

Deuxième séance plénière

Roger Munier, Marc Quaghebeur, Saul Yurkiévich, Cristina Peri Rossi et James Sacré

Volume 22, numéro 4 (130), juillet-août 1980

Et la poésie?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29893ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Munier, R., Quaghebeur, M., Yurkiévich, S., Rossi, C. P. & Sacré, J. (1980).
Deuxième séance plénière. *Liberté*, 22(4), 46–81.

Deuxième séance plénière

(le mardi 2 octobre 1979, seize heures)

Président d'assemblée :

JACQUES FOLCH-RIBAS

Communications de :

ROGER MUNIER (France)

MARC QUAGHEBEUR (Belgique)

SAUL YURKIÉVICH (Argentine)

CRISTINA PERI ROSSI (Uruguay)

JAMES SACRÉ (France)

rappports d'ateliers

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Soyez les bienvenus à la deuxième après-midi de la Rencontre ; je vais d'abord demander le rapport des ateliers qui ont eu lieu ce matin ; c'est l'atelier des *poètes maudits* qui sera le premier à nous faire part de ses cogitations. Monsieur Michel van Schendel, vous étiez le rapporteur de cet atelier ?

MICHEL VAN SCHENDEL :

Non, c'est monsieur Paul Chamberland.

PAUL CHAMBERLAND :

Alors, je vais essayer de rendre compte de l'échange. Il y a eu évidemment toutes sortes de tons de langage, et d'abord il y a un petit mystère qui finalement a été assez précieux, c'est celui de la virgule.

MICHEL VAN SCHENDEL :

Il s'agissait du poète maudit.

PAUL CHAMBERLAND :

Oui, oui ; une virgule qui change tout, selon l'endroit où on l'introduit . . . Ça a eu en tout cas pour avantage d'alléger l'échange, parce que tout le monde ressentait, comment dire, une sorte de malaise face à cette espèce de figure du poète maudit, qu'on a tenté d'exorciser pour essayer de voir ce que ça pouvait signifier.

Alors on a donc parlé de la virgule, mais aussi d'une petite historique autour de cette figure, je résume ça très rapidement. A partir de Baudelaire, de Verlaine, de Rimbaud, de Mallarmé, on est revenu un peu à l'arrière, jusqu'à Villon en somme, pour se sentir à la fois (je pense que c'était assez général) comme hors de cette figure-là et comme dans son ombre, si je puis dire. Une des formules peut-être qui pourrait résumer l'échange, c'est que la figure du poète maudit peut incarner la mauvaise conscience . . . Enfin on a parlé aussi du poète en exil, on a parlé de marginalité, etc., et c'est à partir de là qu'on s'est davantage centré sur la situation du poète aujourd'hui en rapport avec la malédiction. On a entre autres évoqué le premier poème des *Fleurs du mal*, qui s'appelle « Bénédiction », pour essayer justement de relancer l'interrogation. Quelqu'un a dit qu'au fond c'était peut-être toujours notre inconscient qui recourait à cette figure du poète maudit, par rapport à laquelle se constitue la mauvaise conscience de notre situation dans la société, dans l'Etat culturel contemporain. Un des phénomènes évidemment qui viennent jouer, à l'heure actuelle, c'est le discours idéologique qui peut se créer, justement, à partir de cette figure-là pour incarner la mauvaise conscience. On peut avoir quelqu'un, en somme, qui se vit entièrement selon cette figure-là ; alors la poésie, de près ou de loin, n'a aucun rapport avec elle . . .

