

Présentation. En liberté, la poétique

Jeanne Demers

Volume 29, numéro 3, hiver 1993

La poétique de poète

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035915ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035915ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Demers, J. (1993). Présentation. En liberté, la poétique. *Études françaises*, 29(3), 7–15. <https://doi.org/10.7202/035915ar>

PRÉSENTATION

EN LIBERTÉ, LA POÉTIQUE

JEANNE DEMERS

[...] tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques.

Baudelaire, « Richard Wagner et "Tannhäuser" ». dans *Œuvres poétiques*.

Sur l'air,
Comme on fait une ardoise,

Écrire des mots
Arrachés aux alentours.

Guillevic, *Art poétique*.

Poétique du « je » par définition, la poétique d'auteur ou, pour être plus précis quand il s'agit de poésie, la poétique de poète, ne s'est épanouie qu'au XX^e siècle. À l'instar du manifeste d'ailleurs, son pendant batailleur et bruyant, qu'elle recoupe à l'occasion ; en réaction sans doute aussi à la prolifération des mouvements poétiques du XIX^e, qui, chacun à sa façon, avait partiellement repris à son compte le discours législatif de l'art poétique, tout en s'assurant une distance confortable par rapport au parangon du genre, *l'Art poétique* de Boileau.

Fille de la révolution romantique et sœur de la philosophie individualiste à laquelle avait abouti la crise d'autorité signalée par Hannah Arendt¹, la poétique de poète se démarquait de toutes les églises et réclamait par une pratique de plus en plus répandue et de plus en plus obstinée malgré sa discrétion, le retour au lien direct avec l'inspiration. Des dieux dont le poète avait été une sorte de médium prédestiné, il n'était plus question. Encore moins des diverses balises imaginées par l'institution littéraire naissante pour guider, encadrer — contrôler? —, sa démarche. La nature, le quotidien, les émotions, un Dieu personnel, installé entre animisme et mysticisme, prenaient la relève, dépouillés à jamais de la référence obligée à quelque *topos* culturel que ce soit, tournés résolument vers l'avenir, dé-codés surtout formellement.

Cette libération thématique et formelle aurait pu déboucher sur le pire cafouillis ou l'anarchie la plus totale, d'autant qu'à l'instigation de Lautréamont et en dépit de l'élitisme mallarméen, la poésie tendait à devenir le fait de tout un chacun. Si l'anarchie — sinon toujours le cafouillis — fut évitée, c'est grâce à la découverte par les poètes, soudain laissés à eux-mêmes, de l'importance de penser leur *praxis*, de la situer dans le cadre d'une définition de la poésie à inventer, qui leur vienne du cœur et leur colle à la peau, d'une définition ouverte, multiple et dont aucun d'eux ne pouvait faire l'économie. À la découverte également de la nécessité pour chaque poème, « machine » à provoquer « l'état de poésie », d'endiguer ses forces vives, de mettre au point un système de codes qui lui soit propre, à défaut de pouvoir se mouler dans une structure imposée et épouser l'intentionnalité de la forme fixe. Ce sera, par exemple, Aragon et sa réflexion sur la rime intérieure, Paul Fort déclarant que le vers libre n'est pas si libre que ça, Claudel rapprochant le verset de la respiration.

Mais que faut-il entendre par poétique de poète? Le substantif « poétique », on le sait, est piégé. Dans son acception moderne, il recouvre tantôt les tentatives de théorisation des phénomènes discursifs dont les littéraires, tantôt la conception explicitée ou non, que se fait un poète de la poésie et de sa manière personnelle de la pratiquer. Le présent numéro relève du premier sens: son but n'est-il pas de cerner, puis d'essayer de nommer le genre « poétique de poète » (le sous-genre ou type, par rapport au genre « art poétique »), c'est-à-dire de tenir un discours second sur le méta-discours que ce genre constitue déjà?

1. *La crise de la culture*. Traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Idées », 1972.

Le deuxième sens du mot «poétique» comporte deux volets selon que le poète se donne ou non la peine d'assortir sa pratique d'une réflexion la concernant. Notre propos porte principalement sur la poétique explicite du poète, étant entendu d'une part, que la frontière pratique/réflexion n'est pas toujours facile à délimiter — en supposant qu'elle le soit jamais... — quand, comme c'est souvent le cas, le poète joue sur les deux tableaux; d'autre part, que la poétique immanente, soit la poétique incluse dans toute pratique de la poésie, est davantage du ressort de la critique que de la Poétique. Ne serait-il pas plus juste d'ailleurs de parler de «pragmatique de poète» plutôt que de «poétique», la notion de pragmatique présentant l'avantage d'être indissociable de celle de pratique?

