland (2002). *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Seuil, p. 427-446.
- BOST, Bernadette (2004). « Du corps inouï au verbe impensé », dans Louis Dieuzayde (dir.), *Le Théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », p. 13-21.
- DESHOULIÈRES, Valérie (2005). *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ».
- DUBOUCLEZ, Olivier (2005). *Valère Novarina. La physique du drame*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire ».
- DUPONT, Nathalie (2009). « Bêtes de langue », *L'Esprit créateur*, vol. 49, n° 2, p. 163-176.
- HERSANT, Céline (2004). « "Je cherche la quadrature du langage" : Novarina géomètre », dans Pierre Jourde (dir.), *La Voix de Valère Novarina*, actes du colloque de Valence, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Écarlate », p. 15-32.
- HERSANT, C. (2005). « De fil en aiguille : le tissage du texte », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La Bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », p. 29-39.
- JOURDE, Pierre (2002). « L'opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie », dans *La Littérature sans estomac*, Paris, Esprit des péninsules/Pocket, coll. « Agora », p. 308.
- NASSIM ABOUDRAR, Bruno (2004). « Faciès de l'idiot et animalité », dans Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre (dir.), *Les Figures de l'idiot : rencontres du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, p. 96-105.
- NOVARINA, Valère (1987). *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1989). *Théâtre (L'Atelier volant, Le Babil des classes dangereuses, Le Monologue d'Adramélech, La Lutte des morts, Falstafe)*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1989). *Le Théâtre des paroles (Lettre aux acteurs, Le Drame dans la langue française, Le Théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire)*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1991). *Pendant la matière*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1999). *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2000). *L'Origine rouge : théâtre*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2003). *Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- NOVARINA, Valère (2005). « Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau », *Littérature*, n° 138, juin, p. 7-17.
- NOVARINA, Valère (2007). *L'Acte inconnu : théâtre*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2009). *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2011). *Le Vrai sang*, Paris, P.O.L.

- PRIGENT, Christian (1991). « La démiurgie comique de Novarina », dans *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, p. 294-299.
- RABATÉ, Étienne (2001). « Le nombre vain de Novarina », dans Alain Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », p. 37-53.
- VILAR, Pierre (2001). « Babil et bibale », dans Alain Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », p. 23-35.

« NOIR DANS LE THÉÂTRE OÙ LA SCÈNE EST CRAYONNÉE »

La dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard

Audrey Camus
Collège militaire royal du Canada, Ontario, Canada

*Jouer à être, c'est tout ce qu'il s'agit
de faire quand on conte.*

— Hervé BOUCHARD, « Abrasifs »

... ROMAN/THÉÂTRE : LE JEU SUR LA FRONTIÈRE

Dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, Aron Kibédi Varga définit l'histoire des genres littéraires comme « celle de la mise en place puis de la transgression progressive des critères qui sont censés les spécifier¹ ». L'opération, y explique-t-il en substance, comporte trois étapes : d'abord la parodie donne jour à des hybrides (poésie burlesque, épopée tragi-comique) qui maintiennent en place le système ; ensuite intervient le mélange, altérant le système sans pour autant l'abolir (ainsi du drame dans ses diverses déclinaisons, qui succède à l'opposition comédie/tragédie) ; enfin on assiste à un dépassement de la problématique des genres, à la faveur d'une confusion intentionnelle des critères telle que celle opérée par les avant-gardes du xx^e siècle, Duchamp en tête.

1. Kibédi Varga, A. (1987). Entrée « Genres littéraires », dans J.-P. Beaumarchais, D. Couty et A. Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, t. III, Paris, Bordas, p. 966-970.

Le genre romanesque, que Baudelaire qualifiait en son temps de bâtard au domaine sans limites, paraît exclu *de facto* d'un tel schéma. Non content d'ignorer la contrainte, il pourrait même avoir contribué à l'émancipation de ses nobles aînés en leur transmettant sa liberté formelle. Il semble bien pourtant que ce phénomène, analysé par Mikhaïl Bakhtine voilà soixante-dix ans comme un phénomène de *romanisation*², ne soit pas achevé, puisqu'il continue de faire question. En effet, nombre d'auteurs contemporains exploitent les contours indécis de la forme romanesque et sa propension à l'hybridation pour se jouer ostensiblement des déterminations génériques – que l'on pense à des œuvres aussi éloignées dans leur manière que peuvent l'être celles d'Antoine Volodine, de Pierre Senges ou de Daniel Danis par exemple³. Sans que ni l'impureté fondamentale du roman ni le goût du recyclage dont on fait volontiers une caractéristique postmoderne ne permettent véritablement de rendre compte de cette pratique qui consiste à exaspérer la tension entre récit et drame pour mettre en cause leurs frontières.

Je me propose d'analyser la fonction d'un tel détournement générique à travers la lecture d'un texte fort singulier : *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre composé par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière*⁴ – et jeune auteur québécois talentueux. Alors que le premier roman de Bouchard, *Mailloux : histoires de novembre et de juin*, comportait déjà quelques scènes dialoguées d'essence dramatique en même temps qu'une réflexion sur le jeu du comédien, le second emprunte abondamment au théâtre, tout en conservant des caractéristiques foncièrement romanesques. À propos de ce texte, l'écrivain va ainsi jusqu'à affirmer avoir voulu écrire une « pièce injouable ou plutôt un roman théâtral »⁵.

À l'en croire, c'est d'abord un besoin de renouveau qui l'a conduit à s'approprier le théâtre en romancier. Interrogé sur le devenir de la forme romanesque après Flaubert, Joyce et Beckett, il répond en effet : « Après Beckett, la tentation est très forte de penser qu'il ne reste plus rien au roman, qu'on ne peut pas aller plus loin. Puis Novarina arrive comme quelque chose qu'on n'aurait pu imaginer. C'est comme ça. C'est quand plus rien n'est possible qu'il

-
2. Par romanisation des autres genres, il faut entendre non « leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs », mais « leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisation des formes périmées » (Bakhtine, M. (1978). « Récit épique et roman (méthodologie de l'analyse du roman) », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 472).
 3. Toute l'œuvre romanesque de Volodine est fondée sur un dispositif théâtral, je renvoie à ce propos à mon texte : Camus, A. (2010). « Sur le théâtre de la guerre post-exotique », dans B. Alazet et M.-H. Boblet (dir.), *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », p. 155-162. C'est dans *Sort l'assassin, entre le spectre* que le jeu mis en place par Pierre Senges sur les relations théâtre/roman est le plus manifeste (Paris, Verticales, 2007). Quant à Daniel Danis, il est l'auteur d'une pièce de théâtre intitulée *e, roman-dit* (Montréal, Leméac/Paris, L'Arche, 2005), qui procède d'une démarche symétrique de celle de *Parents et amis* en ce qu'elle constitue une appropriation du roman par le théâtre. Je traite de cette question dans « Le corps du roman », dans G. David (dir.), *Daniel Danis, dramaturge et performeur*, Québec, Nota Bene (sous presse).
 4. Bouchard, H. (2002). *Mailloux : histoires de novembre et de juin*, Montréal, L'Effet pourpre, rééd. au Quartanier en 2006 ; (2006). *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier ; (2009). *Harvey : comment je suis devenu invisible*, Montréal, La Pastèque (livre jeunesse). Hervé Bouchard a obtenu divers prix pour ces trois publications, dont le prestigieux Prix du gouverneur général pour la dernière en date. Il a fait l'objet d'un dossier dans la revue *Liberté* (vol. 49, n° 3, (277), 2007), ainsi que dans *Remue.net* (2006-2007), <<http://remue.net/spip.php?rubrique232>>, consulté le 30 avril 2010. Pour finir, un livre lui a été consacré, composé d'une introduction essayistique à l'œuvre et d'un entretien avec l'auteur : Inkel, S. (2008). *Le Paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Saguenay, La Peuplade.
 5. Morel Cinq-Mars, J. (21 juin 2007). Entretien avec Hervé Bouchard, *Remue.net*, <<http://remue.net/spip.php?rubrique232>>, consulté le 23 avril 2010. Sera désormais désigné par les initiales *EJMC*.

faut commencer⁶. » Ainsi la pratique du détournement, pour Bouchard comme d'ailleurs pour la plupart des écrivains qui s'y sont livrés avant lui, participe-t-elle clairement du syndrome de la page noire⁷. Il n'est évidemment pas anodin que ce soit le dramaturge Valère Novarina qui soit ici convoqué au titre de rénovateur de la forme romanesque (après Beckett d'ailleurs, déjà lui-même dramaturge et romancier). Quoique Novarina soit plutôt considéré comme un auteur de théâtre, deux de ses premières publications portent la mention « roman théâtral » et plusieurs autres de ses pièces ont pu être considérées comme telles par la critique⁸. Bouchard emprunte donc l'idée de cet alliage contre nature à son aîné, mais en se positionnant, quant à lui, du côté du roman. Reste à analyser la manière dont il réalise cette assimilation du théâtre par le roman pour déterminer plus précisément ce que ce curieux hybride emprunte à l'un et l'autre mode, et de quel renouveau il est porteur.

L'ouverture de *Parents et amis sont invités à y assister* servira de point de départ à l'analyse, que je cite longuement pour cette raison :

.....
 Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée. Quand les persons parlent, ils disent et on voit. L'un fait la liste dans l'ordre où ils sont sans qu'on puisse le voir. Il dit la veuve Manchée et elle est. Le mari Beaumont, il le dit couché et il est couché mort au centre. Il dit une suite de six qui sont orphelins de père et ils sont. Tous garçons. Les acteurs vieilliront. L'orphelin de père numéro six passe le premier tableau dans le ventre de la veuve Manchée. L'acteur déguisé en orphelin de père numéro six caché dans le ventre de la veuve Manchée, il ne doit pas dépasser. Aussi la veuve Manchée porte-t-elle une robe de graisse jusqu'aux genoux. Si la veuve Manchée s'appelle la veuve Manchée, c'est qu'elle est manchée. Si elle est manchée, c'est qu'on ne voit pas ses bras, c'est qu'elle manque de sous, c'est qu'elle est en morceaux, c'est qu'elle parle à travers un tube, c'est que ses bras qu'on ne voit pas sont quand même des bras de mère, c'est qu'elle a de quoi tenir, c'est qu'elle ne sait pas trop, c'est qu'elle n'est pas très vite, c'est qu'il faut la couper, c'est qu'elle est plutôt tendue. [...] La scène entière est crayonnée. La musique est crayonnée dans les paroles des persons. Les décors sont crayonnés dans les paroles des persons. La lumière n'est pas crayonnée. La lumière n'est pas crayonnée mais la crayonne est enluminée. La crayonne qui sort est un jeu d'acteur orpheliné. La veuve a ses gars, sa folie est manchée, elle joue à être dans la crayonne qui sort dans le noir luminé. Fin des indices cascals. On entre dans

6. Entretien avec Inkel, 2008, p. 98. Sera désormais désigné par les initiales *ESI*, suivies du numéro de page.

7. Syndrome qui, au demeurant, n'est pas nouveau. On en trouve notamment une illustration spectaculaire dans *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, publiée en 1621. « Tout est mien, rien n'est mien » y affirme Burton sans ambages, défendant son centon par les mots d'un autre, en arguant de la distinction entre vol et emprunt : « Rien n'est dit qui ne l'ait déjà été, seule la méthode pour le dire révèle l'artiste. » Voir Burton, R. (2005). *Anatomie de la mélancolie*, trad. de G. Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 78-79. La première citation est de Macrobe, la seconde de Térence.

8. Novarina qualifié de « roman théâtral » *Le Babil des classes dangereuses* et *La Lutte des morts* publiés respectivement en 1978 et 1979 et repris dans *Théâtre* (1989), Paris, P.O.L.

l'art tisonné de démonstrations hurlées où énoncer signifie produire le théâtre où la scène est crayonnée. La crayonne fait l'éclat d'un instant un miracle crayonné, c'est sa lumineuse évidence, hors d'elle et pourtant⁹.

.....

..... UN THÉÂTRE MENTAL : L'IMAGE DANS LE DRAME

Une telle entrée en matière, constituée de ce qu'Hervé Bouchard appelle donc des *indices cascals*, dresse les tréteaux d'un théâtre mental où le pseudo-dramaturge se fait démiurge dans une parodie de genèse. « Ils disent et cela est » dans une *lumineuse* évidence – autrement dit au commencement était le verbe... et la lumière fut. Ce qui intéresse manifestement Hervé Bouchard dans le théâtre, c'est la dimension performative d'un « art où énoncer signifie produire », c'est le pouvoir d'incarnation conféré par la scène aux paroles de l'écrivain.

Mais son théâtre n'en est pas moins un théâtre imaginaire parce qu'il n'existe et ne saurait exister que par le récit : c'est la plume, ou plutôt le crayon du romancier qui le fait advenir. C'est ce crayon qui trace le décor et les personnages, c'est lui qui fait du texte une pièce injouable au moyen de didascalies impossibles, comme celle-ci : « Pour ce rôle, si le théâtre a les moyens, qu'on engage le fils d'un dieu pour se tenir derrière. Sinon, un ressuscité quelconque fera l'affaire » (PA, p. 12). Les indices cascals ne sont d'ailleurs pas seuls en cause, tout le reste du roman est à l'avenant puisque les répliques qui en forment l'essentiel ne constituent jamais de véritables dialogues, mais bien plutôt des monologues juxtaposés. Si théâtre il y a, c'est un théâtre d'encre dont la *mimésis* est absente : plutôt que de jouer l'action, les personnages la racontent toujours.

