

Exercices de paroles et rituel pour soi

Michaël La Chance

Numéro 106, automne 2010

Rituels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62701ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (2010). Exercices de paroles et rituel pour soi. *Inter*, (106), 12–16.

Exercices de paroles et rituel pour soi

PAR MICHAËL LA CHANCE

Restituer le langage à l'action

Il y a rituel lorsqu'il y a soumission à une séquence d'actions prédéterminées, répétition, surgissement et passage. Nous pouvons considérer la lecture de textes en tant que rituel. Prenons pour point de départ la définition du poème-action chez Bernard Heidsieck :

La communication publique d'un poème [...], c'est avaler le texte dans ses muscles et ses poumons, faire corps avec lui et réciproquement être lui encore, hors de soi, tout à son écoute, dans ce même instant et ce moindre espace environnant à combler. C'est cela, cela même s'incorporer sa propre « lecture » pour la mieux exterritorialiser. C'est en faire une action, faire du poème un « poème-action » (terminologie que j'utilise depuis 1963), c'est accepter de s'y engager, réengager, chaque fois dans l'instant, pleinement. Dans la dynamique obligée d'une telle transmission, les mots, non seulement récupèrent l'intégralité de leur potentiel sonore, mais ils deviennent, en eux-mêmes, concrètement visuels¹.

Certes, lire un texte – mais aussi l'improvisation verbale – serait une soumission à une séquence d'actions. En fait, selon Heidsieck, il s'agit d'abord de se projeter dans le texte, de l'habiter de l'intérieur ou, inversement, de l'absorber en soi, puis de l'incarner. Il s'agit alors d'un exercice corporel quand nous le crachons et le vomissons, quand nous voulons l'incorporer pour mieux l'expectorer. La poésie-action n'est plus un spectacle, il s'agit d'un processus où le locuteur acquiert chair et os. Nous pouvons le situer par rapport à ce qu'il dit, nous savons ce qu'il en coûte : il l'a compris, il l'a vécu, il est en train de le vivre, c'est une forme d'engagement.

La poésie-action introduit une ambiguïté dans le poème, peut-être aussi un soupçon : comment l'auteur a-t-il vécu ce qu'il raconte ? Est-ce une histoire empruntée ? Cela jette le spectateur dans l'instable : qui suis-je moi-même pour entendre cela ? pour assister à cela ? Avec quelle histoire vais-je au-devant ? Le fait de le dire n'est pas innocent ; le fait d'être là pour le recueillir n'est pas innocent non plus².

Revisiter le texte pour en faire une action, c'est faire l'archéologie du langage. Celui-ci serait un dépôt de gestes anciens (de cueillettes, de cultures, de chasses, de célébrations...), une mémoire archaïque des anciens rituels, un compagnonnage de tous les métiers, un enchevêtrement de toutes les actions : nous ne percevons et pensons le monde qu'à l'intérieur d'une façon de le travailler – à l'intérieur de ses forces productives. Guy Debord proclamait dès 1952 : « Ne travaillez jamais ! », un slogan repris sur les murs de Paris en 1968. Pourtant, le langage est notre *gros œuvre*. Nous usons du langage comme d'un outil – d'autant que nous projetons en celui-ci la répétition des siècles d'apprentissage de nos outils. Le poète Gaston Miron évoquait la figure de son père menuisier, pour comparer la langue à des outils d'artisans, pour comparer les articulations de l'écriture aux travaux de l'ouvrier et du paysan. Certes la langue est le dépôt de tous les métiers. Tout comme le travailleur, celui qui manie les outils, peut être aliéné, par rapport au produit de son travail, – ainsi l'usager de la langue devient inévitablement aliéné par rapport au monde et à lui-même, parce qu'il reproduit une aliénation qui loge au cœur de notre langue.