Pragmatique, poétique, peu importe dans la réalité. La preuve en est «Narcissiques», le magnifique texte de Jacques Brault que nous offrons à nos lecteurs comme un cadeau doublement précieux. Ne se trouve-t-il pas définir la poésie en retraçant le parcours exemplaire d'un poète encore à sa quête en dépit du temps qui passe? Ne fait-il pas surtout la démonstration irréfutable que le texte sera toujours plus fort que toutes les règles? Qu'il *est*? Que seules comptent ses propres lois? Sa propre logique?

Écris. À perte de toi. De tes amours. Qu'elles soient illégitimes comme ce qui dérègle le vers ou la prose, subrepticement. Et le reste viendra, peut-être, par surcroît.

Ne nous y trompons pas toutefois. Brault a beau utiliser la deuxième personne du singulier — en fait, le tu-sujet d'Apollinaire dans «Zone», celui de plusieurs Guillevic —, il a beau emprunter au conte, texte de communication par excellence, l'impertinence ludique du trait final qui boucle la boucle avec le titre, il ne s'adresse à personne d'autre qu'à lui-même. Je pose l'hypothèse qu'il s'agit là d'une des caractéristiques fondamentales de la poétique de poète. Même lorsque le poète se donne officiellement un destinataire — Lilyan Kesteloot pour Aimé Césaire, André Belleau pour Fernand Ouellette —, le destinataire n'est que le prétexte, l'occasion d'une réflexion sur la poésie qui n'attendait qu'un élément déclencheur pour prendre forme.

Dans son article sur Claude Gauvreau, Yves Laroche analyse le phénomène avec beaucoup d'efficacité pour ce qui est des «Lettres à un jeune poète» dont il cherche à établir la poétique. Il est significatif en effet que Gauvreau ait songé à publier sa correspondance avec Jean-Claude Dussault en la destinant d'abord à un «fantôme», ensuite à un personnage

inventé de toutes pièces dans le style exploréen, ce Jean-Isidore Cleuffeu dont il prend la peine de donner l'adresse fantaisiste. Comme le dit si bien Yves Laroche en s'appuyant sur Vincent Kaufmann, la « lettre à un jeune poète » pousse à son paroxysme « l'équivoque épistolaire » et si le destinataire y trouve son profit, ce n'est que par retombée, le véritable gagnant étant le destinataire lui-même.

Cette auto-destination presque constante du discours de la poétique de poète a plusieurs effets². Elle entraîne d'abord, outre une forte implication du sujet par l'usage déjà signalé du « je » déguisé ou non, une non-prétention à l'universalité — contrairement au discours législatif de l'art poétique et même à celui du manifeste dont les phases pres/proscriptives impliquent toujours une vérité absolue. Elle suppose également un retrait à la marge de l'institution littéraire : le poète qui exprime sa conception de la poésie cherche moins à la situer par rapport à la tradition qu'à se situer lui-même avec ses rythmes intérieurs — intellectuels, émotifs, corporels — par rapport à elle. Alors que l'art poétique crée l'institution et que le manifeste la rejette.

L'auto-détermination de la poétique de poète débouche enfin plus souvent qu'autrement et comme si cela allait de soi, sur l'image, en particulier la métaphore. La poésie est donnée comme « élixir des idées » (Alfred de Vigny), « concert immense du langage » (René Daumal), « passage de la visitation » (André Frénaud), « pain des élus » (Octavio Paz), « salve contre l'habitude » (Henri Pichette), etc. N'exige-t-elle pas « création, mystère, beauté, et enracinement dans la terre » (Pierre Jean Jouve)? Comment pourrait-elle se contenter comme le fait volontiers l'art poétique d'un discours démonstratif et raisonnable? Et quel intérêt a-t-elle à entrer dans les querelles du manifeste? Elle se suffit à elle-même et le poète, comme le lecteur, n'a qu'à la reconnaître au passage.

Aussi la poétique de poète ne peut-elle s'établir que dans « le sillage de l'effectuation du poème » déclare Serge Bourjea à propos de Valéry, « en une sorte de conséquence tout en même temps nécessaire et inévitable de ce qui s'est *fait* ou s'est voulu « tout seul » ; de ce qui s'est « inventé soi-même », comme si le poème [...] *produisait* ses propres conditions de lisibilité, engendrait son mode singulier de lecture ». Ce qui ne l'empêche pas d'être porteuse de théorie — et Serge Bourjea de montrer que toute la théorie du texte des Barthes, Kristeva,

2. L'auto-destination d'un texte littéraire existe toujours ; tout au plus est-ce une question de degrés, et ici, de dominance.