Le deuxième roman d'Hervé Bouchard constitue en fait une « réplique » aux textes de Stéphane Mallarmé regroupés sous le titre *Crayonné au théâtre*. La mention du crayon convoque allusivement cette référence dès les premiers mots du roman, tandis que la fin du passage cité en propage l'écho. La présence du texte mallarméen en filigrane suffit à expliciter le projet de *Parents et amis sont invités à y assister*, qui se donne à lire comme une mise en œuvre du théâtre mental auquel le poète songeait, une sorte de démonstration de l'idée selon laquelle « à la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans¹⁰... » La revendication de cette filiation ne va cependant pas sans

9. Bouchard, H. (2006). *Parents et amis sont invités à y assister*, op. cit., p. 11-12. Sera désormais désigné par les initiales PA, suivies du numéro de page. Toutes les citations sans mention du texte de Bouchard à venir renvoient à ce passage.

10. Mallarmé, S. (1945). *Crayonné au théâtre*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 315.

son détournement¹¹. Et ce n'est pas seulement l'appropriation de la conception mallarméenne du théâtre qui est ici en jeu, mais aussi l'appropriation de la prose du poète, qu'il s'agit de dévier de son cours pour en explorer la virtualité imageante.

En effet, les derniers mots de l'ouverture de *Parents et amis*, qui renvoient explicitement à Mallarmé, constituent en réalité une réécriture déformante de cet extrait de *Crayonné au théâtre*:

.....
 Il est (tisonne-t-on), un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire: il hurle ses démonstrations par la pratique. L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmera: tant il n'admet de lumineuse évidence sinon d'exister¹².

Il convient de replacer cette proposition dans son contexte pour comprendre en quoi consiste le déplacement. Le fait qu'il n'y ait rien à l'affiche constitue pour Mallarmé l'opportunité de rester chez lui pour réfléchir à l'art dramatique, réflexion à laquelle le spectacle de l'âtre invite puisqu'il évoque un théâtre en miniature: « N'y a-t-il pas occasion même de préférer quelques mots de coin du feu; vu que si le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime¹³. » La transposition à laquelle Hervé Bouchard procède s'opère notamment à partir du verbe *tisonner*: alors que ce verbe désignait chez son illustre modèle la causerie au coin du feu, l'âtre constituant le support privilégié de la réflexion sur le théâtre, il est intégré à l'écriture par Bouchard qui fait du tison la matière de son crayon: « On entre dans l'art tisonné de démonstrations hurlées où énoncer signifie produire le théâtre où la scène est crayonnée. » Mais si la scène, la musique et les décors sont crayonnés dans la parole des personnages, il n'en va pas de même de l'éclairage, tient-il à préciser: « La lumière n'est pas crayonnée mais la crayonne est enluminée. » Le tison éclaire donc l'écriture qu'il anime (et *tisonner*, au sens figuré, c'est aussi ranimer), mieux encore il *enlumine*, c'est-à-dire qu'il lui confère une dimension imagée. Ici le sous-titre du roman – « drame en quatre tableaux avec six récits au centre » – trouve un éclaircissement: le théâtre dont il est question n'est pas seulement un théâtre d'encre et de papier mais aussi un théâtre d'images.

Si Hervé Bouchard évoque volontiers l'influence du *Paradoxe sur le comédien* et de *Jacques le fataliste* sur sa pratique, il faut se souvenir que Diderot est aussi le théoricien du drame, et plus particulièrement de la dramaturgie en tableaux. Or, tandis que le drame offre une scène sérieuse aux histoires de famille du commun des mortels, l'esthétique du tableau procède,

11. Ainsi que l'auteur s'en explique: « C'est important de connaître les grands textes, ne serait-ce que pour les trahir, pour les faire mentir, se les approprier. Mais le dialogue avec les textes d'une certaine manière vise à renverser les choses comme si un lecteur, lisant Mallarmé, se disait ça ressemble à Hervé Bouchard » (*ESI*, p. 113).

12. Mallarmé, 1945, p. 295.

13. *Idem*.

quant à elle, de la conviction que la force expressive de l'image est supérieure à celle du verbe. Parce qu'il s'essaye à montrer les sentiments plutôt que l'action constitutive du théâtre aristotélicien, le tableau confère au drame une visée rétrospective qui l'assimile à l'instance narrative du roman¹⁴. C'est ce qui amène Diderot à comparer son *Fils naturel* à un tableau de famille dont la fonction est de commémorer des événements qui ont déjà eu lieu¹⁵. La scène inaugurale du roman d'Hervé Bouchard, qui fait défiler parents et amis dans le salon mortuaire où repose le père Beaumont pour un dernier adieu au défunt, s'inscrit bel et bien elle aussi dans cette logique de commémoration d'un événement qu'il va s'agir de mettre en mots.

« J'ai des images, mais pas de mots pour légènder » (PA, p. 32), affirme l'orphelin de père numéro deux pour évoquer cet événement terrible. Quant au corps du mort, ce sont les mots prononcés par les figurants défilant devant le cercueil qui en fournissent la vision, alors que la petite taille de l'orphelin qui narre la scène l'empêche de voir (PA, p. 13). Dans cette scène d'exposition¹⁶, au même titre que dans les didascalies qui la préparaient, c'est par l'intermédiaire de ce qui est dit que l'on voit¹⁷. Si donc il s'agit de *légènder une image*, c'est-à-dire de rendre compte de l'événement qui tout d'abord advient, impose sa marque à l'esprit et laisse sans voix, le théâtre de papier d'Hervé Bouchard tend à combler cette lacune en ce que dans un mouvement contraire, et pour reprendre une expression de l'orphelin de père numéro trois, il *peint avec des paroles*¹⁸.

Bouchard revisite ainsi la dramaturgie en tableaux dont il exploite le caractère hybride et la vocation à témoigner pour enluminer son roman. Ce faisant, il se réapproprie à sa manière la figure de l'hypotypose dont le *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort explique que le tableau théâtral tire sa source :

.....
 Comme l'action qu'on décrit [au théâtre] ne peut se passer sous les yeux mêmes du spectateur, il faut au moins la peindre à son esprit avec des images si frappantes qu'elles lui fassent la même impression que s'il la voyait des yeux du corps¹⁹.

-
14. « Par la mise en exergue du geste, le tableau donne à regarder un passé révolu et exemplaire. Grâce à ce mouvement rétrospectif, qui implique un recul ou un espacement par rapport au présent absolu de la forme dramatique, le tableau présente l'action de façon indicative ; loin de se confondre avec elle, il en laisse examiner le processus » (Entrée « Tableau », dans J.-P. Sarrazac (dir.), assisté de C. Naugrette et al. (2001). *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, p. 121-122).
15. « Le drame a déjà eu lieu » : ce sont précisément les mots sur lesquels s'ouvre la première pièce de Daniel Danis, d'abord parue en 1993 (2003). *Celle-là*, Montréal, Leméac/Arles, Actes Sud.
16. Exposition au double sens du terme puisqu'il s'agit à la fois de mettre en place le dispositif théâtral dans le roman et d'exposer le corps du défunt. Cette coïncidence n'a rien de fortuit : c'est parce que le voir est essentiel que le recours au théâtre s'impose. Ainsi Stéphane Inkel qualifie-t-il fort justement *Parents et amis* de drame de l'exposition, la reprise de la scène du salon mortuaire dans *Harvey* venant par la suite confirmer l'importance de ce motif.
17. On trouve dans l'inédit publié par la revue *Liberté* en 2007 la mention d'un « guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas » qui n'est pas sans évoquer la *Lettre sur les aveugles à usage de ceux qui voient* de Diderot (1749). Bouchard, H. (2007). « Abrasifs », *Liberté*, vol. 49, n° 3 (277).
18. À propos du mort prêté à une autre famille dans une salle voisine : « Avec des paroles on le fait, on donne au mort foumi l'âge et l'allure qu'il faut. On apprend aux familles comment peindre avec des paroles l'âge et l'allure qu'il faut » (PA, p. 16).
19. Chamfort, S.-R.-N. et J. de La Porte (1776). Entrée « Tableau », *Dictionnaire dramatique*, t. III, Paris, Lacombe, p. 203.

Il suffirait de substituer *théâtre* à *roman* dans cette proposition pour obtenir une description de la technique hybride d'Hervé Bouchard, l'expression « voir avec les yeux du corps » étant d'ailleurs fort proche de celles dont usent les orphelins de père. Mais le théâtre n'est pas seulement une métaphore de l'effet que le romancier cherche à obtenir par l'écriture, le moyen pour lui d'*imaginer* son roman – c'est-à-dire de le mettre en images –, il façonne le texte lui-même, tout entier placé sous le signe de la comédie.

..... UN ROMAN THÉÂTRAL : LE CORPS DANS LE RÉCIT

Le roman théâtral d'Hervé Bouchard est d'abord le lieu où *voir le dit*, quand bien même ce dit porte le témoignage de ce qui a eu lieu et a d'abord été vu. Or, ce dit est formulé au premier chef par l'écrivain qui affirme interpréter dans l'écriture tous les rôles tel un comédien. Il est ensuite relayé par ses personnages puisque, si l'on se rappelle la didascalie déjà mentionnée, « quand les persons parlent, ils disent et on voit ». « Tous mes personnages sont des acteurs », explique encore Bouchard, « ils sont tous pris par le dire » (*ESI*, p. 81). Cette importance accordée à la voix par le romancier réinstaure dans le texte la théâtralité que le récit semblait vouloir lui dénier – au contraire de l'image puisque le tableau selon Diderot ramène le corps sur la scène. Elle est une manière de travailler concrètement à cette incarnation fantasmée et portée par le corps encombrant des personnages que j'évoquais tout à l'heure, selon divers procédés.

Le premier de ces procédés consiste à ancrer l'écriture dans l'oralité. Comme chez Novarina, ou chez Céline, il s'agit là en fait d'une oralité ostensiblement fabriquée, qui « cherche à reproduire le flot spontané de la parole » plutôt qu'elle ne cherche à restituer un parler. Bouchard qualifie cette « écriture qui parle » d'oralité théâtrale, soulignant par là son caractère artificiel dès lors que « rien de moins naturel que les comédiens au théâtre » (*ESI*, p. 80). L'écriture de Bouchard, en somme, *joue* donc à l'oralité, ce qui a pour conséquence de produire des textes que leur auteur affirme habités par un corps (*ESI*, p. 82), corps que le lecteur pourra à son tour habiter dans la lecture.

Le corps et la voix investissent également le roman par le recours répété des personnages au chant. C'est la complainte de la veuve Manchée, piégée entre jadis et demain dans la poussière de sa maison après la mort du père :

.....
 Son foie commande aux sarcelles divines des chants de crépuscule à la Verlaine, ses yeux font des marais peuplés de morts blancs, elle a le corps là mais elle entend de toutes parts les voix outrées et les chants obscurs de la viande en elle qui lui parfume le trou. Elle est visitée, regardez, regardez (*PA*, p. 40-41). [...] On croirait entendre la douleur de l'esclave, mais c'est un chant. On croirait entendre la détresse de la veuve, mais c'est un chant aussi, un chant d'isolée (*PA*, p. 45).

C'est aussi, en contrepoint de l'isolement de la veuve, le chœur des sœurs « innées », et leur ronde armée de seaux et de brosses – l'exhibition des tâches domestiques caractéristique du drame apparaissant ici rejouée de façon cocasse. C'est enfin l'orphéon constitué par les orphelins de père pour faire face à leur nouvelle situation et survivre à ce perpétuel ballet ménager, en chantant dans la cave « la mort de ceux qui sont » (*PA*, p. 107)²⁰ : on peut constater que la polyphonie mise en œuvre par Bouchard ne manque pas de sel.

..... ROMAN/THÉÂTRE : LE DRAME DE LA VIE

Comme le rappellent les indices cascalons de la fin du roman, c'est un « drame bassement comique » qu'Hervé Bouchard propose de la sorte à son lecteur, jouant de la polysémie du terme. *Drame* l'histoire relatée par des personnages en action, *drame* aussi l'histoire pathétique que l'écrivain s'évertue à nous conter sur le mode burlesque, en recourant au bas corporel ou au détournement ludique des textes de ses prédécesseurs.

À la faveur de cette confusion sémantique qui opère la contamination du roman par la comédie, l'existence de chacun des protagonistes réclame elle-même d'être lue sur le mode théâtral. Ainsi, après la mort du père et le placement en institution de sa veuve, les sœurs innées se déguisent en père Beaumont et en mère Manchée dans la maison des orphelins, puis les orphelins numéros un à cinq jouent le suicide à vélo de l'orphelin numéro six. Dans cette histoire, chacun s'essaye à tenir le rôle de l'autre pour le comprendre ou s'y substituer, pour d'une manière ou d'une autre combler la place qu'il a laissée vide. Mais le pire est encore de se voir attribuer un rôle qu'il n'est pas question de refuser : le sien propre. C'est ce qui est arrivé à la veuve Manchée, comme elle l'explique dans ce soliloque :

.....
 Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer ? Qu'on lui tue le mari ? Qu'on lui orpheline six fils prêts à la manger ? Si je parlais pas, probablement que je cicatrerais. Faut pas se fermer, peu importe la couleur de robe de l'humeur qu'on a, je pense ça et ça sort comme ça, ça me déguise, c'est mon fard de pitrée du châtiment. [...] Trouvez-moi une comique et enfermez-là dans c'te robe en bois, j'ai dit, et je lui parlerai par le trou. Fallait une comédienne assez cave au centre pour dire, une cylindrée à travers qui souffler, une qui sache crever dans la joie qu'on donne à peindre la misère. On en a pas trouvé et je suis sortie de ma vie (*PA*, p. 47).