Ce qui a pris un peu le pas, finalement (c'est Marcel Bélanger qui a dit ça à un moment donné), c'est qu'on est aujourd'hui dans une tradition de la rupture, avec tout ce qu'il peut y avoir de comique dans cette expression-là. Je ne sais pas ; j'appellerais ça une sorte d'éthique de l'écart, de la rupture par rapport à ce qui précède au niveau, disons, des formes, mais aussi par rapport à la société, dans le champ culturel en général. Cette espèce de fuite en avant, qui nous entraînerait dans une série d'écarts de plus en plus accélérés, viendrait d'une part du sentiment d'une rupture avec des valeurs ou avec un état de la société, et de l'autre côté, d'une sorte de « publicisation » (on a évoqué à ce moment-là cette stratégie du surréalisme français, enfin particulièrement celle de Breton, ce jeu entre la publicisation et l'occultation) ; de sorte qu'il serait difficile d'échapper à une certaine volonté automatique d'écart, à une sorte de récupération qui fait finalement de

l'écart une valeur qui circule, une valeur qui appartiendrait à l'Institution.

Un des points qui a été peut-être une espèce de noyau, de fixation, si je peux dire, de ce qui s'est dit autour des différents thèmes, c'est que le moment où cette figure est apparue est aussi le moment où Dieu est mort. Ce qui fait que Dieu, même pour ceux d'entre nous qui y croient, existe dans un monde où il n'existe plus... Restent les images : le poète maudit, le poète de la rupture ou de l'écart, l'évangéliste, le martyr de l'ère sans Dieu et l'héritier des hérétiques. Voilà.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Bien, merci. Le second de ces ateliers s'appelait : *tendances de la poésie* ; alors est-ce qu'il y a quelqu'un de cet atelier qui veut nous faire un bref rapport ? Saul Yurkiévich ?

SAUL YURKIÉVICH :

Le déclencheur a été dans notre cas un exposé de Robert Mélançon qui s'est avéré stimulant, et qui a provoqué un débat assez foisonnant. Mélançon a fait un constat des manques d'un savoir totalisant, il a parlé de la prolifération des discours modernes sur la poésie, prolifération qui signifierait, paradoxalement, notre ignorance sur l'objet poétique. On sait, selon Mélançon, que la poésie n'est pas ce que la conception classique a envisagé, et qui instaure aujourd'hui une tradition de la rupture qui est fondamentalement attachée à la conception de l'avant-garde ; Mélançon voit d'ailleurs l'avant-garde elle-même comme quelque chose de fini, de fixé, de consommable. La poésie s'est caractérisée aujourd'hui par un espace atopique dont nous ignorons les limites, par quelque chose comme le commencement d'un « après-modernisme » que personne n'ose définir. Alors on est tous allé en sens contraire, c'est-à-dire qu'on a « adapté » les pratiques poétiques à chaque ère culturelle. Et par ce biais je pense que la discussion s'est concrétisée, et qu'elle a pris un rapport direct avec nos pratiques. Par exemple, les Occidentaux se sont obstinés à présenter la littérature européenne comme une unité. Or, on y voit partout la pratique de la rupture, et nous constatons que cette influence occidentale agit d'une façon différente dans chaque ère culturelle. On nous a rappelé à ce moment les cas d'Haïti (enfin, de l'Amérique des Caraïbes, où la libération consisterait à se défaire de cette influence par les constats d'une différence insurmontable, différence des temps, différence historique, etc.) et de la poésie arabe, dans laquelle l'influence occidentale a produit un effet contraire (en bloquant la fixation des poétiques, des matrices traditionnelles, elle a permis aux poètes arabes de sortir d'une conception qui empêchait l'expression de la subjectivité). A un moment donné du débat, influence occidentale et possibilité d'expression (disons : en extensions horizontale et verticale de la subjectivité) sont appa-

rues comme une seule et même chose. On a encore signalé que cette poésie occidentale a permis d'introduire une extension instrumentale incomparable, et que ce déploiement instrumental visait la représentation d'une nouvelle expérience, d'une nouvelle conception de la réalité.

Après, il a été question de l'influence de l'Occident dans la poésie israélienne, et de l'impossibilité (pour la poésie israélienne comme pour la poésie arabe), de se défaire de ce discours primordial qui serait, enfin dans chaque cas, le discours de la Bible et le discours du Coran.