Sollers et Ricardou ne «figure qu'une sorte de développement des données valéryennes».

Mais, précise-t-il, alors que cette théorie a eu un rôle *réducteur* «lorsqu'[elle] tendit à se constituer en une science (sémiologique ou sémiotique)», Valéry a su déconstruire ses intuitions initiales, préservant ainsi le côté paradoxal et toujours en devenir de sens de tout texte littéraire. C'est qu'il a très tôt compris que «former un discours *sur* le texte, jeter les bases abstraites et séparées d'un métatexte», était une «absurdité» qui installait une figure de stabilité «là où n'existait qu'incertitude et indécidabilité». Résultat de ce constat: une *autre* poétique qui soustrait le poème aux intentions avouées de l'auteur, l'ouvre à de multiples interprétations, crée une «logique du sens» n'ayant rien à voir avec la transitivité de la langue de communication.

Faut-il conclure que Valéry refuse toute auto-réflexivité de la poésie? Bien au contraire, affirme Serge Bourjea: «seul le mouvement de structuration de l'une comme de l'autre [poésie et théorie] se trouve contaminé dès qu'amorcé (le poème se voue à l'*inachèvement*, la théorie qui régulièrement s'en dégage, à l'incomplétude)». Tout au plus est-il «hors de question pour Valéry de formuler une Poétique autre qu'artificielle, de former quelque science du texte ou seulement un quelconque savoir sur la littérature». Reste toutefois possible à ses yeux, une «théorie de la trace». Et si cette théorie ou mieux, «poétique de la trace», marquait les limites de la poétique de poète? Limites choisies par ceux qui, connaissant et éprouvant la poésie de l'intérieur, résistent mieux que quiconque à toute théorisation de l'indicible.

La démarche réflexive de Valéry est exemplaire sinon, comme le signale Serge Bourjea, sa poétique du vide, du manque, de l'impossible. Mais n'y a-t-il pas eu chez lui confusion d'objectifs? Ambition démesurée du moins, qui ne pouvait que déboucher sur la déception? En aucun cas en effet l'établissement de lois — intransitivité de la poésie, polysémie dynamique, etc. — qui depuis Aristote relève de la Poétique ne peut rendre compte de l'éthique ni de l'esthétique du phénomène poétique. Seule la poétique de poète, avec ses tâtonnements, ses enthousiasmes, ses lacunes, le décousu de sa forme, a quelque chance d'y arriver; et encore sera-ce de façon partielle, ponctuelle et individuelle. Rien d'étonnant alors que Valéry y soit venu... Il se sera convaincu que de tous les métadiscours sur la poésie, celui que tient la poétique de poète constitue, après le poème, la plus grande garantie de sa survie. N'assure-t-il pas son originalité et son renouvellement? Non qu'à l'image de l'art poétique il en règle la pratique, ni qu'il fasse école comme le discours du manifeste; à cause

plutôt des sentiers qu'il explore, des pans de réalité qu'il tire de l'ombre, de l'inattendu qu'il débusque.

Avantage pour la poésie dont se priveraient les jeunes poètes d'ici si l'on en croit Louise Dupré³ qui commence son article sur Denise Desautels en le déplorant et d'autant que leurs aînés des années soixante-dix leur avaient donné l'exemple en pratiquant, les uns une poésie autoréférentielle, les autres la « théorie-fiction », dans une tentative « de penser [le] processus d'engendrement du poème », de « ne rien perdre du sens, toujours multiple, qui s'[y] agite », d'y découper « la place du scripteur comme conscience agissante ». Et Louise Dupré de suivre l'évolution de Denise Desautels à travers trois recueils qu'elle présente comme autant d'étapes d'une poétique dont le « questionnement sur l'écriture [...] passe par une réflexion sur l'art », sur l'intime, l'altérité, le masculin et le féminin.