20. L'orphéon appelle le souvenir d'Orphée, revenu de la mort tout comme l'orphelin de père numéro six, en même temps qu'il désigne le chœur et la fanfare. Rien de fortuit puisque pour Bouchard, « raconter, ce n'est pas montrer quelque chose qui est là, désigner quelque chose par les mots, c'est ouvrir une durée où l'on sort de soi pour sereinement se voir habité par ce qu'on raconte, formé par ce qu'on raconte. Un peu comme ce que racontent les revenus de la mort, c'est une affaire de retournement » (*EJCM*).

On assiste ici à un curieux renversement où le personnage représenté par le roman cherche un acteur pour tenir son rôle à sa place, le livre se terminant d'ailleurs par une longue liste d'individus que l'on n'y a pas nécessairement croisés et qui en constitue probablement la masse des figurants anonymes, au nombre desquels figure un certain Hervé Bouchard, « citoyen de Jonquières à carnet ». Ce générique de fin recense ainsi :

.....
Dans le rôle de sa vie, Lucienne Blouin, ménagère économe. Dans le rôle de sa vie, Gilles Poulin, mécanicien à l'entretien chantant. Dans le rôle de sa vie, Jacques-Pierre Gosselin, plombier en camion. Dans le rôle de sa vie, Luc Alain, concierge à bâton [...] (et ainsi de suite, *PA*, p. 233).
.....

Il apparaît alors que ce théâtre que l'on croyait tout à l'heure bâti d'encre et de papier est en fait pourvu d'une existence concrète au sein de l'œuvre, laquelle détourne à son profit le topos du *theatrum mundi* pour y embarquer son lecteur dans le même mouvement. Tandis que le roman s'enlumine ou s'image dans le théâtre, le théâtre se joue donc dans le roman. Ce transfert de propriétés permet un ultime déplacement du roman sur la scène de l'existence, que j'évoquerai brièvement pour terminer.

Hervé Bouchard affirme que le conte doit passer par le corps. On a vu comment ce passage s'opérait dans le texte, mais il peut bien évidemment avoir lieu au dehors de celui-ci, ainsi qu'y invite au demeurant une œuvre qui flirte aussi ostensiblement avec le théâtre. Lorsque l'écrivain-comédien dit son texte à haute voix, comme le dit Hervé Bouchard, « ça implique que [s]on corps disparaisse pour devenir le corps du texte » (*ESI*, p. 82). En restant dans la zone d'influences revendiquées par l'auteur de *Parents et amis*, on peut lire dans cette transmutation de la vie en texte une variation sur le paradoxe du comédien, qui pour Diderot peut tout être parce qu'il n'est rien, sur la disparition élocutoire du poète selon Mallarmé, ou encore sur le lyrisme sans moi évoqué par Novarina. Mais c'est l'existence d'une autre figure tutélaire qui me paraît la plus significative dans ce cas, celle du Rousseau des *Confessions* dont Bouchard affirme, non sans une jubilatoire outrecuidance, qu'il aurait quelque parenté avec le Mailloux crotté de son premier roman. Le conte est aussi – voire d'abord peut-être pour le romancier – le conte de ce qu'on est, et il apparaît alors qu'hybrider le roman au moyen du théâtre constitue un moyen de masquer la dimension autobiographique du premier²¹. L'épisodique Laurent Sauvé explique ainsi :

21. On trouve une semblable utilisation du théâtre chez Pierre Senges revisitant Burton dans son premier roman. Voir sur ce point Camus, A. (2008). « Anatomie de la fiction : *Veuves au maquillage* de Pierre Senges », dans T. Samoyault (dir.), *Littérature*, n° 151, « Fictions contemporaines », Paris, Larousse/Armand Colin, p. 18-30.

.....

Ce n'est pas soi qu'on révèle en contant sa propre histoire, c'est le temps qu'on perce, c'est la disposition du conte qui laisse place à l'autre devant, qui entend ce qu'il est pendant qu'on dit, c'est l'occasion qu'on lui donne de voir pendant le conte qu'on lui fait que n'être pas là ni ailleurs, c'est être pour vrai (PA, p. 226).

.....

Le passage du corps de l'écrivain dans le texte, c'est aussi le moyen d'incarner le roman sur la scène de l'existence et, ce faisant, de rejoindre là encore cet autre en qui il faut reconnaître le lecteur. Bouchard évoque ainsi l'expérience de la lecture-performance comme la mise en œuvre d'une violence totalitaire qui lui permettrait de prendre possession du spectateur, en des termes qui ne sont pas sans évoquer le fantasme d'absorption dont s'accompagnait la dramaturgie en tableaux telle que la concevait Diderot. À la disparition illocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots succède le surgissement de l'histriion qui les incarne pour nous faire voir le dit. « Quand le conteur publie son conte, le conte meurt. La foi du conteur est dans la résurrection de son conte²². » Par le détournement du théâtre auquel il se livre, et l'espace de réitération qu'il ouvre ce faisant, le romancier-dramaturge non seulement témoigne de ce qui a été, mais transmet la parole qui permettra à ses textes de ressusciter et de continuer à vivre – ce chapitre en constitue somme toute la preuve par l'exemple.

..... BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). « Récit épique et roman (méthodologie de l'analyse du roman) », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 439-473.
- BOUCHARD, Hervé (2002). *Mailloux: histoires de novembre et de juin*, Montréal, L'Effet pourpre, rééd. au Quartanier en 2006.
- BOUCHARD, Hervé (2006). *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier.
- BOUCHARD, Hervé (2007). « Abrasifs », *Liberté*, vol. 49, n° 3 (277), p. 89-100.
- BOUCHARD, Hervé (2009). *Harvey: comment je suis devenu invisible*, Montréal, La Pastèque.
- BURTON, Robert (2005). *Anatomie de la mélancolie*, trad. de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- CAMUS, Audrey (2008). « Anatomie de la fiction: *Veuves au maquillage* de Pierre Senges », dans Tiphaine Samoyault (dir.), *Littérature*, n° 151, « Fictions contemporaines », Paris, Larousse/Armand Colin, p. 18-30.
- CAMUS, Audrey (2010). « Sur le théâtre de la guerre post-exotique », dans Bernard Alazet et Marie-Hélène Boblet (dir.), *Écritures de la guerre aux xx^e et xx^e siècles*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », p. 155-162.
- CAMUS, Audrey (sous presse). « Le corps du roman », dans Gilbert David (dir.), *Daniel Danis, dramaturge et performeur*, Québec, Nota Bene.
- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas et Joseph de LA PORTE (1776). Entrée « Tableau », *Dictionnaire dramatique*, t. III, Paris, Lacombe, p. 203.

22. Bouchard, « Abrasifs », *Liberté*, op. cit., p. 94.

- COLLECTIF (2006-2007). « Dossier sur Hervé Bouchard », *Remue.net*, <<http://remue.net/spip.php?rubrique232>>, consulté le 23 avril 2010.
- COLLECTIF (2007). « Dossier sur Hervé Bouchard », *Liberté*, vol. 49, n° 3 (277).
- DANIS, Daniel (2003). *Celle-là*, Montréal, Leméac/Arles, Actes Sud.
- DANIS, Daniel (2005). *e, roman-dit*, Montréal, Leméac/Paris, L'Arche.
- INKEL, Stéphane (2008). *Le Paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Saguenay, La Peuplade.
- KIBÉDI VARGA, Aron (1987). Entrée « Genres littéraires », dans Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, t. III, Paris, Bordas, p. 966-970.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). « Crayonné au théâtre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 291-351.
- MOREL CINQ-MARS, José (21 juin 2007). « Entretien avec Hervé Bouchard », *Remue.net*, <<http://remue.net/spip.php?rubrique232>>, consulté le 23 avril 2010.
- NOVARINA, Valère (1989). *Le Babil des classes dangereuses*, dans *Théâtre*, Paris, P.O.L, p. 155-330.
- NOVARINA, Valère (1989). *La Lutte des morts*, dans *Théâtre*, Paris, P.O.L, p. 331-527.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de Catherine Naugrette et al. (2001). Entrée « Tableau », *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, p. 121-122.
- SENGES, Pierre (2007). *Sort l'assassin, entre le spectre*, Paris, Verticales.

LE DÉTOURNEMENT DE L'IMAGE CINÉMATIQUE

Dans la poésie de Sandra Moussempès
et de Jérôme Game

John C. Stout
Université McMaster, Ontario, Canada

LE SEPTIÈME ART EST SOUVENT CONSIDÉRÉ COMME UN art narratif, mais il existe d'autres approches possibles pour en entreprendre l'analyse qui permettent de mieux problématiser le rapport entre cinéma et littérature. Si « l'histoire » présentée peut être vue plutôt comme un prétexte esthétique, alors les aspects visuels d'un film peuvent passer au premier plan. Or, le côté visuel du cinéma – la place primordiale qu'il réserve à l'image – peut très certainement justifier un rapprochement avec la poésie. C'est ce genre de rapprochement qui formera la base de mon analyse. Au lieu d'insister sur la primauté de l'histoire racontée, je chercherai à mettre en valeur l'expérience visuelle, pour examiner ensuite certaines tentatives de réappropriation de l'image cinématographique par la poésie. On définira le cinéma, dès lors, comme une séduction visuelle. L'image au cinéma, suggérerons-nous, nous séduit, nous dérange, nous apprend à voir le réel autrement.

Flip-Book de Jérôme Game et « "ESPOIRS" SANS TAIN » de Sandra Moussempès ont tous deux été créés par l'appropriation d'images cinématographiques précises¹. Ces séries de poèmes constituent en effet une reprise et une remise en question du contenu de certains films, où l'idée du cinéma en tant que machine à produire des histoires est rejetée. Game et Moussempès, on le

1. Moussempès, S. (1997). *Vestiges de fillette*, Paris, Gallimard; Game, J. (2007). *Flip-Book*, Bordeaux, Éditions de l'Attente (non paginé).

verra, proposent un travail textuel dans lequel les processus de narration filmiques sont suspendus ou détournés afin de pouvoir plutôt s'attarder à l'image, qui deviendra, par conséquent, de plus en plus *étrange*.

..... «“ESPOIRS” SANS TAIN»

« “ESPOIRS” SANS TAIN: au-delà de 9 photos de C. Sherman » est une série de neuf textes poétiques inclus dans *Vestiges de fillette*, le deuxième livre de poésie de Sandra Moussempès (née en 1965). Texte provocateur et lyrique, violent et tendre, *Vestiges de fillette* est composé de onze suites de poèmes qui évoquent l'enfance au féminin par fragments, aux images souvent extrêmes. Le nom de la « fillette » change constamment – Madeleine, Marguerite, Alice, Iris, Mina, Daisy, Penny, etc. – de sorte que l'identité féminine s'avère instable, multiple. Par ailleurs, ajoutée à une esthétique de la continuité, une thématique du miroir (ou plutôt du miroir *déformant*) se trouve à l'œuvre dans cet ensemble où aucun portrait intégral ou sécurisant de la fillette n'est proposé. Dès le premier poème du livre, on entre en effet dans un monde bizarrement violent :

.....
 Les cheveux et la gorge noués,
 Un ruban bleu posé sur le front.
 La petite fille trempe une araignée dans l'eau bouillante²

Aucune mièvrerie ni douceur factice ne sont présentes dans ce texte de S. Moussempès. Cette dernière nous invite, au contraire, à assister à une vision troublante où l'idée de l'enfance, telle que redéfinie par Freud, revient d'un poème à l'autre. Les théories freudiennes, qui redéfinissent l'enfant comme un être sexuel, nous invitent à reconnaître chez lui des pulsions violentes et troublantes qui remettent en question l'innocence et la pureté qu'on lui supposait jusque-là.

La deuxième séquence de poèmes, « ...ELEMENTS OF REFLECTION », nous plonge quant à elle dans des fantasmes violemment érotiques :

.....
 Le corps est sanglé sur la chaise:
Les liens marquent sa peau finement striée
 [...]
 Elle murmure quelques maux inaudibles;
 Elle respire, souffle d'extase, à demi compris³

2. Moussempès, 1997, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 31. Souligné dans le texte.

D'où que *Vestiges de fillette* se situe dans le domaine du fantasma et bouscule notre sens de la réalité. La poète a dédié ce livre « Aux Alice bleues... du Royaume/– Memory –⁴ » et force est de constater qu'*Alice au pays des merveilles* est un des intertextes clés à travers lesquels Moussempès construit son livre. À la fin, d'ailleurs, on passe de l'autre côté du miroir : « je me regarde dans le miroir [...] je franchis la frontière⁵ ».