Alors s'est posé le problème de la poésie comme mémoire de la langue : peut-on quitter cette mémoire ? Ne peut-on pas se placer en dehors ? Cette mémoire est inhérente, elle traverse toujours la langue, mais ne peut-on envisager une installation qui la nierait, et qui produirait une nouveauté plus radicale ? En gros c'est ça, enfin je crois... Il n'y a pas eu, bien sûr, de conclusion, c'est impossible, mais cette diversité correspond au réel, c'est ça que je trouve positif dans la discussion d'aujourd'hui.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Bien. Merci beaucoup. Alors passons au troisième atelier, qui s'appelait *le poète et le réel* et qui était animé par Jacques Brault.

JACQUES BRAULT :

On avait un sujet vaste comme le monde, c'est le cas de le dire ; mais je vais essayer de vous faire un rapport de la discussion, à l'aide de notes qui ont été prises par Gilles Cyr et René Lapière. Vous voyez que c'est une oeuvre de collaboration.

D'entrée de jeu, la discussion s'est inscrite sous le double signe de *eros* et de *logos*, c'est-à-dire qu'on a fait remarquer qu'il fallait vraiment sortir du discours sur le monde, pour se mettre plutôt à l'érotiser. De ce point de vue on a observé que la poésie, dans son rapport au réel, est infiniment encombrée de discours culturels, ce qui fait que semble-t-il elle manque son rendez-vous avec lui. On s'est aussi demandé si dans ce rapport de la poésie et du réel, il était possible de tenir pour acquise une certaine séparation du langage et du monde perçu. Après quelques débats autour de ces grandes questions, on nous a fait remarquer que, semblait-il, les poésies de langue espagnole seraient moins coupées que les poésies de langue française d'un rapport érotique avec le monde. Vous voyez que jusqu'à maintenant il y a une constante qui, pour la résumer, signifierait que le rapport poésie/réel serait comme médiatisé par *eros* ; ce qui viendrait créer de la turbulence dans cet érotisme, ça serait le *logos*, tout au moins le *logos* hérité de la tradition.

Robert Duncan a fait observer que la poésie, pour lui (on est toujours dans la ligne de cet *eros*), est primitive, inapprivoisée, et qu'elle est véritablement un gaspillage, tout comme l'existence

biologique. Mais on a répliqué que le rapport du poète et du monde provoque cependant, malgré toutes ces belles remarques, un sentiment tragique ; là, il y a eu partage me semble-t-il... Puis on a répondu à cette observation par la négative en disant que la poésie, trop souvent, s'est laissée enfermer dans des situations tragiques en perpétuant ce qu'on pourrait appeler (très rapidement) l'héritage du drame judéo-chrétien ou de la dramatisation judéo-chrétienne.

Cependant (il y a aussi eu un accord), on fait observer que depuis toujours (et là c'est Paul-Marie Lapointe qui parlait, je crois), les poètes n'ont pas cessé d'érotiser leur relation avec le monde et le réel. Finalement, à travers tous ces échanges, on constate qu'il y a une issue possible dans la mesure où le poète ne se complait pas dans le tragique ou dans ses retombées moroses ; le tragique peut être surmonté, et ce qui faisait de la poésie une simple succession de moments privilégiés pourrait (le conditionnel est important), devenir une effusion cosmique totalisante. Mais à cela on a opposé qu'il y a peut-être là, dans ce beau programme, le risque d'instituer une espèce de tutelle psychique et de tomber sous la coupe d'un nouveau totalitarisme extrêmement subtil.

Puis, si je peux dire, le débat s'est beaucoup élargi ; on est allé jusqu'à la périphérie, on a fait observer qu'il y a vraiment trop de poésie, et que des gens devraient se taire. Il faut dire qu'on achevait, qu'on approchait du dîner. Evidemment là aussi on a fait observer, mais en silence cette fois, qu'il y a toutes sortes de façons de se taire, même poétiquement.

On a fait beaucoup référence pendant la discussion à l'image de l'oiseau qui passe, et qui file à la fois son chant et son élan ; et cette image, malheureusement, on l'a laissée filer. C'est peut-être pourquoi l'une des questions de base concernant le thème *le poète et le réel* n'a pas été posée. On pourrait la formuler ici de façon très maladroite et très rapide : le travail poétique rend-il compte, par le poème, d'un contact avec le réel qui serait privilégié par rapport au contact des hommes, de tous les hommes, avec le réel ?