François Dumont pour sa part avance l'idée que la poétique de Saint-Denis Garneau se trouverait moins dans ses proses publiques — des essais le plus souvent — que dans ses écrits intimes où il poserait « en creux » et en refusant systématiquement tout destinataire officiel, la question d'un Je littéraire contradictoire par essence. Aussi dénaturerait-on son œuvre à le définir comme poète *et* essayiste. Garneau serait « d'abord poète » et c'est en tant que poète qu'il donne ce qui pourrait être considéré comme une définition opératoire de la poétique de poète : « Le poète chante pour découvrir et découvrir pour chanter : c'est la fécondité de son jeu. »

Et sa liberté, aurait pu ajouter Garneau avant Robert Desnos dont Armelle Chitrit cite un vers qui l'affirme avec force : « En définitive ce n'est pas la poésie qui doit être libre, c'est le poète. » Cette liberté du poète n'est cependant jamais laxisme. Elle est exigence. Exigence d'autant plus grande que Desnos a rêvé — fantasmé, de suggérer Armelle Chitrit — « de faire de la « Poétique » un chapitre des mathématiques ». Et qu'il a voulu de toute son énergie explorer « les limites du langage », « désamorcer[r] les pièges » du cliché, de la « rhétorique facile », purger sa mémoire des « lectures nobles », créer enfin, comme l'écrit Armelle Chitrit, « une poésie pour tous, *dadaïstement* imprévisible et cependant partant du *large* du Finistère pour atteindre un plus *large* public ». D'où une poétique du « décompte », de « l'errance » et du désir, « une poétique virulente qui multiplie les sens : sens des mots, sens du corps, sens de l'histoire, sens de la vie... »

3. Pierre Nepveu également qui, dans une récente livraison de *Spirale* (février 1994, p.8), constatait que « la jeune poésie actuelle est plutôt avare d'explications et de réflexions théoriques ».

Avec Lucie Bourassa, est abordée la difficile question du rythme telle que posée par Michel Deguy dont la poétique « va du poème réflexif à l'article savant, passant par diverses formes d'essais en prose plus ou moins fragmentés, plus ou moins mêlés à d'autres textes ». Une poétique traversée par les savoirs les plus divers — « philosophiques, rhétoriques, littéraires, etc. » — et toujours tendue vers la théorie, même lorsqu'elle prend la forme plus personnelle d'une poétique de poète. Michel Deguy ne fait-il pas partie de ces nouveaux poètes, de leur métier professeur ou chercheur, comme Jacques Garelli, Henri Meschonnic, Jacques Roubaud (et l'on pourrait ajouter Robert Melançon), qui enrichissent la théorie de leur pratique, leur pratique de la théorie.

À ce propos, Lucie Bourassa note que « certaines des métaphores qui serviront à figurer le rythme dans la poétique théorique et critique [de Michel Deguy] : "seuil", "battement", "porte", "lisière", "jointure", etc. » existaient déjà dans ses premiers recueils de poèmes. Fait significatif qui montre bien la prégnance de l'interrelation pratique/théorie et donne raison à ce commentaire de Pierre Bourdieu : « faire sans savoir complètement ce que l'on fait, c'est se donner une chance de découvrir dans ce que l'on a fait quelque chose que l'on ne savait pas⁴ ». Si la poétique de poète était justement l'avant-poste de la théorie ? Sa dimension intuitive ? Sa conscience, lorsqu'un poète comme Valéry fait retour sur elle pour mettre en question un système en voie de devenir trop rigide, de s'éloigner dangereusement de la poésie qui « s'habille en vent », « s'habille en air », « s'habille en rire », « s'habille en larmes » ; qui « s'envole en mots », « rêve en silence⁵ ».

Et si la poétique de poète formait, comme le laisse entendre Pierre Popovic dans « Les deux "arts poétiques" de Paul Verlaine », une sous-« série » de cette « collection prestigieuse d'écrits qui, de Platon et Aristote à Raymond Queneau et Eugène Guillevic en passant par Mario Girolamo Vida et Enrique de Villena sans omettre l'immarcescible Boileau, disent ou expliquent ce qu'est ou devrait être la poésie, exposent ses règles de fabrication, façonnent le goût de ses consommateurs, exécutent les disgracieuses façons d'en faire » ? Elle aurait alors à privilégier, au détriment des autres, certaines des « visées » que Pierre Popovic énumère : *visées descriptives, didactiques, cooptatives/exclusives, législatives*,

4. « Le travail de construction et ses effets », dans *Homo Academicus*, Paris, les Éditions de Minuit, 1984, p.19.

5. Claude Roy, *la Conversation des poètes*, Préface, Paris, Gallimard, 1993, pp.9-10.

*normatives et prescriptives, théoriques, rétroactives et/ou prospectives*⁶.