Parmi les doubles de la fillette qui surgissent dans ces poèmes, la poupée revient à maintes reprises. Une voix déclare, par exemple : « J'aimerais visiter le musée de Childhood. Pour voir des poupées avec de vrais cheveux, un château de princesse, une princesse⁶ ». Cependant, ces poupées d'enfance deviennent le plus souvent des cibles de violence et de torture chez Moussempès, comme le fait remarquer Anne Malaprade : « Les poupées [de Moussempès] héritent d'ailleurs des souffrances de leurs filles-mères adoptives : les poupons ont la particularité d'être rigides, amputés, violemment dévêtus. Leurs yeux sont crevés, leurs corps, parfois, acéphales⁷. » De fait, les poupées de Moussempès ne sont pas sans rappeler celles du sculpteur surréaliste franco-allemand Hans Bellmer, dont les célèbres mises en scènes, à partir de 1934, de mannequins démembrés, grotesques, objets de fantasmes profondément sadiens, continuent de nous troubler.

L'ensemble que constitue « "ESPOIRS" SANS TAIN » s'intègre de façon évidente à cette poétique inquiétante, *unheimlich*, de l'image de la fillette/femme⁸. La poète s'approprie des photos appartenant à la série, très connue, des *Untitled Film Stills* créée par la photographe américaine Cindy Sherman. De 1977 à 1980, Sherman produit une soixantaine de photos où elle se déguise, s'expose et se cache à la fois derrière des images tirées des films des années 1940, 1950 et 1960. Tout en rendant hommage à l'esthétique des films classiques, elle pratique une caricature des images de femmes que véhiculent ces films. Les photos de Sherman parviennent aussi à mêler la vraisemblance et l'exagération de façon saisissante.

La série entière des *Untitled Film Stills* fut présentée pour la première fois en 1995 au Musée Hirshhorn à Washington. Comme l'explique la critique d'art Amanda Cruz, « [i]n each picture, Sherman depicts herself alone, as a familiar but unidentifiable film heroine in an appropriate setting⁹ ». Ne cherchant pas à évoquer tel ou tel film en particulier, la photographe s'efforce plutôt de reproduire l'effet visuel général des films de l'époque. Le genre hollywoodien du « film noir » l'inspire de manière très évidente. Sherman se métamorphose tantôt en séductrice, tantôt

4. *Ibid.*, p. 7.

5. *Ibid.*, p. 170.

6. *Ibid.*, p. 16.

7. Malaprade, A. (2004). « *Cria cuervos* : à propos de Sandra Moussempès », dans L. Destremau et E. Laugier (dir.), *Quatorze poètes : anthologie critique et poétique*, Paris, Prétexte, p. 113.

8. Voir en particulier, Moussempès, 1997, p. 101-112.

9. Cruz, A., E. Smith et A. Jones (1997). *Cindy Sherman Retrospective*, Londres, Thames et Hudson.

en jeune femme timide et vulnérable sous le regard masculin¹⁰. Un rapport ambigu au modèle hollywoodien s'instaure dans ces photos, car Sherman se sert de l'imitation afin de dévoiler, et subvertir, les discours sociaux et médiatiques à l'œuvre dans la culture moderne de l'image. Dans son chapitre « The Making of Untitled¹¹ », Cindy Sherman indique quelles ont été les premières étapes de ce projet :

.....
Barnes and Noble had millions of books about the movies – whole books on Garbo, Eastern European films, silent films, horror films, film fads. These were my textbooks, my research [...] I liked the Hitchcock look, Antonioni, Neorealist stuff. What I didn't want were pictures showing strong emotion. In a lot of movie photos the actors look cute, impish, alluring; distraught, frightened, tough, etc. but what I was interested in was when they were almost expressionless. Which was rare to see; in film stills there's a lot of overacting because they're trying to sell the movie¹².

Elle entreprend donc la tâche de placer l'image cinématique à une distance critique, la séparant du marché capitaliste auquel l'industrie du cinéma reste soumise. Le rapport au cinéma que ces photos révèlent est à la fois intense et ambivalent.

Plus loin, dans « The Making of Untitled », Sherman offre quelques observations qui éclairent la signification de cette mise en scène de l'identité féminine qui a attiré le plus d'attention de la part du public et de la critique :

.....
I suppose unconsciously, or semiconsciously at best, I was wrestling with some sort of turmoil of my own about understanding women. The characters weren't dummies; they weren't just airhead actresses. They were women struggling with something but I didn't know what. The clothes make them seem a certain way, but then you look at their expression, however slight it might be, and wonder if maybe "they" are not what the clothes are communicating. I wasn't working with a raised "awareness", but I definitely felt that the characters were questioning something – perhaps being forced into a certain role. At the same time, those roles are in a film: the women aren't being lifelike, they're acting. There are so many levels of artifice. I liked that whole jumble of ambiguity¹³.

10. On se référera à ce sujet au chapitre « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de l'ouvrage de Laura Mulvey, souvent cité dans les discussions critiques de ces photos. Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, p. 14-26.

11. Sherman, C. (2003). « The Making of Untitled », dans *The Complete Untitled Film Stills*, New York, Museum of Modern Art, p. 4-16.

12. *Ibid.*, p. 8.

13. *Ibid.*, p. 9.

En reprenant ces portraits de Cindy Sherman afin de les transformer en descriptions verbales, en textes d'une demi-page ou d'une page tout au plus, Sandra Moussempès insiste encore une fois sur la métaphore du miroir. En effet, ses neuf poèmes inspirés de ce travail photographique portent le titre générique de « Reflets ». Les clichés hollywoodiens repris et déformés dans un premier temps par la photographe se voient en ce sens soumis, dans le texte de Moussempès, à un double détournement. « Reflet 1 », le premier de ces neuf poèmes, présente ainsi l'image suivante :

.....
 Lèvres dévastées, le rouge vif déborde, les yeux sans fin au contour aiguicheur, elle s'accroupit (pagne mauve lèvres offertes tee-shirt près du corps), regarde au loin, les traces noires autour des yeux, sourcils maladroitement repeints de la main d'une enfant, la lumière opaque, moue de fillette, rayons roses sur le corps, secret de la paille autour des cuisses refermées, elle s'*imagine* de l'autre côté du miroir¹⁴.

Cette « elle » qui est décrite ici incarne la beauté féminine hollywoodienne, mais les signes de cette beauté sont déformés, grotesques, artificiels. Le rouge à lèvres excessif, le rimmel mal appliqué, les sourcils « maladroitement peints de la main d'une enfant » – tout cela donne au personnage un aspect plutôt pathétique. En ajoutant à la photo de Sherman cette seule déclaration, « elle s'imagine de l'autre côté du miroir », la poète parvient à souligner l'identité incertaine, mal assurée que révèle cette photo. L'identité reste rêvée, suspendue ici entre deux images, entre deux reflets.

Dans ce sens, cette description appartient au domaine du « simulacre ». Comme l'affirme Jean Baudrillard, la simulation est devenue une caractéristique générale de la société contemporaine. Dans ce monde de la simulation, précise-t-il, « [i]l ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel¹⁵. » Baudrillard ajoute que « [s]imuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas [...]. [L]a simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'"imaginaire"¹⁶. » Il identifie en outre quatre phases de l'image :

.....
 Telles seraient les phases successives de l'image :

- elle est le reflet d'une réalité profonde
 - elle masque et dénature une réalité profonde
 - elle masque l'*absence* de réalité profonde
 - elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit: elle est son propre simulacre pur¹⁷.
-

14. Moussempès, 1997, p. 103.

15. Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, p. 11.

16. *Ibid.*, p. 12.

17. *Ibid.*, p. 17.

Si l'on appliquait ce modèle aux détournements moussempésiens des photos de Sherman, on trouverait qu'ils correspondent à la quatrième et dernière phase proposée, celle du pur simulacre.

Puisqu'elles présentent des copies déroutantes d'images de femmes imaginaires jouées par d'autres femmes, les photos de Sherman « masquent l'absence de réalité profonde », pour reprendre la formule de Baudrillard. Les descriptions verbales incluses dans *Vestiges de fillette*, étant encore plus détachées d'une source réelle, seraient, alors, « [leur] propre simulacre pur ». Puisque Moussempès met en relief l'emploi des miroirs, des perruques et du rouge à lèvres dans les poèmes de « "ESPOIRS" SANS TAIN », une esthétique du simulacre s'y présente de façon appuyée et paraît constituer une remise en question critique de l'assujettissement de la femme/fillette au système artificiel du simulacre :

.....
 Ouverture lisse de la jambe, emblème des cheveux de paille, symbole fardé de sa patrie. La modernité l'envahit, à perdre le souffle, elle vit sous l'écroulement de son propre corps, comme une valse qui bat la mesure, elle ne trouve jamais le sommeil. Les cycles la perturbent, Carrie, Lee-Ann ou Kimberley, [...] [E]lle est une enfant trompée, les sourires faciles, la perruque blonde, les joues bouffies par l'alcool, elle utilise le simulacre à perte de vue, glamour, D-E-S-I-R-E, en anglais dans le texte. Articule quand tu parles, réveille-toi, pense à tes aïeux, oublie les sourires englués, fuis les motels et les strip-teases glauques de Las Vegas...¹⁸

Qu'y a-t-il en effet derrière ces images ? Des signes qui renvoient à d'autres signes, une surface où règne l'artifice. La fillette de Moussempès et les femmes de Sherman se trouvent ainsi prisonnières d'un royaume d'où il est impossible de « sortir ».

.....*FLIP-BOOK*.....

Paru en 2007 aux Éditions de l'Attente, *Flip-Book* de Jérôme Game est composé de brefs « tableaux » verbaux qui re-présentent des séquences tirées de films célèbres de réalisateurs contemporains, des années 1970 jusqu'à 2005. Chaque petit texte n'occupe pas plus d'une page ou deux et l'on passe de l'un à l'autre sans transition aucune. Les extraits de films sont ici présentés hors contexte, dans une sorte de présent absolu, et le lecteur se voit ainsi transformé en spectateur – mais spectateur de quoi ? Vers quel « sens » ou vers quelle vision du cinéma Game cherche-t-il à nous amener ?

18. Moussempès, 1997, p. 110.

Flip-Book est très court (vingt-cinq pages, environ) et, à première vue, il est facile à lire. Pourtant, plus on le relit, et plus s'impose la difficulté – sinon l'impossibilité – de parvenir à une interprétation claire. Voici, pour démonstration, trois extraits :

.....
 Gerry est perdu dans le désert dans le bleu de la nuit son ami est mort. Ne voit plus rien, ne peut plus avancer, ses jambes, son jean sont cristallisés par le sel.

Les deux taches noires Gerry et son ami avancent lentement dans le bleu noir. Sont ralenties. Irisent. Se figent. Sont soudain *gerried*.

La lumière aveugle. Gerry voit une voiture noire au loin qui file sur le banc de sable. Son visage gercé rose repose sur l'appuie-tête crème en cuir.



La pointe de l'aiguille se casse sur le muscle du creux du bras. La pipe, l'alu, le bec de feu gargouille dans la bouche de Harvey dans la cuisine, la nuit, s'alourdit. Tombe.

Il tourne dans le bordel, la fumerie. Étend les bras pour pleurer, tous les muscles de son corps sont en bronze. S'est pétrifié. S'enfonce dans le sol, creuse.

Les putes alentour, les junkies le regardent tourner.



Forest est lourd, il est léger. Rentre dans le noir intact, glisse, du noir dans le noir, brillant. Sa peau est mate, son *hood* épais. Sa grosse silhouette procède du noir, bouge, lentement.

Il longe sur le trottoir, vient se servir, avise un parking protégé d'une grille. *Ghost Dog* sort une pince de son *hood*, fait sauter la chaîne, la Mercedes la Lexus est là brille, silencieusement. Il a un *beeper*, l'épaisse portière se boucle derrière lui son épaule, son corps est dedans. Le cuir crisse. Il allume le coupé s'extrait du parking dans L.A. désert, glisse, sans un bruit.

Tourne à gauche, tourne encore, à droite, appuie le *disc* brillant tournoie dans ses doigts, s'insère dans la fente, le vert pâle des vitesses le rap emportent Forest.

L'hélicoptère le suit, tourne à droite appuie. Il file, trace dans L.A. opaque son ombre, rebondit, disparaît¹⁹.

.....

19. Game, 2007, n. p.

On le voit : Game s'abstient d'interpréter les fragments qu'il a choisis et semble s'en tenir à la description la plus stricte. Dans ce sens, une volonté de neutralité et d'impersonnalité maximales caractérise la narration. On assiste, dans ces trois extraits, à des moments ambigus, puisque les images présentées par Game sont détachées des films auxquels elles appartiennent. Elles sont privées de temporalité, et la diégèse paraît vidée de tout objectif. Dans la plupart de ces petits textes, Game remplace le nom du personnage qu'il décrit par celui de l'acteur qui le joue. Par ce geste, il brise l'illusion esthétique à travers laquelle le spectateur parvient à s'identifier facilement à un personnage. D'ailleurs, il est intéressant de noter que Game a rédigé *Flip-Book* dans l'après-coup, sans revoir au moment de l'écriture les films dont il s'inspirait ; ce qui explique en partie pourquoi tout l'ouvrage est marqué d'un curieux effet de déplacement.

Flip-Book, ce petit livre qui n'a l'air de rien, nous pousse, cependant, à nous poser un certain nombre de questions. Quels peuvent être en effet les véritables visées de cette reprise de passages extraits de films célèbres ? S'agit-il là d'un jeu de renvois ludiques et somme toute superficiels ou, à l'inverse, d'une sorte d'énigme ? Faudrait-il chercher, comme s'il s'agissait de poèmes à clés, à deviner le titre de chaque film qui a inspiré l'une ou l'autre de ces séquences ?