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Bien, merci beaucoup Jacques Brault.

Il nous faut je crois retenir les questions que posent ces trois rapports pour, si vous le voulez bien, écouter les cinq communications de cet après-midi. La première est de Roger Munier, qui comme vous le savez est malade et nous a envoyé, si l'on veut, une sorte de thème, en nous priant bien sûr de vous faire savoir qu'il l'aurait développé s'il avait été présent. Alors je vais avoir le plaisir de vous lire cette page, que nous adresse Munier, en guise de première communication.

COMMUNICATIONS

Roger Munier

ET LA POÉSIE ?

La poésie me semble en France de plus en plus scellée, distante, hermétique. Vivante et même proliférante, mais marginale. Ne lisent guère au fond les poèmes d'*aujourd'hui* (disons des moins de 40 ans) que ceux qui en écrivent ou pourraient en écrire. La poésie présente, c'est le moins qu'on puisse dire, n'est pas un pain partagé.

Comment expliquer cette carence ? Jamais sans doute la poésie n'a parlé d'emblée au grand public, comme peut parler et parle en effet le roman. Mais il y a plus aujourd'hui. La poésie s'est faite questionnement, presque à l'égal de la pensée, et cela dans un âge qui découvre l'absence et l'abandon des dieux. Elle est devenue parole d'absence et qui ne dit guère que soi, parole absente. Mais à part quelques-uns qui cherchent à nommer cette absence reconnue, tout au moins à l'inscrire dans le chant, elle est chez la plupart parole escarpée et formelle, pure parole privative. Le *chant* l'inquiète, sans doute pour le résidu de présence qu'il implique, l'aveu qu'il en fait, même en creux. Elle s'en détourne. Or, il est sûr, la poésie n'est partagée qu'à raison du chant, du rythme qu'elle libère, d'une possible fête...

On peut le regretter d'autant plus que la poésie pourrait justement être le verbe *de l'absence*. Qu'elle devrait même, il me semble, conformément à son essence prémonitoire, être ce qui nomme, par ses propres voies, cela même qui n'est encore que pressenti dans le suspens. N'est pas encore pensé. Peut-être même ne saurait être pensé. Le poème qu'elle préfigure dans les exercices d'aujourd'hui, tâtonnants, souvent arbitraires, sans prise vraie sur le réel *commun*, serait alors la voix de ce qui nous manque, du Manque. Je crois, pour ma part, que c'est cela qu'elle a à dire, dans l'élément non du seul discours mais du chant, selon la vocation d'Orphée. Et qu'elle a peut-être, avec Orphée, à descendre, mais efficacement cette fois, aux Enfers.

Qu'il lui reste, en un mot, à entrer vraiment dans l'inconnu, quand elle ne fait le plus souvent — avec en plus une secrète complaisance qui l'éloigne d'être une voix *commune* — que remuer un inutile inconnaisable.

[Le Lyaumont, septembre 1979]

Marc Quaghebeur

En dépit des apparences, notre siècle a valorisé à un point rare le phénomène poétique devenu un des derniers dépositaires de l'absolu, c'est-à-dire de l'absence et de l'impossible non monnayé. Cette fonction, réelle et mythique à la fois, que les noms de Rimbaud ou de Mallarmé ont ouverte dans la poésie française, est malheureusement devenue une sorte de fonction sociale préjudiciable à l'impact créateur du travail de l'oeuvre. Réceptacle presque unique d'un point de fuite qui puisse être un autre ancrage que la saturation du réel, la poésie le devint d'autant plus aisément que les grandes machines à produire du tout que sont les idéologies révélaient jour après jour leur infernal engrenage, tandis qu'allait croissant le déclin des religions.