La langue est un outil, mais c'est aussi un corps : un corps substitut pour absorber ses excès, pour reconduire l'expérience au-delà de soi-même. Incarner le texte, c'est descendre dans le corps caveau, le corps vibratoire et « bombicinant », comme le disait Rabelais, pour que le corps serve de porte-voix, certes, mais aussi pour savoir ce qu'il en coûte à l'individu de se placer ainsi à ce moment-là, de s'engager de cette façon-là ; c'est aller dans la mise en bouche des mots, quand il s'agit de « placer » sa voix, mais aussi de se placer dans une écoute avec le public comme caverne de résonance. Bientôt la voix va chercher sa résonance d'un gouffre plus vaste encore, dans le soubassement mental où les premiers symboles apparaissent : signes lumineux sur fond d'obscurité ontologique, manifestations phosphènes mais aussi « sémiophènes » qui seraient à l'origine des premiers rituels – et bientôt de l'art.

Nous allons ainsi à la rencontre d'un univers trop vaste et trop profond, que nous connaissons par les



noyés du *sentiment* océanique que sont les poètes et les artistes. Nous respirons à fond, car nous avons non seulement besoin de trouver l'air en nous, mais le ciel en nous. Il s'agit d'une respiration psychique, nous étirons nos membranes pour créer le vide mental. C'est là que se crée un appel, une béance que le monde vient combler : non pas le monde abstrait, d'une construction de l'esprit, mais une architecture sensible avec laquelle nous cherchons à coïncider mentalement et physiquement, dans laquelle nous faisons circuler le sang du désir ; nous prenons corps lorsque ce monde prend corps en nous.

Il y a dans tout rituel un moment de chute ou de surgissement. C'est un moment de coïncidence où les signes remontent à la surface des chairs : d'abord des entailles, des ecchymoses, des contusions. C'est violent et c'est érotique, c'est repoussant et c'est attirant. Peut-être des coups de couteau, peut-être des frissons. Dans ce moment, le poète ne comprend rien, car la poésie ne saurait être une *compréhension* du monde, rendue et développée dans une synthèse. Marina Tsetaeva (le 4 mai 1928) le disait à sa façon : « Le poète c'est une nature et non pas une vision du monde⁴. » Il s'agit d'un autre rapport au monde, un rapport que nous dirions « écofluide » : nous sommes des vases communicants les uns face aux autres. C'est toujours dans ce rapport : je fais le vide en moi et le monde y trouve un écho ; j'avance à la limite du néant et le trop-plein de l'être se précipite, comme par repréailles. Alors la poésie n'est pas appariement avec la réalité, mais plutôt salves de repréailles, sous forme d'irruptions et de surgissements, d'effacements et de chatoiments.

Il y a dans tout rituel un moment de chute ou de surgissement. C'est un moment de coïncidence où les signes remontent à la surface des chairs : d'abord des entailles, des ecchymoses, des contusions. C'est violent et c'est érotique, c'est repoussant et c'est attirant. Peut-être des coups de couteau, peut-être des frissons.

Bernard Heidsieck dit aussi que les mots « deviennent concrètement ». Les mots deviennent en effet des intensités, des moments carnés, sonores, visuels, tangibles, olfactifs. La surface du texte devient un paysage de sensations. Il nous semble qu'il y a un être de la parole et que la poésie nous en révèle le territoire morcelé de l'expérience. L'exercice de la parole provoque une crise quand, à rebours, le réel devient texte, les choses deviennent images, les événements deviennent symboles. C'est un nouveau statut du langage dans la société des hommes, c'est une nouvelle organisation symbolique des hommes dans le monde. Voilà que la crise provoquée par une pratique de la parole, un exercice de poésie, devient un rituel de soi. Nous voilà plongés dans un vertige : qui parle ? Car c'est le langage lui-même qui se révèle désœuvré ou faiseur de monde. Alors nous sommes de nouveau accablés : nous n'avons jamais quitté l'intérieur de notre tête, nous avons perdu la réalité.