Comme Jérôme Game nous fournit à la fin de son livre une liste précise des films évoqués dans ce texte, il est clair qu'il ne s'est pas contenté de fabriquer une série de devinettes. Quel serait son dessein, alors ? En examinant de près cette filmographie, le lecteur trouve quelques éléments de réponse à cette question :

Par ordre d'apparition à l'écran :

.....
The Killing of a Chinese Bookie (John Cassavetes, 1976), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986),
Mulholland Drive (David Lynch, 2001), *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (Jim Jarmusch,
 1999), *Beau travail* (Claire Denis, 1999), *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), *Bad Lieutenant* (Abel
 Ferrara, 1992), *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998), *Lost Highway* (David Lynch, 1997),
Wassup' Rockers (Larry Clark, 2005), *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes,
 1974), *Elephant* (Gus van Sant, 2003), *La Pianiste* (Michael Haneke, 2001), *Batalla en el
 cielo* (Carlos Reygadas, 2004), *Le Vent de la nuit* (Philippe Garrel, 1999), *Days of Being Wild*
 (Wong Kar Wai, 1991).

D'abord, aucun film de Hollywood ne figure dans cette liste. Au contraire : une perspective nettement antihollywoodienne y domine. Si plusieurs des réalisateurs nommés dans la liste sont américains, il faut toutefois noter que leurs œuvres sont nettement plus appréciées en Europe qu'aux États-Unis. D'où que leur sélection par Game paraît délibérée. Il s'agit de réalisateurs appartenant à l'« *American Independent Cinema* » (ou « *indie directors* »). Leur esthétique commune, que Game imite à sa façon, se fonde sur le refus d'un type de film exigé par les studios hollywoodiens. Mais de quelle esthétique s'agit-il exactement ? Afin de répondre, il faudra étudier de plus près les films qui ont inspiré l'écriture de *Flip-Book*.

Parmi eux, *Beau travail* de Claire Denis présente un exemple fort d'une esthétique éloignée du cinéma de Hollywood. Dans l'avant-propos de leur ouvrage de 2008 consacré aux films de cette réalisatrice, les critiques S. David, R. Fontanel et F. Fuentes affirment que :

.....
 [L]e cinéma de Claire Denis déconcerte. Au fil des images, au gré des sons, spectateurs et critiques peuvent vivre, charnellement, l'imposition d'une étrangeté. Vacillement des catégories, hérésie des qualifications, face à la singularité de ces expériences perceptives, il nous faut nous mettre en quête d'indices, de traces pour traduire la consistance, la matérialité et l'intensité des images²⁰.

C'est justement cette impression d'étrangeté ressentie par le spectateur face aux images énigmatiques qui le dérangent et qu'il n'arrive pas à « consommer » qui déplaît le plus aux amateurs de films d'action américains. Les films de Claire Denis (et ceux de Jim Jarmusch, de David Lynch, de John Cassavetes, de Gus Van Sant, etc.) placent le spectateur à une grande distance psychologique des personnages. Dans ces films, le monde est souvent *autre*, opaque.

Pour composer *Flip-Book*, Jérôme Game a donc choisi des films singuliers où *rien ne se passe* (*Days of Being Wild*), où l'on erre dans un désert sans fin (*Gerry*) ou dans un lycée transformé en labyrinthe meurtrier (*Elephant*). Ayant perdu leur identité, les héros de ces films la cherchent désespérément, et nous, spectateurs, avec eux. Cependant, plus le film avance, plus nous nous sentons perdus, comme dans un cauchemar sans fin (*Lost Highway*, *Mulholland Drive*). Il n'est pas étonnant que l'aspect de ces films sur lequel les critiques insistent le plus soit leur traitement visuel. En fait, cette valorisation du style visuel des films semblerait être précisément liée au manque d'« action ».

À cet égard, le cas de Jim Jarmusch est exemplaire. Dans son étude des films de ce réalisateur, Juan A. Suarez désigne l'emploi de personnages impénétrables et d'intrigues minimales comme les caractéristiques fondamentales de ces films :

.....
These characters are only partly known: their circumstances and motivations are incompletely rendered, so spectators may have the feeling of "dropping in on" them, to borrow Jarmusch's expression, without ever feeling in full command of their stories or completely understanding their lives [...]. Even more singular than characters and themes is the style of the films. Rather than present conflict-driven action, they are most often static, based on nondramatic situations²¹.

20. Fontanel, R. (dir.) (2008). *Le Cinéma de Claire Denis ou l'énigme du sens*, Lyon, Aléas. p. 7.

21. Suarez, J. A. (2007). *Jim Jarmusch*, Urbana, University of Illinois Press. p. 4.

L'esthétique des films de J. Jarmusch (comme *Mystery Train*, *Night on Earth*, ou *Broken Flowers*) est proche de celle de *Flip-Book*, car ces films sont composés de courts épisodes apparemment banals et neutres. Suarez parle de « *sketchy situations full of gaps and indeterminacies* », en ajoutant : « *Also minimal are the blank affect and the distended temporality of the film. Most scenes are devoted to inaction*²². »

Tout en valorisant cet art de « l'inaction » et de l'opacité dans *Flip-Book*, Game y met en relief des images de violence et de sexualité. L'emploi exagéré de la violence et de la sexualité serait, selon certains, le propre des films de Hollywood, mais Game déplace et décontextualise ces éléments. Les extraits des films de Gus Van Sant repris dans *Flip-Book* éclairent la fonction que Jérôme Game attribue à cette violence. Dans *Gerry* et dans *Elephant*, le spectateur assiste à une lente montée de la violence : un meurtre ou une hécatombe qui aura lieu à la fin du film. Comme le rythme des deux films est lent – *adagio* – l'effet qu'ils produisent est déconcertant. Dans leur étude du cinéma de Van Sant, Stéphane Bouquet et Jean-Marc Lalanne affirment que ces films visent à créer par contraste un effet particulier, qu'ils appellent « la douceur » :

.....
 La douceur, c'est la forme bizarrement harmonieuse que prend le monde dans l'imminence de son désastre [...] La fusillade qui décime un lycée est filmée comme une longue glissade gracieuse. La main de la mort pèse au-dessus de chaque image, mais le condamné dans sa ronde traverse un paysage suave et édénique, humecté d'une fraîche rosée matinale (dans *Last Days*) [...] La douceur, c'est une certaine distance, faite de filtres, de voiles et de gaze, dans laquelle la violence du réel s'abolit en partie ; c'est un vide, entre la conscience et le monde, qui amortit les coups que ce dernier décoche. C'est un certain désir de caresse plutôt que d'uppercuts. C'est cette mystérieuse place à l'intérieur d'un cyclone, dite de l'œil, dans laquelle règnent le calme et le silence tandis que tout autour le monde se défait²³.

Le lecteur de *Flip-Book* éprouvera également ce sentiment de « douceur » décrit par Bouquet et Lalanne. Tout en choisissant des images violentes et érotiques tirées des films, Game réussit à les vider de leur contenu. Ainsi assiste-t-on à des moments ambigus et silencieux, à des plans-séquences étranges, en lisant son texte.

Une autre observation s'impose, devant ce titre, *Flip-Book* ; c'est peut-être, de fait, la première chose qu'il aurait fallu noter : ce livre n'est *pas* un *flip-book*. Un *flip-book* classique est composé d'images immobiles – souvent des images de petits bonshommes de bandes dessinées ou de stripteaseuses. En tournant les pages du *flip-book* aussi rapidement que possible, le lecteur prend plaisir à regarder le petit personnage « bouger », car l'illusion est produite par les pages qui tournent. On se retrouve, alors, devant une sorte d'avant-cinéma. Dans un geste métapoétique, Game évoque par son titre cet appareil technologique qui déclenche et maintient l'illusion du

22. *Ibid.*, p. 31.

23. Bouquet, S. et J.-M. Lalanne. (2009). *Gus Van Sant*, Paris, Cahiers du Cinéma. p. 12-13.

mouvement. Le *flip-book* est, par définition, un genre léger, populaire, destiné à amuser son lecteur. De façon inattendue et déroutante, Game s'approprie ce genre « léger » pour explorer l'esthétique du cinéma. Là où un vrai *flip-book* simplifie la représentation esthétique à l'extrême, celui de Game force, au contraire, une prise de conscience de la subtilité de la représentation dont le cinéma est capable. Ce n'est pas par hasard que, s'éloignant des scènes d'action, les reprises détournées de Game s'attardent plutôt sur de longs plans-séquences.

À travers la métaphore du *flip-book*, Jérôme Game dévoile l'appareil producteur d'illusions qui se cache derrière l'effet de réel que le cinéma offre au spectateur. Il nous encourage à réfléchir à ce qu'il y a derrière les images, en dehors des intrigues des films narratifs. Comme Cindy Sherman et Sandra Moussempès, il rend hommage au cinéma tout en rendant son lecteur *mal à l'aise*²⁴.

..... BIBLIOGRAPHIE

- BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BOUQUET, Stéphane et Jean-Marc LALANNE (2009). *Gus Van Sant*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- CRUZ, Amanda, Elizabeth A.T. SMITH et Amélia JONES (1997). *Cindy Sherman Retrospective*, Londres, Thames et Hudson.
- FONTANEL, Rémi (dir.) (2008). *Le Cinéma de Claire Denis ou l'énigme du sens*, Lyon, Aléas.
- GAME, Jérôme (2007). *Flip-Book*, Bordeaux, Éditions de L'Attente (non paginé).
- GAME, Jérôme (2010). « *In & out*, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement », *Littérature*, n° 160 (décembre), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », p. 46-55.
- MALAPRADE, Anne (2004). « *Cria cuervos*: à propos de Sandra Moussempès », dans Lionel Destremau et Emmanuel Laugier (dir.), *Quatorze poètes: anthologie critique et poétique*, Paris, Prétexte, p. 109-117.
- MOUSSEMPÈS, Sandra (1997). *Vestiges de fillette*, Paris, Gallimard.
- MULVEY, Laura (1989). « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, p. 14-26.
- SHERMAN, Cindy (2003). « The Making of Untitled », dans *The Complete Untitled Film Stills*, New York, Museum of Modern Art, p. 4-16.
- SUAREZ, Juan A. (2007). *Jim Jarmusch*, Urbana, University of Illinois Press.

24. Après avoir terminé ce chapitre, j'ai eu l'occasion de lire l'article de Jérôme Game (2010). « *In & out*, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement », *Littérature*, n° 160 (décembre), p. 46-55. L'article porte en partie sur *Flip-Book*. Tout en éclairant la démarche de J. Game en tant qu'écrivain, cet article vise à mettre en valeur les objectifs et les défis que présente la poésie d'avant-garde contemporaine de façon générale.

FRÉDÉRIC BOYER

Le détournement comme quête de sens

Jan Baetens

Université catholique de Louvain, Belgique

À LA DIFFÉRENCE DE NOMBREUSES AUTRES FORMES DE prélèvement textuel (de l'allusion à l'ironie, de la citation à la paraphrase, du collage au montage), le détournement semble être une forme d'écriture qui possède, si ce n'est un sens intrinsèque, du moins une intention précise. Le détournement vise en effet une cible concrète (le discours de la doxa, relayé, amplifié par les mass-médias et les industries culturelles), qu'il cherche à critiquer dans un esprit pour le moins parodique (entre ironie et sarcasme). En ce sens, le détournement s'allie avec ce qu'il détourne : le mal de la publicité et de la propagande est subverti à l'aide d'un discours qui relève de l'antipublicité et de l'antipropagande – et que l'on sait n'être efficace qu'à condition de rester monolithique, transparent, ultra-rhétorique.

Le détournement, qui paraît souvent si bavard et dont l'effet est à coup sûr contagieux – car ne suffit-il pas de s'emparer d'un fragment de discours pour que l'ensemble de ce dernier se trouve menacé ? –, a aussi partie liée avec le silence. En tant qu'il relève d'une stratégie « terroriste », selon le vocabulaire bien connu de Jean Paulhan¹, le détournement veut clouer le bec au lieu commun. De plus, en ce qu'il tient de la joute oratoire, il cherche également à rendre muet l'adversaire, celui qui assumait, en bonne ou mauvaise conscience, le lieu commun incriminé. Dans l'un et l'autre cas, le ridicule est censé tuer,

1. Paulhan, J. (1990). *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

ou du moins réduire au silence. Toutefois, la cible du détournement est moins le langage en soi que son usager, et sa propre rhétorique reste inévitablement complice du mauvais usage de la langue. En effet, la surenchère, figure de base du détournement, demeure *homéopathique* : pour bien fonctionner, le détournement a besoin des faits et méfaits du stéréotype. Plus exactement encore : comme le détournement étend le domaine du cliché, qu'il rend visible là où celui-ci essayait de passer inaperçu, son action ne se peut se faire qu'au prix de nouveaux artifices, dont rien n'assure qu'ils ne se retournent un jour contre lui. C'est le piège infernal où s'engagent tous les terrorismes et dont la solution traditionnellement envisagée, l'enfermement dans le silence, est ici en pratique interdite, car comment détourner sans prendre la parole ?

..... LE DÉTOURNEMENT COMME NIVELLEMENT

Pourtant, d'autres approches, d'autres usages, d'autres modes de détournement sont possibles. Dans *Le Goût du suicide lent*², son premier livre de poésie au sens convenu du terme, mais qui reprend des sujets et des thèmes comme la prison, la violence, l'amour ou la religion explorés par l'auteur depuis ses débuts en 1991, Frédéric Boyer revient ainsi sur le langage du fait divers criminel dans une perspective qui, tout en donnant au détournement une place essentielle, s'efforce d'esquisser une forme de réécriture, une transformation, presque un au-delà du détournement, qui met un terme à la valse poursuite du lieu commun, de la littérature, et des positions éthiques – fausseté versus authenticité, bonne foi versus mauvaise foi, ressassement et nouveauté – qui en sous-tend l'organisation.