De ce fait, la poésie se marginalisait dans une sorte d'hypostase et de pureté qui la projetait de plus en plus en elle-même, c'est-à-dire dans les purs méandres du langage. Cette tendance, qu'elle partage avec l'essentiel de l'art moderne, a cependant ceci de particulier que son matériau est le langage qui sert par ailleurs à la communication usuelle ; et que son véhicule, le livre, demeure plutôt réfractaire au système des grands média par lesquels s'atteint aujourd'hui le plus grand nombre. De par sa nature donc, de par la spécificité moderne de sa pratique comme de par sa position dans l'ordre symbolique, la poésie s'est peu à peu installée en un site raréfié qui n'est étranger ni à sa relative perte d'audience, ni à son pouvoir d'exacerbation du sens — c'est-à-dire à sa perte même.

Il faut bien avouer que dans nos contrées soumises à un pouvoir abstrait et fluide, dans ce monde où la domination de l'échange et de la réification sont loin de se démentir, on voit mal comment l'art exercerait son pouvoir de refus sans passer par une schizophrénie croissante d'avec le monde. Ce processus, qui doit nécessairement s'effectuer par un travail de plus en plus éthéré ou de plus en plus exacerbé — c'est-à-dire carnavalesque — sur le langage, n'est évidemment pas de nature à rapprocher la poésie d'une époque où les mots ont perdu tout volume pour n'être plus qu'une chaîne signifian-te ; d'une époque où le temps, morcelé et mécaniquement articulé, est la négation radicale de l'espace continu — discontinu qui permet la naissance et le retentissement du poème.

On ne s'étonnera donc pas qu'à ce versant « sublimisé » corresponde une autre tendance qui ait mis l'accent sur l'acte et décidé de faire redescendre brutalement la poésie sur terre. Cette tendance considère que le refus libertaire impliqué dans le poétique, cette « solidarité des solitaires », ne peut se satisfaire des voix mystiques de l'épuration ou de l'ailleurs langagier ; mais que l'ailleurs fondateur du possible humain, au lieu de signifier sur la lointaine montagne, doit s'incarner dans l'ici pour en déranger les règles. Le *poëin*, de la sorte, devient acte sans trace livresque, fête incarnée toujours remise en jeu. Cette tendance que l'on retrouve dans les écrits du situationniste Vaneigem a également trouvé son expression sur les murs de Mai 1968. Elle court dans le vécu et l'implicite chez beaucoup de gens que tient à l'écart l'ascèse quasi mandarinale de la première tendance.

Demeure toutefois le fait que de part et d'autre du fin fond du désespoir moderne, la poésie paraît être le lieu d'une transmutation de celui-ci en acte partiellement salvateur. Elle appartient donc de ce fait à la catégorie de l'espoir, avec cette nuance importante qu'elle ne désigne pas une terre possédable, mais un espace de traversée des vents. Son effervescence dans les moments d'insurrection, sa constance dans les pays minorisés ou quadrillés comme son allégation par les penseurs radicaux de ce temps en sont le signe. C'est qu'elle témoigne par son lien à l'impossible — lien venu de son rien — de cette possibilité de liberté qui ne se codifie ni ne s'échange. Lieu

du déploiement solitaire plénier, elle est garante d'un collectif qui ne soit pas brimades enrobées. Par son raccord pour la présence à l'ordre de l'absence, par son inscription du manque et du creux, elle garantit à l'autre l'autonomie sacrée qu'elle exige pour elle-même.

Qu'à l'occasion des assises culturelles avortées du Parti socialiste belge, Claire Lejeune ait cru devoir articuler son projet politique dans le concept de poétique qu'elle opposait précisément à l'acception usuelle du terme politique ; que ce concept porteur de globalité ait servi par ailleurs de fondement à son récent essai théorique *l'Atelier* — lequel doit beaucoup à ses expériences québécoises ; que ce même concept permette un parcours qui échappe au dogme binaire du discours dominant et nous présente un discours-femme étranger aux simplismes oppositionnels de certains discours féministes, atteste le caractère global et dialectique du poétique comme point de fuite de nos désirs. Il nous révèle sans doute sa vraie nature d'impossible lieu entre ciel et terre dont témoignent également les deux tendances précédemment décrites. Simple-ment, ces dernières, produit d'un temps passé maître dans l'atomisation et la scission, ont poussé à l'extrême — voire à l'autonomie — l'une ou l'autre des deux composantes d'un noyau toujours tensionnel et jamais fusionnel. Dans le cas du fusionnel, on tombe dans la platitude rimailée et sentimentale dont mon pays offre hélas de trop nombreux exemples.