Il semble que notre culture ne produise du sens qu'à entrer dans de tels cycles. Voici la rançon d'un tel renversement : les mots deviennent concrets, mais il n'y a plus rien de concret ; les choses deviennent des signes, mais plus rien ne signifie ! Alors il faut tout recommencer. À l'ère beckettienne de la non-communication, notre univers mental se matérialise, mais nous entrons dans toutes les dissolutions. Cela tient à la fois de l'effroi et de la béatitude : *Belacqua Bliss*⁵. Nous assistons en effet à la dissolution du réel dans le langage – et du langage

dans le réel –, ce qui révèle plus que jamais la nécessité de descendre dans l'existence, de nous y jeter, de nous y engager et réengager. De réhabiliter notre langage en tant qu'enchevêtrement de toutes les actions, depuis les habitudes aveugles jusqu'aux gestes illuminés. Sinon il apparaîtra inmanquablement que, derrière les façades multicolores et plasmiques de notre société, tout est déjà tout gris, vide, insignifiant. Malcom Lowry a écrit : « Le monde des fantômes se rapproche d'heure en heure, sachant que d'être vivants nous n'avons pas l'heur⁶. »

Oui, certains existent – comme le disait Wolman, certains sont « vivants » – et c'est dans les exercices de la parole, dans les rituels de soi, que nous redonnons une certaine place au langage afin de (ré)intégrer l'existence depuis certains lieux de la parole.

Jouer l'écart entre les formes d'existence

Voilà ce que nous savons sur les exercices de parole, lorsqu'ils ne sont pas des harangues politiques ou des psalmodies personnelles. Il y a une tension dans l'avant-garde artistique, nous dit Anselm Jappe, entre l'obligation d'intervenir sur la scène sociale, de modifier les rapports de production, et la nécessité de maintenir un retrait critique⁷. La performance-rituel de poésie propose une intervention externe qui canalise et intensifie les forces de production et qui – tout à la fois – maintient un suspens du langage et suscite les plus fortes irruptions internes. Elle se cherche des intensités et un rythme dans le cercle d'un rituel pour soi.

C'est la part du surgissement : la performance-rituel se veut une puissance incubatrice d'images. Dans un premier temps, l'artiste recherche les images primordiales qui gouvernent notre vie. Alors, il peut combiner et projeter ces images avec force : quand le poète-performeur projette des objets, ou se projette lui-même, de façon à provoquer un surgissement. Ce sont des stratégies « phanopoiétiques » (de *phanopeia*⁸) qui feront surgir les images viscérales, qui intensifient celles-ci, qui laissent ces images travailler en nous ; car ces images élaborent une autre réalité : le langage ordinaire maintient l'écart le plus grand et le plus constant entre le sujet et le monde caractérisé par la localité et la séparabilité⁹.

Notre pensée, dans sa recherche d'une identité propre à elle, instaure un écart avec ce milieu. Il nous faut abolir l'écart quelques instants, dans un paroxysme de la parole devenue geste, dans la crise d'une conscience altérée ; tenter des fusions « exterritoriales » avec l'autre dans sa difficulté d'être, sa souffrance animale, son désespoir d'opprimé – tenter aussi des fusions avec l'océan et les continents, et perdre tout écart dans un monde devenu pure irruption de l'« aorgique »¹⁰. Nous abandonner dans l'illimité de la nature. La performance remet de l'avant la résistance des objets, la discontinuité de (nos rapports avec) nos objets, et tout à la fois elle restitue les continuités sous-jacentes¹¹. Georges Bataille décrit ce mouvement lorsqu'il compare la poésie à l'érotisme : « La poésie mène à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité¹². »

L'exercice de la parole peut instaurer ces moments critiques, ces lieux d'un retour cyclique où nous pouvons tendre à la fusion, pour revenir ensuite à la séparation, qui s'en trouve enrichie. Il faut créer des lieux d'*inter-essement*. Heidegger a développé une conception de ce qu'il appelle « inter-esse », un écart dans l'être où nous

ne nous tenons cependant pas à l'écart : « Intéresse veut dire : être entre et parmi les choses, se tenir au milieu d'une chose et y rester sans faiblir¹³. » Il faut alors, quelques instants, jouer de l'écart, nous abandonner dans une fusion aveugle, retrouver une participation sourde, deviner qu'il y a au fond des choses une folie que notre folie ne fait qu'entrevoir. Tout se défait et pourtant un lien apparaît, une connexion se précise, nous propose un moment d'engagement total dans le monde. Dans ce retrait critique, nous voyons apparaître clairement quels sont nos découpages conceptuels, nos distances et nos réticences – nous les voyons se transformer.