Pour ce faire, l'auteur s'attaque frontalement à ce qui constitue le socle même de l'écriture du détournement, à savoir la différence de niveau entre l'énoncé, ce qui se dit, et l'énonciation, ce qui a trait à l'acte et à l'instance produisant le dit. Dans la parole non détournée, énoncé et énonciation partagent en quelque sorte le même point de vue, les mêmes valeurs. Dans la parole détournée, qui est toujours une parole citée, les deux divergent : celui qui détourne n'assume pas ce qui se dit et il le montre d'une façon ou d'une autre (et cette façon peut être très discrète, presque implicite ; toujours est-il que l'auteur d'une parole détournée doit nécessairement laisser comprendre qu'au moins il n'est pas dupe) ; celui qui détourne est toujours une instance qui dénonce et qui tient à marquer ses distances par rapport à ce qu'il cite et, davantage encore, par rapport à celui dont il cite les propos.

Le détournement étage donc la parole, il construit des hiérarchies radicales, dont va dépendre toute son efficacité. Or, dès l'ouverture de son texte, et même avant, Boyer refuse telle position de surplomb. Que la quatrième de couverture reste par exemple vide n'est pas signe de coquetterie (« à bon vin point d'enseigne »), mais premier geste de dénuement auctorial et

2. Boyer, F. (1999). *Le Goût du suicide lent*, Paris, P.O.L. Boyer est un auteur qui a un public fidèle et (relativement) nombreux, mais sur qui la critique universitaire s'est peu penchée jusqu'ici. Une exception notable est l'article de Sascha Bru (2010). « "Making it Familiar" », *Formes poétiques contemporaines*, n° 7, p. 241-256.

partant de refus d'autorité : le paratexte s'interdit d'identifier, de classer, de répertorier le texte, qui pourtant innove dans la carrière de Boyer qui évolue ici vers une parole plus directement poétique, non pas dans le but d'induire le lecteur en erreur mais de signaler dès le seuil de l'œuvre la position de retrait à la fois que d'immersion totale qui va caractériser la parole de l'écrivain dans son livre. Quant à l'exergue d'Alexandre Kojève : « Quand l'homme nie, dans la/ négation, tout ce qui est nié/fusionne et se dissout dans la/noirceur homogène du néant », la leçon qu'elle offre va résolument dans le même sens, celui d'une impossibilité de rester à l'écart de ce qui sera dit, cité, détourné. On est ici à mille lieues de la dialectique habituelle du détournement, qui va toujours de la thèse (le lieu commun) à l'antithèse (le lieu commun devenu la cible d'une parole qui le détourne) avant d'aboutir à une synthèse (un nouvel état de la langue, purgé des lieux communs et devenu, idéalement parlant, indétournable).

Le premier fragment du texte proprement dit (et j'utilise à dessein le terme de « fragment » puisque rien, jusqu'ici, n'a indiqué que le livre sera un livre de poésie : ce sera au lecteur d'en formuler l'hypothèse, puis surtout d'en tirer les conséquences, car ce sera un choc de découvrir que des sujets pareils, à priori tout sauf poétiques, bénéficient dans ces pages du respect que l'on croit dû à l'expression poétique) réalise d'emblée la « fusion » des niveaux signalée ou annoncée par le travail sur le paratexte et que l'on peut lire ici comme la fusion des niveaux énonciatifs.

.....
Braquage réussi

De la station-service porte de Vanves.

– Pas trop de casse derrière ?

– Le chien, on a dû se débarrasser du chien.

Le chien s'appelait Amour.

Un nom de chien quoi.

– Et la femme ?

– On a dû se débarrasser de la femme également.

On ne connaît pas le nom de la femme.

– Jamais. C'est ça (p. 9).
.....

La structure de base de ces quelques lignes est en effet la métalepse, soit la figure qui, selon la définition narratologique de Gérard Genette³, fait se toucher deux mondes qui en principe s'ignorent ou s'excluent : le monde raconté, le monde où l'on raconte. Frédéric Boyer distingue deux niveaux d'énonciation, avec d'un côté les lignes sans tiret qui résument un fait divers lu dans la presse, vu à la télé ou entendu à la radio, à moins bien entendu qu'il ne s'agisse de propos circulant au café du commerce, et de l'autre les lignes avec tiret qui signalent des bouts de conversation emboîtés dans le récit général. Mais c'est pour aussitôt casser le confort de

3. Voir Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, p. 243-246, et *idem*. (2004). *Métalepse*, Paris, Seuil.

leurs limites respectives, car les interlocuteurs – les badauds ? les clients du bar ? et pourquoi pas les braqueurs eux-mêmes, au moment du partage du butin, par exemple ? – paraissent donner directement la réplique à la voix qui les convoque et, inversement, celle-ci semble également répondre aux dires des personnes dont les paroles sont rapportées.

..... SOUCI. ESTHÉTIQUE. ET. GOÛT. DE. LA. COMPASSION.

Cette structure métalectique ne reste pas limitée à la seule question des niveaux de l'énonciation. Son principe de base, la traversée des limites, touche aussi le contenu du livre, où l'on perd vite pied entre ce qui relève des formules toutes faites et ce qui n'en relève pas. La situation de facilité consisterait ici à faire basculer la totalité du texte vers le stéréotype. *Le Goût du suicide lent* deviendrait ainsi une illustration de la contamination de la poésie par le « on-dit » des médias et, indistinctement, des bavardages du parler ordinaire. Or c'est exactement la solution (de facilité) que Boyer retire à son lecteur. Tout en n'étant, d'une certaine façon, qu'un immense tissu de lieux communs et de paroles usées jusqu'à la corde, le texte vise un tout autre effet, lui tout sauf cynique ou distancié. Il se dégage de ces lignes une vraie compassion qui est d'autant plus forte que le narrateur du texte assume pleinement le côté mélodramatique du fait divers. Plus : qu'il accepte tout à fait, par le biais et surtout par la force de la métalepse, d'y être immergé. L'histoire qui se raconte ici est sans doute un peu « bête », mais le narrateur-poète ne la monte pas en épingle. La sagesse des nations est présente, visqueusement omniprésente, mais elle ne l'est pas pour donner à la voix qui cite tous ces pauvres propos des occasions de moquerie.

Dans *Le Goût du suicide lent*, Frédéric Boyer détourne certes des fragments d'un tel discours, en l'occurrence les faits-divers violents et meurtriers. Mais l'esprit du détournement se trouve ici, si l'on peut dire, radicalement détourné. La technique est là, mais la complexité signifiante de l'opération est tout autre – et du coup la forme du détournement change aussi. Boyer convoque le langage et l'anecdote des faits divers, mais il n'est plus clair qui parle dans les citations (la victime ? l'accusé ? le journaliste ? nous ?). De même, la question « que dire ? », « que citer ? », cesse d'être anecdotique : si l'on ne sait plus qui parle, ni qui se tait, ni qui parle pour/à qui, il ne suffit plus de couper/coller les paroles du fait-divers pour monter en épingle les tares ou les travers d'un certain discours. Enfin, face à un discours aussi étagé (bien qu'apparemment vide, stéréotypé, affligeant de monotonie et de mauvais « bon sens »), le « détourneur » doit s'interroger sur son droit de prendre la parole, de sonder l'abîme de l'absence de paroles des uns et des paroles omniprésentes mais creuses des autres, sans toujours savoir qui sont les uns et qui les autres.

On l'a compris : rien n'est aussi éloigné du style de Boyer que l'ironie, voie royale du fort et de son mépris de la parole d'autrui. De même, l'auteur – et il est vrai que l'on ne se pose ici guère trop de questions sur la différence entre auteur et narrateur, entre instance biographique et instance littéraire, la métalepse faisant sauter toutes ces distinctions aussi – ne cherche pas

non plus à « corriger » le stéréotype. Ces pages n'ouvrent pas sur quelque relève dialectique du cliché, pour continuer la terminologie de l'exergue kojévien ; elles ne semblent même pas faire d'effort pour s'en démarquer de quelque façon que ce soit. Le texte fait avec, littéralement et dans tous les sens. Ce faisant, l'écriture engage fortement son auteur : celui-ci se trouve impliqué, embarqué, peut-être même enfermé, et il en va de même pour le lecteur, qui n'est plus en position de maîtrise.

Ainsi, la visée du détournement change radicalement : ce n'est plus la parodie qui préside au détournement, mais la nécessité de négocier avec des sentiments tout autres, de la culpabilité à la pitié et inversement. Avec Boyer, une autre politique du détournement se profile : *Le Goût du suicide lent* suggère la possibilité d'un détournement « positif », qui a pour objectif de (re)donner du sens à ce qui en paraît privé.

..... VARIATIONS ET CHANGEMENTS SUR UN THÈME

Pareille stratégie, certes indissociable d'un sentiment de pitié – et on trahirait le texte en cachant qu'il cherche à susciter des effets de ce genre, en général peu prisés dans la « vraie » littérature – n'est guère basée sur les techniques habituelles du mélodrame : d'abord la reconnaissance, puis l'apitoiement, enfin l'appel à s'identifier avec la victime. Chacun de ces procédés continue en effet à maintenir une barrière, une distance : on mesure, on se met à la place de l'autre, on se laisse emporter sans perdre conscience du privilège qui autorise l'apitoiement et l'identification. On se perd, mais la dénégation (« je sais bien mais quand même ») n'est jamais loin, et la perte est donc aussi jouissance (« heureusement je n'en suis pas là moi-même »). Dans le travail de Boyer, l'éviction de toute moquerie supprime aussi toute possibilité de jouissance. Le fonctionnement métaleptique du texte met sur le même pied entre parole littéraire et parole dégradée, entre cri de souffrance et traitement esthétique ou, si l'on préfère, entre détournant et détourné. Boyer opère une sortie radicale hors des limites conventionnelles de toute stratégie de détournement.

Les rapports réciproques entre englobant et englobé se lisent bien dans l'architecture de l'ensemble, qu'il convient de détailler un peu maintenant. Assemblément, amplification et réappropriation d'une série de faits divers liés au crime et au suicide, l'un étant lu à la lumière de l'autre et vice versa, l'écriture de Frédéric Boyer dispose d'emblée une forte homogénéité.

Le Goût du suicide lent est, de ce point de vue, un livre presque monolithique, ce qui ne manque évidemment pas de poser des problèmes au niveau de la composition de l'ensemble. Car si le texte revient inlassablement sur les mêmes thèmes, d'une part, et si, d'autre part, l'auteur s'attache à obtenir la fusion du langage des personnages impliqués dans les faits divers (et qui sont tous, à des titres divers, victimes), comment faire pour que la totalité du livre se lise comme autre chose que la déclinaison vite laborieuse des mêmes motifs ou la simple variation de paroles empruntées aux récits des témoins ? Pour sortir d'une telle impasse, Boyer recourt à

deux principes de structuration qui permettent la plus grande variation compositionnelle à l'intérieur de la plus grande homogénéité thématique et stylistique : d'abord la structure en entonnoir, ensuite l'organisation narrative, non pas du livre, mais de ses séquences.

Dans le livre pris dans son ensemble, on découvre d'abord une organisation en entonnoir. Le poème inaugural sur le braquage de la station-service déclenche une séquence de textes également brefs, sans titre, où se retrouve en germe la totalité des thèmes que la suite du livre s'apprête à amplifier, en revenant librement sur tel ou tel de ses aspects. Le livre se déploie en éventail, le premier texte s'étale en séquence, avec une continuité thématique et narrative assez lâche (la première séquence n'a pas de personnage central, et chaque fragment semble refaire le chemin de la mort annoncée à la mort proprement dite), puis chaque nouvelle séquence est aimantée par un personnage ou un groupe de personnages dont l'histoire assure le passage d'un poème à l'autre. Cette expansion progressive de la cellule de base du livre, à savoir le fait divers tragique interprété à la lumière du filtre du suicide lent, ne caractérise pas seulement les rapports entre poème et séquence, elle va au fond jusqu'à servir de modèle à l'articulation des rapports entre vers et poème, chaque vers étant une manière de donner forme à la force émotive de certains mots clé, ou, plus exactement peut-être, de la rencontre, de la mise ensemble, de la fusion de tels mots. Le titre du livre en est un bon exemple : rien d'aussi banal que des mots comme « goût », « suicide » et « lent », et peut-être rien d'aussi banal que le rapprochement des idées de « goût » et de « suicide » ou de « goût » et de « lenteur », mais le « goût du suicide lent » engendre un dispositif verbal qui, justement parce qu'il n'a rien de métaphorique, programme une suite : la métaphore ne doit pas s'expliquer, elle se suffit à elle-même et tout commentaire ne pourrait qu'en tuer l'efficace, mais la métonymie, quant à elle, engendre forcément un mécanisme d'explicitation redoutable. Le premier vers du premier texte, « braquage réussi », combinaison lexicale qu'il est presque permis de lire comme un « bimot » oulipien⁴ obéit à la même logique et tel sera le cas des autres poèmes du livre : un mot doit en entraîner un autre, parce qu'il ne s'agit plus de faire de la poésie, mais de comprendre les tragédies dont il est question dans le texte. La circulation d'un palier à l'autre prolonge et renforce le passage des frontières sur le plan énonciatif et la mise en équivalence du document – la parole citée que l'on détourne – et du texte littéraire – la parole citante qui détourne.