Si cet éclatement aux deux extrêmes de la branche était sans doute inévitable, il n'en est pas moins préoccupant. Car en choisissant pour s'effectuer de se terrer aux replis mêmes du langage, afin d'y tenter une forme d'inaliénable intouchabilité ; en témoignant de la sorte du droit souverain de l'homme à lui-même et à sa solitude, la poésie devait recourir à la raréfaction verbale et à l'abandon de la phrase. S'isolant dans cet ailleurs, elle s'approche du philosophique qui peut très rapidement la mener soit au dogme soit à la métaphysique, ce qui est tout aussi dangereux. En optant d'autre part pour l'immédiateté communautaire et en refusant de s'attacher à la confection d'un objet, (le recueil, fait pour la communication et contre l'échange, mais qui n'advient cepen-

dant souvent qu'à travers les circuits commerciaux de l'échange), la poésie risque d'entrer dans la répétition inlassable des jours et de perdre, au fil du temps, le pouvoir de déchirure qu'impliquait sa première surrection dans la chaîne des comportements.

D'un côté donc, à force de retrait et de solitaire émergence, la menace de la folie dont témoignait Hölderlin, ou le silence rimbaldien ; seules issues morales face à l'ésotérisme répétitif de la forme. De l'autre, à force de présence concrète, l'abandon possible de la distance constitutive.

La question qui nous est posée est donc de savoir comment retrouver le geste impliqué par le déroulement même de l'acte. Les problèmes de forme, de communication — voire ceux, très prosaïques, de la distribution — se retrouvent en effet tous au sein de cette matrice perceptive. Car qui nous dit qu'en continuant de considérer nos textes comme des produits diffusables par les grands canaux de l'échange, nous ne commettons pas d'impair majeur — les textes témoignant d'une singularité, d'un métier artisanal et d'un espace de communication qui est aux antipodes du prêt-à-porter et du prêt-à-jeter que sont tous produits *a priori* égaux et concurrentiels ? Ne devons-nous pas inventer des réseaux propres à cette rareté, une internationale de l'atelier dont cet aréopage constitue peut-être l'esquisse ? Encore faut-il que l'espace y demeure ouvert et qu'il ne finisse pas par devenir ce qu'est chez nous le *Journal des poètes*, c'est-à-dire un organe réservé aux seuls pratiquants de la plume, inévitables thuriféraires à moyen terme.

De ces assises qui sont nôtres, il faudrait que sorte un projet concret susceptible d'accroître le partage de cette singulière mouvance appelée poésie. Susceptible de déployer pour autrui — par d'autres biais que l'insupportable récital ou que les ducasses aux poètes qui se multiplient chez nous — de déployer donc ce corps total impliqué par le rythme du poème ; ce lieu d'avant le langage et qui ne s'obtient cependant que du langage ; cette autonomie et cette immédiateté à la fois ; ce sens toujours fuyant, toujours ouvert, et cependant lié dans sa dérobee même.

Il ne faut pas exclure que le rapport avec d'autres arts puisse contribuer à ce salutaire décloisonnement. On peut ainsi se demander ce que donnerait le rapport entre un poète et des praticiens du seul théâtre encore possible par les temps qui courent, et qu'on appelle chez nous les théâtres du corps. Cette dynamique paraît d'ailleurs s'ébaucher chez nous entre le plus expérimental de ces groupes (le collectif *Dur-An-Ki* qui vient de parcourir les Etats-Unis), et l'un de nos poètes, Werner Lambersy. Le texte, retrouvant de la sorte un corps, surgit en outre comme événement dans l'espace social — ce qui risque d'intéresser plus les libraires. Une même adéquation me semble possible avec des arts comme la musique ou la peinture.