Contre le tableau mental dans lequel nous faisons figurer les choses, afin de nous tenir nous-mêmes à distance, la poésie-action et l'art-rituel proposent une plongée dans le flux des images, dans la coulée des jours, dans la clameur de l'agir humain. Le poète-performeur descend dans la forge souterraine de

Vulcain, il entreprend de s'immerger dans le chaos, et ce, afin d'accompagner l'agonie d'une société malade, afin d'entendre la clameur d'apocalypse d'un monde déjà mort. Il préfère une compréhension fautive qui lui fait retrouver la crue de la vie qu'une compréhension vraie qui le fige dans un au-delà du monde. Il est vrai que la vérité se porterait mieux si elle n'était pas hantée par le fait même qu'on la recherche, l'exige, s'en autorise¹⁴.

Mais ce n'est pas tant l'absence de vérité que le défaut de réalité qui nous mine. Nous sommes affligés par cette schize : une maladie gruge notre existence, nous ne savons pas laquelle, nous n'en voyons pas les symptômes – nous ne pouvons en soupçonner la portée, la gravité... qu'à devenir nous-mêmes symptômes. C'est la première *séméiotique* : reconnaître mais aussi créer en nous-mêmes, pour nous-mêmes, des signes de la maladie. Il y a, dans notre société, une schize qui sépare les descriptions et l'expérience : nous pensons, parlons, échangeons en tout temps comme s'il n'y avait que des



S'inventer des rituels pour soi

Dans *Corrida pour soi seul : exercices*, je tente de reconnaître des façons d'être au monde d'autrui, car c'est ouvrir une latitude dans le rapport à soi. Car nous sommes tous des âmes-miroirs qui s'ajustent et se composent en fonction de l'autre. Alors les façons d'être les plus singulières ne manquent pas d'être révélatrices de tensions que nous subissons tous, de conditions d'existence universelles – et finissent/commentent par révéler quelque chose de l'Être¹.

Dans *Corrida pour soi seul*, j'ai mis en scène, par le rituel d'un sonneur de gong, ma conception de la solitude de la pratique d'écriture. J'ai tenté de comprendre la patience et l'humilité requise dans le travail de création et de pensée, car le gong dont il est question, c'est le langage. Un énoncé de notre langage n'est pas une instruction dans une machine ou encore un outil référentiel qui corrèle des mots et des choses – il y a une corrélation globale entre le (tout du) langage et le (tout du) monde, qui passe par le fait qu'il y a langage. Écrire est une

façon de prendre place dans le fait du langage, c'est heurter le sable de l'arène – une « corrida pour vous tout seul », disait Laure Bataille². Dans l'exercice d'écriture, je me soumetts à la tâche fastidieuse – à la désespérance – des révisions : il s'agit bien d'un rituel qui implique des séquences d'actions prédéterminées, des répétitions et des surgissements. Et aussi des passages : exercer une répétition sans issue, sonner un gong, recorriger une page, etc., provoquent la transformation interne de ceux et de celles qui s'infligent cette répétition dans l'épreuve de vivre.

Dans cette pratique d'écriture, les mots sont malmenés, les images sont mises en conflit. Dylan Thomas fut particulièrement attentif aux forces de production internes des images, il savait entrer dans des trances de paroles et d'alcool afin de provoquer « un conflit entre toutes ces images »³, afin de recréer cette tension imaginaire où la langue redevient une mémoire et un guide : notre Virgile à tous, c'est la poésie elle-même.

Il y a, en effet, un affrontement dans et contre l'écriture, contre la langue littéraire devenue le dépôt de toutes les acceptions. Il y a aussi une conviction que quelque chose cherche à parler dans le langage lui-même. On s'emploie à multiplier les phrases, à en effacer davantage parce que, dans notre exténuation même où une phrase vient se glisser, le réel fait irruption. Nous avons capté des lueurs de sens demeurées flottantes dans l'insignifiance, des spectres dans la Nuit. Le langage n'est qu'un instrument ; le défi consiste à en user comme s'il était autre chose, une entité qui posséderait une vie propre, qui possède une pensée spécifique, qui n'a de cesse de dire le monde, à l'insu et à distance des hommes et des catastrophes. Et dans ce langage vivant, on peut tout recueillir et préserver, on peut se confier et s'avouer, pourvu que l'on puisse dialoguer avec celui-ci – l'interrompre dans son soliloque permanent.