Cette compréhension, qui est toujours problématique puisque le goût du suicide lent et le comportement de ceux qui s'y adonnent échappent souvent au jugement raisonnable, dépend en grande partie de la seconde grande caractéristique du texte, sa capacité de (re)construire le

4. Un bimot est la combinaison d'un nom et d'un substantif, qui comptent ensemble de 3 à 5 syllabes et tendent à fonctionner comme un tout nouveau. L'invention du bimot (ou bimots) est dû à Raymond Queneau, qui en fait un des éléments clés de la contrainte dite « morale élémentaire », forme poétique se définissait ainsi : « d'abord, trois fois de suite, 3 + 1 groupes composés chacun par un substantif et un adjectif [ou un participe] avec quelques répétitions, rimes, allitérations, échos ; puis, une sorte d'interludes de sept vers de une à cinq syllabe ; enfin, une conclusion de 3 + 1 groupes substantif et adjectif reprenant plus ou moins quelques-uns des vingt-quatre mots utilisés dans la première partie ». Voir le site de l'Oulipo, <http://www.atelier-ouliipo.org/article.php3?id_article=9>, consulté le 30 mars 2011.

récit caché derrière le fait divers. La mise en récit, dont le fonctionnement participe de l'énergie métonymique du thème de base, n'est ainsi pas opposée à la mise en valeur du travail sur les mots, elle en est au contraire la parfaite continuation. De plus, l'emboîtement de l'énigme posée par les mots et les tentatives d'y apporter une réponse au moyen d'une narration aident aussi à doter le recueil d'une charpente suffisamment solide, c'est-à-dire suffisamment variée pour que la tension de lecture ne baisse pas et que le récit de chaque fait divers ne sombre pas dans l'anonymat qui teinte très vite ce genre d'histoires atroces, aux personnages rapidement interchangeable. L'orientation de chaque séquence sur la mort, issue fatale de tous les faits divers réunis dans *Le Goût du suicide lent*, garde ainsi sa force première. En effet, comme tout est en quelque sorte déjà dit dès le titre du livre et comme le premier poème de la première séquence délivre déjà, malgré le ton réservé du texte, une leçon d'atrocité difficile à dépasser, Boyer n'a le choix qu'entre deux grandes stratégies : ou bien céder à la surenchère et essayer de passer progressivement par toujours plus de sang et plus de chocs, plus de mélodrame, ou bien inventer de nouvelles formes qui garantissent à l'écriture le maintien de son pouvoir émotif.

Bien entendu, il y aura dans *Le Goût du suicide lent*, comme cela est presque inévitable dans un livre de quelque 140 pages, des amorces d'une telle surenchère. Mais grosso modo la voie qu'adopte Boyer pour soutenir la tension d'un bout à l'autre du volume est autre. En l'occurrence, les glissements d'un poème et d'une section à l'autre ne perdent rien de leur puissance, d'abord à cause de l'intrication progressive des réseaux thématiques du texte que sont la famille et l'intertexte religieux, ensuite à cause d'une certaine manière de s'impliquer lui-même et son lecteur dans le texte.

Petit à petit, les faits divers font surgir d'abord la désarticulation des rapports familiaux comme cause soit lointaine, soit immédiate du suicide lent. Cette explication est d'une grande banalité, mais l'auteur a le courage de l'assumer frontalement, sans la moindre moquerie, sans nulle mise à distance du stéréotype. Les familles brisées, les pères alcooliques, le rejet du fils homosexuel, l'exclusion brutale des vieux et des malades, l'incompréhension entre générations, tous ces lieux communs, dont même les faits divers se veulent un rien sceptiques, sont là comme ce qu'ils sont vraiment, des invariants culturels qu'il ne peut être question de refouler ni de contourner. Il n'en va pas autrement du discours sur la religion, qui pour les suicidés lents coïncide souvent avec leur être le plus intime : au lieu de la tenir en marge de son texte, par exemple comme un objet tout désigné aux procédures de détournement, Frédéric Boyer fait de la Bible la toile de fond de la plupart des histoires qu'il raconte. La présence du corpus biblique est si voyante que même là où les références religieuses ne semblent pas directement activées, ce discours sert de caisse de résonance au moindre mot consigné dans le texte. Le désir religieux, la hantise d'un au-delà et surtout la quête d'une forme de rédemption, fréquemment construite et inventée avec les moyens du bord par des personnages qui ont parfois, mais pas toujours, l'air de simples d'esprit, informent, dirigent, surdéterminent en dernier lieu l'expérience du suicidé lent. Ici aussi, l'explication n'a rien de très original et Frédéric Boyer s'incline en quelque sorte devant l'état d'esprit presque incompréhensible de ses personnages. Il s'efface devant les obsessions

religieuses des suicidés, tout en prenant soin – mais là encore il a conscience de ne pas innover – de plier l'une sur l'autre thématique familiale et thématique religieuse. La figure ambivalente du père/Père, faut-il le souligner, joue ici un rôle de premier plan.

La nouveauté de l'approche de Boyer réside ailleurs, dans l'articulation de cette violence familiale et de cette soif de rédemption, d'un côté, et d'une certaine façon de dire « je », de l'autre, car à mesure que l'on avance dans le livre, les énoncés à la première personne se multiplient, sans qu'il soit toujours facile ni possible d'identifier la source de l'énonciation. Dans le cas des phrases citées, où le poème procède par emboîtement de témoignages, on voit encore que l'auteur cède la parole à l'un des suicidés, mais là où la forme « je » émerge toute seule, sans cadre explicatif, l'interprétation est souvent ardue et l'important ici est bien de voir que Boyer ne cherche pas à trancher entre le niveau du narrateur et celui du personnage. *Le Goût du suicide lent* propose plutôt une énonciation double, mixte, la voix subjective, personnelle devant pouvoir s'attribuer aussi bien aux personnages du livre qu'au narrateur ou à l'auteur, même dans les cas où, logiquement parlant, le texte ne semble qu'appartenir au registre du poète, comme dans les courts fragments en anglais intercalés de temps à autre dans le texte. De prime abord, ces fragments minimalistes paraissent être pour le poète une manière de résumer « littérairement » le témoignage « brut » qu'il vient de présenter, comme dans le petit texte qui voici qui fait suite à l'histoire de « Karla Faye Tucker/criminelle middle class/convertie à Dieu en prison/qui avait épousé l'aumônier/un chauve toujours en tablier/et fut exécutée le mardi 3 février » (p. 18) et qu'avait rendue célèbre un passage sur CNN :

.....
buried vertical night
of unchanging names
I imagined I was close
to home and I did
recall worn-out shoes
my father left (p. 21).

Mais la présence d'une traduction française, dès la page suivante, suffit à jeter le soupçon sur cette lecture. Car la reprise du texte (très littérale, ce qui semble suggérer le désir de respecter une parole venue d'une autre source) tend à insinuer que le petit poème en anglais est en fait une citation non attribuée de Karla Faye Tucker, dont la façon de parler contraste étrangement avec le style global du poème (qui raconte son histoire en français et auquel manque par exemple le fort impact typographique du bloc de six lignes de même longueur). Pour improbable que soit cette interprétation, car la suicidée lente en question n'est guère présentée comme une personne capable de produire elle-même ce genre d'énoncés poétiques compacts et denses, la construction d'ensemble de la séquence laisse bel et bien entendre que le fragment en question

obéit à un régime d'énonciation partagé, la meurtrière et le poète parlant de la même voix, non pas pour dire chacun le même texte, mais pour que lecteur ne puisse plus distinguer entre l'énoncé de Boyer et celui de Tucker.

..... PAROLE DU PAUVRE, PAROLE DE POÉSIE

Le livre de Frédéric Boyer est de ceux qui évitent le détournement traditionnel, notamment par le désir de ne pas installer de distance entre le savoir du discours poétique, qui cite, et l'inconscience de la parole citée, la parole des tueurs comme des victimes. Cette démarche complexe, aussi bien de compassion que d'autocritique, se voit étayée d'un bout à l'autre par des partis pris stylistiques qui tendent chacun vers le maximum de décloisonnement. Parmi eux, les plus visibles sont sans doute les deux suivants.

Premièrement, la réduction des éléments de ponctuation qui, à quelques petites exceptions près, sont indirects et initiaux : les majuscules qui apparaissent parfois, mais pas systématiquement, en tête de vers ou de strophe, mais dont la fonction de repère et de compartimentage se voit ébréchée par la présence nettement plus grande des majuscules en tête des noms propres. Un tel usage minimaliste de la ponctuation a un effet immédiat, celui d'accroître l'impact de l'enjambement, dont le texte joue au maximum, le lecteur ne voyant et partant ne sachant jamais où commencent et s'arrêtent les unités phrastiques qui peuvent ou ne peuvent pas coïncider avec les unités visuelles de la ligne, de sorte qu'une mobilité certaine, mais jamais agressive, s'étend vite à la totalité du texte. Il en résulte une sorte de sfumato des contours de la phrase et du vers qui contribue beaucoup au mélange des voix, par exemple dans ces quelques lignes sur Ti (Bonnie Lu Trusdale Nettles) et Do (Marshall Herff Applewhite), *losers* nés, chefs de secte et inspireurs d'un suicide collectif, où l'on passe *glissando* de la parole des suicidés à la parole du narrateur ou à celle des discours collectifs (ce qu'on a appris, ce qui est écrit) :

.....

Il n'y a plus ni homme ni femme disait Ti
 le sexe c'est la mort
 ne dites pas qu'on ne leur a pas appris ça
 c'est écrit partout ici
 le sexe c'est la mort
 l'argent sauve
 le monde est seul Dieu est mort
 ne dites pas que c'est eux les enfants
 perdus
 qui ont inventé tout ça
 en novembre de la même année
 il n'avait pas encore neigé

les choses ont commencé
 il fallait se préparer disait
 Do dès qu'il parlait (p. 59).

.....

L'alternance fréquente de termes généralisants et particularisants vise peut-être le même objectif de décloisonnement. *Le Goût du suicide lent* passe sans cesse d'expressions plus abstraites comme « la femme » à des noms propres, que la grammaire appelle des désignateurs rigides, et inversement. Il oscille de même entre tournures pronominales et noms de rôle, souvent choisis à l'intérieur du champ sémantique de la famille ou des relations amoureuses (ou ce qui en reste). Le massacre formel des noms propres, souvent réduits aux prénoms, qui à leur tour ne subsistent qu'en tant qu'abréviations monosyllabiques ou simples lettres (« Dr. K. », « Monsieur T. », etc.), en dit long aussi sur la grande fragilité de la nomination, qui est à la fois ce que les personnages recherchent désespérément (« être quelqu'un ») et ce qui leur est refusé (leur nom est « Machin », pour ainsi dire).

À cela s'ajoute, deuxièmement, sur fond d'unité thématique forte, un système efficace mais feutré de reprises lexicales. Les mêmes mots apparaissent dans les contextes les plus variés, ce qui tisse ensemble des couches de style et d'énonciation parfois éloignées les unes des autres. Ce chassé-croisé, équivalent littéraire du jeu de furet, affecte d'autant plus le décloisonnement des niveaux énonciatifs qu'il implique aussi la mise en question du discours attributif, soit les syntagmes de type « dit-il » qui marquent les limites d'un fragment cité tout en l'assignant à une source d'énonciation identifiable. Dans *Le Goût du suicide lent*, Frédéric Boyer s'empare du discours attributif pour le faire circuler comme un ludion entre les zones de la parole citée et les zones environnantes où la citation se trouve arrêtée, commentée, assignée à résidence. Citons, à titre d'exemple, les premières migrations du syntagme « c'est ça », qui avait déjà conclu, comme un point final lexicalisé, le poème inaugural. Le fragment « c'est (bien) ça », qui paraît répondre à la répétition de l'expression « quelque chose » (« Rose quelque chose » donnant une non-réponse à la question tacite : « Rose qui ? »), sert à la fois de signe de ponctuation (« c'est ça » met un terme à l'énoncé) et de symbole du caractère cité de l'énoncé (« c'est bien ça » exprime une interrogation sur le degré de correction de la parole reproduite : « est-ce bien cela, ce que vous avez dit ? »):

.....
 On ne connaît pas le nom de la femme.
 – Jamais. C'est ça. (p. 9).

Vous vous appelez Rose quelque chose
 a demandé le juge
 vous reconnaissez avoir c'est bien ça.

abattu d'une balle dans la tête
 du calibre 12
 vos deux enfants chéris (p. 12).

Rose quelque chose a dit
 c'est bien ça le peu qu'on sait
 qu'on dit de moi (p. 13).

.....

Le segment « c'est (bien) ça », qui détermine des façons de parler (plus particulièrement les limites de ce qui se dit et la manière dont cela se fait), devient lui-même un aspect clé du texte. Boyer montre ainsi qu'il attache autant d'importance à des mots simples, peut-être insignifiants, comme « c'est ça » ou « quelque chose », pour les faire résonner au contact de mots lourds de sens comme « abattre vos deux enfants chéris » ou « abattre une femme anonyme lors d'un braquage », et ce glissement de la parole citée aux paroles indiquant la manière de citer rejoint tout ce qui a été dit sur les transformations du détournement.