Si cet art de l'errance et du rassemblement qu'est la poésie exige un mode propre de diffusion où l'amitié et les filières parallèles jouent un grand rôle ; s'il appert de plus en plus que nous n'existerons historiquement qu'à travers cette prise de conscience et à travers la mise en oeuvre consécutive qui s'impose ; s'il nous sied de tenter de recouvrer cet espace médian qui n'existe que dans son coulis permanent, peut-être convient-il également d'interroger la question de la langue qui colle à la porosité de cet espace.

La plupart des poètes français ici présents avouaient, dès le premier jour, le tourniquet linguistique ou culturel qui les constituait. Ces paroles ne pouvaient que toucher le sujet que je suis, né d'un impossible royaume, dépourvu de langue propre, où l'autre troue toujours l'homogénéité de l'identique même s'il ne fait rien pour imposer concrètement l'arbitraire de sa langue. Ce privilège, au préalable malaisé à assumer, permet d'interroger plus ouvertement le paradoxe d'un art qui, dans sa perfection, semble être la langue alors qu'en fait il en incarne à tout jamais l'absence ; qui finit par devenir l'identité d'un peuple alors qu'il dérive insensiblement vers la négation de tout peuple puisqu'il est l'inscription constante de l'Autre et de l'ailleurs. Si disant cela je puis me référer à nos plus grands poètes, les Maeterlinck, Michaux, Elskamp, Nougé, Lecomte ou Dotremont — et s'il est clair que ces poètes sont à ce niveau une expression notoire et un effet des césures qui constituent la Belgique — il reste que

mon assertion peut valoir pour des poètes aussi différents et aussi engagés par exemple que Ritsos.

C'est que le poème tire toute sa particularité du refoulé du poète jouant dans l'évidement ou l'excroissance de la langue. Ces deux espaces, celui d'avant et celui d'au-delà le langage, vont mal avec un temps qui a substitué à l'acte, corps total et présence particulière au monde, des comportements fractionnés, toujours métonymiques, où la poésie apparaît comme l'incongru ou le superflu. Avec un temps où les revendications poétiques d'une existence autonome, perceptible mais non figeable, s'opposent aussi bien à l'anonymat fausement cosmopolite qu'aux caricatures dont les nationalismes sont devenus coutumiers ; un temps qui récuse les laxismes débilissants comme les pouvoirs justement dits totalitaires.

Ni innocence (façon Maurice Carême), ni aveuglement (narcissique, rhétorique ou dogmatique), refus de l'identité comme de la communauté au profit de l'impersonnel et de la fratrie rendue possible par ce fonds inaliénable qu'est l'impersonnel ; mais espace propre et traversée plurielle dans une forme qui soit l'affirmation, si vous me passez le néologisme, de son *altière*té, le poème moderne doit suivre cet aride et toujours incertain chemin entre les deux tendances radicalisées et autonomisées que j'ai décrites et qui risquent de le conduire à son déclin. Rien absolu, il lui faut perdre sa superbe et tirer de son désespoir sa constance, sachant que son inscription, rendue problématique par l'histoire actuelle comme par son fonctionnement propre, est marginale mais qu'il se peut qu'un jour, la vie tire de cette aire une image de son renouvellement.

La poésie actuelle, je parle bien sûr de la seule que je connaisse, l'occidentale, a soif parce que les poètes ont voulu tant bien que mal préserver leurs lèvres de la vie ; parce que la bouche des hommes d'autre part a perdu l'habitude de l'air et du vivace, de ces trouées brusques dans l'onde où se dévoilent un bref instant la jouissance et le sens. Rimbaud, dans ses études néantes que sont les *Derniers vers*, n'appellerait-il pas déjà à être « favorisé de ce qui est frais » ? Il parlait aussi de la nécessité d'inventer une langue, et ne séparait pas ce problème de la nécessité de changer la vie. Ce qu'en fit