Peut-être avons-nous besoin de cette distance, car nous pouvons basculer dans l'horreur à tout moment, rien n'est acquis. Nos vies et celles de nos proches reposent sur un fil très mince, qui peut être rompu à tout instant, qui a déjà été rompu. Nous n'y pouvons rien, nous pouvons apprendre par-delà les deuils et les malheurs à nous abandonner à la vie qui continue et qui change. Nous ne pouvons tirer sur ce fil-là, pourtant nous travaillons le fil des mots, si mince soit-il, ainsi que celui de la phrase : je la tourne et retourne dans tous les sens jusqu'au moment où quelque chose commence à parler. C'est un travail à l'aveugle, nous accomplissons notre tâche de connaître les vibrations de l'outil – de la pioche contre le safre des galeries souterraines.

Par-delà les exercices éthico-spirituels contenus dans *Corrida pour soi seul*, le livre lui-même aura été pour moi un exercice où le langage est révélé en tant que territoire ; où l'on peut enfouir les deuils et les colères, les regrets et les désespoirs, pour les préserver ou s'en libérer ; où l'on peut aussi exhumer des choses que d'autres avaient laissées là, le plus souvent à leur insu. Parfois un soubresaut de joie imprime sa secousse d'un bout à l'autre de la harpe du monde où résonne une désolante sourdine. Les années passent, nous perdons des êtres chers, nous prenons de l'âge, nous perdons davantage et, parfois, le soleil brille drôlement. Chacun fait ce qu'il peut, sans se préoccuper de ce que cela signifie. Il le fait, c'est tout. C'est bientôt un rituel qui produit son propre sens. ■

Michaël La Chance

Notes

- 1 Cf. notre *Corrida pour soi seul : exercices*, Montréal, Triptyque, 2008, 86 p.
- 2 « Imaginez une corrida pour vous tout seul (à expliquer longuement). » (Laure, *Écrits de Laure*, précédé de *Ma mère diagonale* [Jérôme Peignot] et de *Vie de Laure* [Georges Bataille], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971, 319 p.)
- 3 Dylan Thomas, *New Verse*, octobre 1934 ; cité dans Hélène Bokanowski et Marc Alyn, *Dylan Thomas*, Paris, Seghers, 1962, p. 16 (Poètes d'aujourd'hui). « Je fais une image bien que "faire" ne soit pas terme. Disons plutôt que je laisse une image se faire émotionnellement en moi puis j'y applique ce qu'il y a en moi de puissance intellectuelle et critique afin qu'elle engendre une autre, que cette image-là contrarie la première, puis dans la troisième image issue des deux autres conjuguées, je fais une quatrième image contradictoire, et pour finir je crée un conflit entre toutes ces images dans le contexte formel que je me suis imposé. »

descriptions, ce qui nous maintient à l'écart de nos propres expériences. Nous sommes malades des images, nos expériences sont séparées, ont perdu leur complicité. Nous devons réagir – en cette époque de saturation médiatique – par un exercice de parole où nous retrouvons des images fondamentales et projetons ces images.

Lautréamont a parlé de la tension que provoquerait la « rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». L'esprit crée un arc de tension, un flux énergétique entre ces trois images, tente de recréer un lien organique entre celles-ci. La poésie crée un pont entre les expériences. Certes, nous le comprenons, cette tension provient des métiers qui sont convoqués : anatomistes, couturières, facteurs de parapluie. Voilà comment le texte s'incarne. La parole devient action dans l'accord des métiers, la confrérie des pratiques. Ici le corps n'est pas seulement un porte-voix, c'est plutôt la voix qui prend corps : le spectateur en ressent une crispation – ou de la compassion. En effet, nous sommes d'emblée liés les uns aux autres dans l'existence organique. Liés les uns aux autres au-dessus d'un sans-fond aorgique.