Six visées qui, insiste Pierre Popovic, « composent la matrice pragmatique du genre de l'"art poétique", la batterie de ses potentialités performatives » et qu'il se trouve implicitement examiner au cours de son analyse du célèbre « Art poétique » de Verlaine et par ricochet, de son « clone » impertinent « l'Art poétique *ad hoc* ». Encore que l'intérêt de Pierre Popovic pour ce texte soit d'abord sociologique puisque, après l'avoir situé dans son « espace générique », il s'emploie à le confronter à « trois ordres de causes » dont la poétique de poète serait « justiciable » : « le fonctionnement même du champ littéraire désormais livré aux jeux des concurrences, à la course au prestige, aux lois du marché des lettres ; l'évolution du rôle et du statut du poète dans l'ensemble des représentations sociales ; la pression exercée par les discours sociaux environnants sur le discours de légitimation produit par les poètes ».

Le point de vue choisi par Pierre Popovic nous rappelle d'une part, qu'aucune théorie de la poétique de poète ne rendra jamais compte du texte individuel, d'autre part, que la réalité de ce texte individuel dépend beaucoup des circonstances de son énonciation. Toute approche a cependant ses limites : en retirant au poème de Verlaine, à la suite de Michel Grimaud, le rôle de manifeste du symbolisme que la critique lui a souvent reconnu, Pierre Popovic se trouve mettre de côté la fortune du texte, qui, me semble-t-il, compte autant pour son inscription dans l'institution littéraire, que sa réception immédiate. Fait étonnant de la part de qui écrit : « À l'égard du symbolisme, "Art poétique" tombe on ne peut plus pile. La fusion de la poésie et de la musique, l'assouplissement des contraintes du vers, la revendication d'une sorte d'impression-

6. Bien que ces « visées » ne recourent pas entièrement ce qu'à titre d'hypothèse j'ai appelé « fonctions », lors de la présentation de mon projet de recherche sur le métadiscours poétique dans *la Recherche littéraire/Objets et méthodes* (Montréal, CCIFQ, Presses de Vincennes/XYZ, 1993, p.189), la convergence de ces deux types d'analyse me paraît heureuse, puisque susceptible de soulever la discussion. Signalons au passage que la mise en ordre alphabétique de la liste que j'avais établie — le fait des éditeurs — en a modifié le sens premier et d'autant qu'une erreur s'y est glissée, le mot « critique » ayant été remplacé par « analytique ». L'ordre des fonctions aurait dû indiquer une dynamique, du discours de la loi — fonctions *législative, didactique, incitative* — au poème — fonctions *heuristique, critique, poétique* —, en passant par un point neutre, la fonction *informative*. Notons que cet ordre était déjà implicite dans l'un des tableaux que donnait en 1986, *l'Enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu* (Longueuil, le Préambule, « l'Univers des discours », 1986, p.79) et qui cherchait à situer les uns par rapport aux autres, le traité, l'art poétique, le manifeste et le poème.

nisme de l'écriture, l'ouverture vers l'exploration de rythmes nouveaux (ou en tout cas peu exploités), le caractère indéfini et ineffable de ce monde de la sensation qu'il cherche à atteindre, la faveur de l'analogie entrent parfaitement dans les vues de Moréas, de *La Vogue* et des symbolistes ».

Mais pourquoi faudrait-il à tout prix classer chacune des actualisations du métadiscours sur la poésie? Ne suffit-il pas de constater que ce dernier emprunte, au-delà de la diversité déjà grande de la forme — traité, essai, journal, lettre, notes, etc. — divers types de textes: art poétique, poétique de poète, manifeste, critique; que ces types se différencient les uns des autres par la dominance de certaines de leurs caractéristiques? Qu'ils évoluent dans le temps et dans l'espace? Au point de se succéder comme le font pour l'art poétique, le manifeste et la poétique de poète. Et que l'utilisation d'une rubrique théorique à fonction de définition et non de taxinomie, présente l'avantage de fournir au critique des éléments efficaces d'analyse, sans pour autant l'enfermer dans quelque grille que ce soit.

C'est dans cet esprit d'une démarche d'abord heuristique que Pierre Popovic, Yves Laroche et moi avons conçu le présent numéro d'*Études françaises* sur la poétique de poète. Et c'est afin d'être en mesure de mieux approfondir ce type de texte, sans doute le plus imprévisible de tout le métadiscours poétique, qu'en finale nous proposons une bibliographie descriptive susceptible de renseigner et, nous l'espérons, d'inspirer le lecteur.