.....LA POÉSIE, TROP BELLE POUR TOI.....

Toutefois, l'effet le plus remarquable du *Goût du suicide lent*, qui ne mélange pas les registres du sordide et du sublime, mais recherche plutôt l'élévation du sordide au rang du sublime, est le fait que ses personnages, même les plus frustes et les plus incultes, parlent comme des livres.

Revoyons l'histoire de Rose, typique de ce désir d'anoblissement qui passe par le refus de tout décalage entre la parole *pauvre* (celle du pauvre, justement) et la parole *riche* ou profonde (celle du poète), par exemple lorsqu'elle évoque sa vie commune avec son mari :

.....
 C'était l'alcool monsieur
 dès les premières années
 il me saluait d'un geste égaré

C'était le désir des femmes de leur cul
 de je ne sais quelle volonté
 ont les hommes

Quelle grandeur quelle source
 de malheur ont en eux
 les hommes quelle honte de lui

Quelle folle envie
 il portait comme une croix
 bout à bout les morceaux

Avec lui j'ai vécu
 plus de dix années
 sans vivre j'ai aimé

Sans respect d'un amour
 lancé de si bas dans la nuit
 de l'amour des gens qui

Comme moi
 n'ont rien
 de ce rien de ce nous (p. 14-15).

.....

De telles strophes ne résisteraient guère au regard décapant que Valéry a pu porter sur le désespoir de Pascal, trop bien dit pour être authentique, et il est incontestable que le même genre de suspicion pourrait naître à la lecture du témoignage de Rose devant le juge. Cela dit, il est clair que Boyer est tout à fait prêt à prendre ce risque-là. La volonté de poétisation est si forte que la parole détournée, en l'occurrence des souvenirs de la Bible mais aussi des échos des mass-médias, perd son statut de parole dégradée. Quoi qu'il en soit, la promotion du langage des gens de peu à la dignité et à la densité du langage littéraire, qu'assurent dans *Le Goût du suicide lent* la concision extrême de l'expression et la présentation visuelle sous forme de vers, puis de strophes et enfin de poèmes, se traduit par une mutation importante du détournement. Tout se passe comme si l'essentiel du texte, qui détourne en effet le langage du fait divers, n'était plus du côté du *montage*, mais du côté du *collage*. La distinction n'est pas de détail. Avec le montage, c'est la rupture, le choc, le décalage qui se trouvent mis en avant (même s'il existe aussi une tradition du montage continu, dit *invisible*, mais tel emploi du montage sert avant tout à en atténuer le terrible potentiel disruptif, à l'amadouer pour en faire un adjuvant inoffensif des formes classiques du récit). Avec le collage, en revanche, c'est la fusion de l'hétérogène qui se poursuit, si bien que la lecture du livre de Frédéric Boyer dégage surtout un mouvement de réconciliation.

Ce n'est pas par hasard que le texte insiste à plusieurs reprises sur la moquerie suscitée par la parole des suicidés lents:

.....

On s'est un peu moqué de
 Karla Faye Tucker
 criminelle middle class
 convertie à Dieu en prison (p. 18).

Tout le monde a ri
 dans les journaux à la télé
 a trouvé ça idiot (p. 45).

Ti et Do ah
 tout le monde a ri
 s'étaient rencontrés dans les murs de l'hôpital psy de Houston où
 personne ne riait sans souffrances (p. 51).

.....

Le lecteur est incité à emprunter d'autres voies, différentes de la doxa toujours prête à rire et, ce faisant, à châtier. En même temps, il est aussi enjoint à s'interroger sur la poésie quand elle se fait châtement et rire à son tour, car l'exercice d'équilibre auquel se risque Frédéric Boyer, qui s'appuie sur la poésie pour replonger dans le fait divers transfiguré, n'est jamais gagné d'avance. D'autres livres du même auteur recherchent par exemple des objectifs analogues, sans pour autant y parvenir (et surtout pas avec la même puissance). Un roman comme *Une fée*⁵, par exemple, dénonciation de l'esclavage sexuel des femmes de l'Europe de l'Est, s'appuie moins sur la technique du détournement que sur celle d'un de ses ancêtres, le style indirect libre, mais la morsure et la rudesse émotionnelles et stylistiques de ce texte sont beaucoup moindres que ce qui s'observe dans *Le Goût du suicide lent*. C'est bien la preuve que, même rejeté et critiqué comme un instrument de supériorité induite, le détournement demeure une forme littéraire d'une énergie incontestable.

..... BIBLIOGRAPHIE

- BOYER, Frédéric (1999). *Le Goût du suicide lent*, Paris, P.O.L.
- BOYER, Frédéric (2000). *Une fée*, Paris, P.O.L.
- BRU, Sascha (2010). « "Making it Familiar" », *Formes poétiques contemporaines*, n° 7, p. 241-256.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse*, Paris, Seuil.
- PAULHAN, Jean (1990). *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SITE DE L'OULIPO, <http://www.atelier-ouliipo.auf.org/article.php3?id_article=9>, consulté le 30 mars 2011.

5. Boyer, F. (2000). *Une fée*, Paris, P.O.L.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Benjamin ANDRÉO est maître de conférences à Aberystwyth University (Pays de Galles), où il enseigne la langue et la littérature françaises. Sa recherche se concentre essentiellement sur les modernités. Après une monographie sur le sacré dans la poésie moderne (*Artaud et Breton face au sacré – Sphinx, mythes, momies et fantômes*, 2011), des articles sur André Breton et Antonin Artaud, il s'intéresse maintenant à Jean Cocteau, à qui il consacre deux ouvrages : une introduction au *Testament d'Orphée* et une investigation de la viro-poétique, ou la poésie considérée comme virus.

Jan BAETENS est professeur de littérature et de culture à l'Université catholique de Louvain (KU Leuven). Ses recherches portent aussi bien sur la poésie française contemporaine que sur les rapports entre texte et image, plus particulièrement dans les genres dits mineurs (roman-photo, bande dessinée, novellisation). Comme auteur, il a publié une dizaine de volumes, sur des sujets tels que le basketball, la bande dessinée ou le cinéma de Godard. Son dernier livre s'intitule *Pour le roman-photo* (2010). Il est membre du comité de rédaction de la revue *Formes poétiques contemporaines*.

Auteure d'une thèse de la Sorbonne Nouvelle sur le *Pays imaginaire dans la littérature française du xx^e siècle*, **Audrey CAMUS** est professeure adjointe de littérature française contemporaine au Collège militaire royal du Canada. Son travail articule aux problématiques des genres et de la fiction une réflexion sur l'espace du roman. Elle a publié une vingtaine d'articles traitant de ces questions, notamment à propos d'Éric Chevillard, Pierre Senges et Antoine Volodine, ainsi que plusieurs collectifs dont *Topographies romanesques* (2011).

Nathalie DUPONT est professeure adjointe à Bucknell University où elle enseigne la littérature moderne et contemporaine. Ses recherches portent sur les paradigmes contemporains de la déviance dans l’imaginaire poétique et narratif. Elle est l’auteure d’un recueil de poésie *Une feuille seulement* (2003) et a signé divers articles sur les pratiques poétiques de 1968 à nos jours, entre autres celles de Christian Prigent, Valère Novarina et Olivier Cadiot.

Alain FARAH est écrivain. Il a publié un roman, *Matamore n° 29* (2008) et un livre de poèmes, *Quelque chose se détache du port* (2004). Professeur adjoint à l’Université McGill, il enseigne la littérature française contemporaine. Ses travaux portent sur le devenir des notions d’avant-garde et d’engagement aujourd’hui. Il complète à l’heure actuelle un essai intitulé *Le Gala des Incomparables*, consacré à l’œuvre de Nathalie Quintane et d’Olivier Cadiot, de même que *Pourquoi Bologne*, un roman qui traite de paranoïa et de politique.

Alison JAMES est professeure adjointe à la University of Chicago où elle enseigne la littérature française du xx^e siècle. Ses recherches portent sur le groupe Oulipo, l’écriture du quotidien, et les liens entre littérature et philosophie. Elle est l’auteure de *Constraining Chance: Georges Perec and the Oulipo* (Northwestern University Press, 2009) et a dirigé le numéro spécial « Forms of Formalism » de *L’Esprit Créateur* en 2008. Elle a publié des articles sur Louis Aragon, Jacques Roubaud, Harry Mathews, François Bon et le philosophe Clément Rosset.

Hugues MARCHAL est professeur adjoint de littérature française moderne et générale à l’Université de Bâle (Suisse). Il est l’auteur de *La Poésie: textes choisis et présentés par Hugues Marchal* (2007). Il a collaboré à plusieurs ouvrages collectifs et publié de nombreux articles sur la poésie et la poétique, les liens entre la littérature et la science, la littérature et les arts visuels, ainsi que les écritures du corps.

Maxime MOREL étudie depuis plusieurs années les avant-gardes du xx^e siècle et s’intéresse en particulier à leur réception. Il est actuellement en thèse d’histoire de l’art à l’Université Paris I – Panthéon Sorbonne où il travaille à l’historiographie du surréalisme. Il a participé à plusieurs colloques et a récemment coorganisé une journée d’étude sur l’histoire des avant-gardes par les avant-gardes.

Édith RISTERUCCI-LAJARIGE s’intéresse aux questions du corps et du rire en poésie (abordées à travers l’œuvre de Henri Michaux). Elle travaille actuellement sur Joë Bousquet dans le cadre de ses études doctorales en lettres modernes à l’Université Paris VII – Denis Diderot. Privilégiant une approche pluridisciplinaire, et forte d’une formation théâtrale dans l’art du clown, elle a animé pendant plusieurs années un atelier théâtral construit autour du corps clownesque. De plus, elle a participé en qualité de secrétaire de rédaction et de correctrice à de nombreuses publications de la revue *Cinémaction*.

John C. STOUT est professeur agrégé en études françaises à la McMaster University. Il a publié *L’Énigme-poésie: entretiens avec 21 poètes françaises* (Rodopi, 2010) et il travaille actuellement à une étude sur la poétique de l’objet en France au xx^e siècle. Il commence aussi un projet de recherche comparatiste sur les poésies d’avant-garde contemporaines en France, au Canada et aux États-Unis.

Docteur en littérature comparée de l'Université de Montréal, **Alexandre TRUDEL** est l'auteur d'une thèse portant sur l'œuvre autobiographique de Guy Debord. Ses intérêts de recherche incluent les liens entre esthétique et politique, les avant-gardes, la modernité cinématographique et l'imaginaire social. Il enseigne au Cégep de Saint-Laurent à Montréal.

Éric TRUDEL est professeur agrégé de langue et littérature françaises au Bard College. Il est l'auteur de *La Terre à l'œuvre : théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan* (Presses universitaires de Vincennes, 2007). Il a coédité et traduit les textes du recueil *Jean Paulhan on Poetry and Politics* (University of Illinois Press, 2008) et codirigé le numéro « Figures et frictions : la littérature au contact du visuel » de la revue *Études françaises* en 2006. Il a signé de nombreux articles sur Jean Paulhan, Chris Marker, Rémy de Gourmont, Georges Perros et Pierre Alferi, et il est, depuis 2009, directeur de rédaction de la revue *Formes poétiques contemporaines*.



NATHALIE DUPONT est professeure adjointe en études françaises et francophones à Bucknell University, aux États-Unis.

ÉRIC TRUDEL est professeur agrégé de langue et littérature françaises à Bard College, aux États-Unis.

LE DÉTOURNEMENT : ce geste d'appropriation, entre citation, plagiat et pastiche, peut être irrévérencieux, outrancier, vorace ou subversif ; le résultat, lui, sera tour à tour comique ou inquiétant, mais – à condition d'être remarqué – toujours désorientant.

Qu'il désigne un rapt, une reprise frauduleuse, une atteinte au bon goût ou un acte terroriste, le détournement s'inscrit dans l'histoire de plusieurs avant-gardes. Si c'est aux abords de 1960 que s'accroît l'intérêt pour ses formes et ses représentations, au moment où les situationnistes l'établissent en tant qu'opération stratégique et l'ouvrent résolument à sa dimension sociopolitique, l'histoire du détournement est plus ancienne et il reste aujourd'hui difficile de nier son importance dans de très nombreuses interventions littéraires modernes et contemporaines.

L'étude du phénomène, investie par les historiens de l'art, a pourtant été quelque peu délaissée par la critique littéraire. Et si la pratique du détournement touche plusieurs littératures et convoque autant de disciplines, puisque par nature elle trouble et transgresse les frontières, son importance dans le domaine français aux XX^e et XXI^e siècles demeurerait jusqu'ici trop peu explorée. Au fil des études rassemblées dans le présent ouvrage, le lecteur verra se dessiner l'histoire et l'évolution de cette pratique, de Dada à l'extrême contemporain, à travers une multiplicité de figures, certaines déjà fort connues (Tzara, Breton, Éluard, Péret, Cocteau, Michaux, Perec, Debord, Deguy), d'autres moins, qui restent encore à découvrir (Cadiot, Alferi, Novarina, Bouchard, Game, Moussempès et Boyer).

Ont collaboré à cet ouvrage :

Benjamin Andréo, Jan Baetens, Audrey Camus, Nathalie Dupont, Alain Farah, Alison James, Hugues Marchal, Maxime Morel, Édith Risterucci-Lajarige, John C. Stout, Alexandre Trudel et Éric Trudel.

ISBN 978-2-7605-3215-1