Dans *Howards End*, E. M. Forster parle de la possibilité de jeter un pont qui établirait une connexion entre le prosaïque et le passionnel : c'est un arc-en-ciel qui s'arc-boute entre le quotidien et la ferveur des sentiments. Sans ce pont, dit-il, « nous ne sommes que des fragments insignifiants, mi-moins, mi-bêtes, des arc-boutants qui ne se rejoignent pas dans l'individu »¹⁵. C'est l'exigence d'une individuation : nous devons établir un pont entre la régularité du métier et la fugacité des passions animales ; entre la pratique et l'expérience.

Euvrer le monde

Heidsieck dit aussi : « C'est en faire une action, faire du poème un "poème-action". » Ainsi de la poésie comme exercice de la parole ; certes elle est surisusement d'images, mais elle est davantage : elle est aussi un geste. La poésie a toujours été une invitation à l'action, une invitation qu'elle valide à devenir elle-même action. Les plus anciennes éloges de la poésie s'exprimaient clairement sur ce sujet : Sir Philip Sidney, dans *The Defence of Poesie* de 1581, publié en 1595, disait déjà que la poésie devait « éveiller les pensées du sommeil de la paresse, pour leur faire embrasser de louables entreprises »¹⁶. Nuccio Ordine, commentateur de Sidney et surtout de Giordano Bruno, explique ce passage en des termes sans équivoque : « Le poète est plus qu'un "créateur" : il est quelqu'un qui agit et invite à agir »¹⁷. C'est dans cette exigence qu'il a de s'engager et d'entreprendre, dans le tumulte de la vie même mais aussi dans le commerce de l'humanité, que Sidney

fustige une poésie qui fige le monde dans des images.

Ainsi peut-on « faire des vers sans être poète »¹⁸, ce qui, pour un lecteur moderne, se lit ainsi : on peut écrire de la poésie sans être poète parce qu'elle n'œuvre à rien, reste prisonnière de ses images, ne saurait agir au cœur du devenir humain. La contrepartie est la suivante : on peut être poète sans écrire de poésie, ce que l'on constate d'une performance-rituel lorsque la performance est la poésie continuée par d'autres moyens, reconduite au cœur de la trame des mille métiers où l'on n'a de cesse d'œuvrer le monde.

Rien de plus dangereux pour la poésie que les images poétiques, car l'image se suffit, quand elle croit mettre le monde à portée dans un lyrisme qui nous fait parler de choses comme le « monde », l'« espace », le « temps », la « vie », etc. Puis ces images deviennent des monuments conceptuels¹⁹ – le « monde » acquiert une continuité illusoire, car il est mis à distance et désœuvré. Alors, on n'entend dans notre société que le sifflement aigu du larsen généralisé ; dans le monde devenu abstraction, les cycles s'absorbent eux-mêmes dans une accélération brutale : l'accrochage du *feed-back*.

Dans un monde devenu hors d'atteinte, la grande littérature sautille parmi des descriptions qu'elle s'accorde. Nous pouvons nous occuper de philosophie pour entretenir l'illusion que nous pensons « parce que, n'est-ce pas ? nous "philosophons" »²⁰, disait Heidegger. Nous pouvons ainsi nous occuper de poésie pour entretenir l'illusion que nous nous engageons dans le monde parce que, n'est-ce pas ? nous « poétisons », ce que rappelle Jean-Michel Maulpoix : « La poésie ne sert pas à poétiser²¹. » C'est dénoncer la limite d'une poésie qui s'enferme dans la littérature, faute de devenir événement, transe, rituel, érucation – mais aussi passage.

Ce n'est pas seulement ce que nous disons, comment nous le disons, pourquoi nous le disons, mais surtout le *fait* de le dire. Alors, la parole devient le rituel de la sacralité du fait que nous pouvons signifier. Déprécations et jubilations dans la fluidité verbale ont pour effet de relancer notre efficacité symbolique, quand le fait brut du « je parle, ici, maintenant » paraît crucial dans son pouvoir de structurer la réalité. Ne l'oublions pas, c'est l'intégralité du rapport social qui est remise en cause dans une pratique de la parole. Ainsi, la performance-rituel et la poésie-action deviennent un processus ontologique, une expérimentation sur la présence, une sculpture sur le temps qui passe²².

La mise en rituel des mots est aussi une mise en acte du langage, ce n'est pas seulement représenter mais aussi faire. Tout

acte performatif est double, c'est une description qui a un impact sur ce qu'elle décrit qui crée parfois ce qu'elle décrit. S'exprimer c'est tendre à être d'une certaine façon. Marina Tsetaeva annonçait en août 1935 : « Tu me proposais de "faire sans dire", moi je suis toujours pour le "dire", qui est en lui-même un "faire" – je suis un ferrailleur en la matière²³ ! » Voilà le métier : le dire devient un faire. Tsetaeva propose le poète-ferrailleur (on écrit, en russe : *купечество утиля* ; on entend, en français : « faire ailleurs ») et réactualise ainsi une métaphore ancienne et célèbre, celle du poète-potier²⁴.

Le poète-potier, disait-on, dispose librement de son argile, une matière primordiale et naturelle, tandis que le poète-ferrailleur trouve ses matériaux où bon lui semble : il va utiliser les résidus les plus minuscules, les fragments les plus insignifiants pour faire en sorte qu'à tout prix ils servent encore à quelque chose. La poésie-performance pratique cette poétique du résidu. Épousailles, reprécisions, ferraille, retailles et semailles. Le poète orphique parlait aux arbres et aux ruisseaux ; aujourd'hui le poète-ferrailleur fourbit, il croise le fer et recueille des épaves, il dépèce des carcasses et s'improvise un arsenal.

Nous croyons agir sur le monde à partir de nos représentations, nous croyons que notre cohérence mentale est une confirmation de la pertinence de nos représentations. Mais ce n'est pas voir que la conscience trouve son origine dans les expériences de l'obstacle, de l'effondrement et de la destruction. Que l'incohérence – pourvu que nous puissions l'inscrire – révèle quelque chose du monde. La conscience originelle se tient sur la ligne du risque, elle est issue de dysfonctionnements et d'échecs. Et comme le dit si bien Slavoj Žižek, toute construction conceptuelle de l'humanité, la dimension métaphysique mais aussi l'autoréflexion philosophique, tout cela repose originairement sur des « fissures traumatiques »²⁵. Avec la performance, la poésie se promène du côté de la façade ébréchée de la représentation : du côté de la *cour à scrap*, du zoo de perdants, du banquet des chômeurs, du trottoir fissuré.

La performance-rituel de poésie serait une forme d'art qui accueille l'échec, la ratée, l'erreur ; elle s'abandonne à une *déreprésentation* qui libère la parole et permet aux sujets de vibrer au-dessus d'eux-mêmes. Heidsieck disait du texte poétique et de la performance-rituel de sa lecture qu'elles permettaient de « faire corps avec lui et réciproquement être lui encore, hors de soi ». ■

Notes

- 1 Bernard Heidsieck [1979], dans John Giorno, *Suicide sutra*, Paris, Al Dante, 2004, p. 12.
- 2 Bien entendu, il ne suffit pas de caractériser une prestation de « rituel », de « performance » ou de « poésie-action » pour créer une telle instabilité pulsionnelle. Cf. Michel Hellman, « De visu : un contenant sans contenu », *Le Devoir*, 4-5 mars 2006. Au sujet de Raphaëlle de Groot à la Galerie de l'UQAM, le critique d'art remarque que les performeurs revendiquent une communication directe et requièrent en fait une approche plutôt intellectuelle, tandis que l'action serait en fait plutôt cérébrale, ce qui le renvoie à sa pratique de journaliste qui achemine des contenus culturels, à la nécessité d'être lisible au détriment du contenu.
- 3 Cf. notre « Le second soleil » [Hommage à Gaston Miron], *Spirale*, n° 153, mars-avril 1997, p. 4.
- 4 Marina Tsetaeva, *Vivre dans le feu : confessions*, T. Todorov (prés.), N. Dubourvieux (trad.), Paris, Robert Laffont, 2005, p. 248.
- 5 Cf. notre *Beckett : entre le refus de l'art et le parcours mystique*, G. Godin (collab.), Montréal/Paris, Hurtubise HMH/Le Castor Astral (L'atelier des modernes), 1994, 152 p.
- 6 Malcom Lowry, « Vers composés à la lecture de Dostoïevski », *Poésies complètes*, J. Darras (trad.), Paris, Denoël, 2005, p. 78.
- 7 Cf. Anselm Jappe, *L'avant-garde inacceptable*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 48 (Lignes).
- 8 *Phanopoeia* : « Projeter l'objet (fixe ou en mouvement) jusque sur l'imagination visuelle [...] » (Ezra Pound, *A.B.C. de la lecture*, D. Roche (trad.), Paris, Gallimard, 1966, p. 57 [Idées].)
- 9 Notre langage est adapté au monde de la physique classique, dans lequel nous agissons ; il se révèle inadéquat dans le subatomique où nous commençons à peine à agir par l'observation et le calcul.
- 10 Cf. Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe/Remarques sur Antigone*, précédé de *Hölderlin et Sophocle* (Jean Baufret), F. Fédier (trad. et notes), Paris, UGE 10/18, 1965, 192 p. ; notre *Paroxysmes : la parole hyperbolique*, Montréal, VLB, 2006, 156 p. (Le soi et l'autre).
- 11 Cf. Slavoj Žižek et Glyn Daly, *Conversations with Žižek*, Cambridge, Polity Press, 2003, p. 59.
- 12 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, de Minuit, 1957, p. 32.
- 13 Martin Heidegger, « Que veut dire penser ? », *Essais et conférences*, Paris, NRF, 1980, p. 154.
- 14 Sarah Kofman a judicieusement analysé cette obsession de vérité dans *Camera obscura : de l'idéologie* (Paris, Galilée, 1973, 100 p. [La philosophie en effet]).
- 15 « *Mature as he was, she might yet be able to help him to the building of the rainbow bridge that should connect the prose in us with the passion. Without it we are meaningless fragments, half monks, half beasts, unconnected arches that have never joined into a man. With it love is born, and alights on the highest curve, glowing against the gray, sober against the fire.* » (Edward M. Forster, *Howards End* [1910], ch. 22.)
- 16 Sir Philip Sidney, *Éloge de la poésie*, P. Hersant (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 18.
- 17 Nuccio Ordine, *Giordano Bruno, Ronsard et la religion*, J. Céard (préf.), Paris, Albin Michel, 2004, p. 224-225.
- 18 *Ibid.*, p. 62.
- 19 Cf. notre « Ouvertures paléopoiétiques », dans Georges Leroux et Pierre Ouellet, *L'engagement de la parole* Montréal, VLB, 2005, p. 207-227 (Le Soi et l'autre).
- 20 « S'occuper de philosophie peut au contraire, de la façon la plus tenace, entretenir l'illusion que nous pensons, parce que, n'est-ce pas ? nous "philosophons". » (M. Heidegger, *op. cit.*, p. 154.)
- 21 Laurence Liban, « Entretien avec Jean-Michel Maulpoix », *L'express*, 27 avril 2006.
- 22 « Est-ce un cahier de charges existentielles ? Est-ce un spectrogramme des mouvements de l'être ? Ces exercices ne doivent pas seulement être lus mais faits. » (*Corrida pour soi seul : exercices*, *op. cit.*, p. 11.)
- 23 M. Tsetaeva, *op. cit.*, p. 260. Ferrailleur, en russe : *купечество утиля*, marchand de ferraille, mais aussi de métaux résiduels de tous genres.
- 24 Cf. Pierre de Ronsard, « Discours des misères de ce temps », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995, t. II, p. 1087 (Bibliothèque de La Pléiade).
- 25 Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 59 et 64.

Images de Christine Palmiéri, tirées de l'installation vidéo *La chute d'Ataentsic*, exposition *L'être des objets et la chute d'Ataentsic*, Grave, Victoriaville, 2010.

Michaël La Chance est philosophe (Ph. D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique et directeur de la maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Directeur du CELAT à l'UQAC, membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denys-Garneau.