Verlaine, à qui nous devons de le connaître, fait désormais partie de notre inconscient. Mais le refus radical qui fut celui de Rimbaud, et qui dut en son temps prendre les formes que nous connaissons, passe sans doute dans notre temps par l'invention de nouveaux comportements et de nouvelles formes poétiques. Car ce qui demeure de Rimbaud, c'est bien ce signe, forme sans concession et vie qui ne fut pas en contradiction avec cette dernière. Pour nous, entre Jaccottet et Van-eigem, nous avons à forger l'espace d'un déploiement possible qui nous garantisse contre l'image sociale que nous avons intériorisée et que nous avons fini par assimiler à la nature du poète. Cela suppose que nous n'attendions pas d'immédiates retombées ; et que nous sachions que cet horizon est aux antipodes du fonctionnement actuel de l'Occident comme des structures qui régissent nos rapports. Vieille allusion rimbaldienne à soi-même, à la femme et à la fin des empires !

Saul Yurkiévich

On pourrait dire, métaphoriquement parlant, que la poésie fut en Amérique latine le premier territoire libéré. Un front minoritaire (mais continu) de poètes renversants, engagés dans la révolution par la parole, entament l'ampliation et l'actualisation maximales du dicible poétique et arrivent, au moins dans le champ de l'imaginaire, à abolir les restrictions d'une réalité opprimante, arrivent à inscrire le préavis d'une indépendance qui est encore interdite à la plupart de nos peuples.

Le rôle de ces minorités de l'avancée, de ces avant-courriers, avant-coureurs de la modernité, ne peut qu'être ambigu au sein de nos sociétés marquées par les retards, les misères, les privations matérielles et culturelles. L'avant-garde artistique semble ici accentuer ses distances, son insularité ne s'accroît pas seulement par rapport à la mince couche lettrée, attachée à l'ordre traditionnel, mais aussi et surtout (par contraste avec l'immense majorité), avec les masses illettrées, reléguées au létarge mythique, à l'excentricité archaïque, aux

voisinages du contemporain. Ces masses, bannies de l'histoire centrale, sont surréalistes par péché originel.

Il existe en Amérique latine un certain anachronisme entre évolution artistique et évolution sociale, provoqué par la transplantation prématurée des esthétiques européennes ou nord-américaines qui se rattachent à des contextes technologiques. Elles sont importées et pratiquées dans nos capitales sans que nous ayons parfois atteint un degré équivalent de développement. Nos minorités cosmopolites nous les greffent sans relation avec la base socio-culturelle qui existe au lieu générateur de ces mouvements. Nous avons pratiqué le cubisme, le cubo-futurisme, le surréalisme, le concrétisme, l'expressionnisme, l'existentialisme, dans la même succession que dans les métropoles culturelles sans une entrée préalable au royaume mécanique des futuristes, sans avoir jamais atteint nulle apogée industrielle, sans une pleine incorporation dans la société de consommation, sans être envahi par les produits en série ou gêné par un excès de fonctionnalisme. Nous avons eu l'angoisse existentielle sans Varsovie ni Hiroshima. A une échelle planétaire malgré les différences de degré de développement, malgré les injustes inégalités dans le progrès technologique et dans l'accumulation et l'usufruit de la richesse, nous vivons aussi un monde en mutation accélérée par l'accroissement des pouvoirs de transformation de la matière. Ces bouleversements continuels occasionnent des modifications fondamentales dans le mode de percevoir, de concevoir, d'opérer et de représenter la réalité. Pour nous aussi l'art de notre temps est un art de rupture, caractérisé par une volonté permanente d'innovation, par une instabilité et une mutabilité corrélatives avec le processus d'adaptation de l'homme à la mobilité d'un univers incessamment controversé. L'Amérique latine, en dépit de ses retards sociaux et économiques, de ses structures souvent obsolètes, de ses excessives différences internes, de ses insuffisances primordiales, n'échappe pas au dictat de l'époque. En arrière ou en avant, nous sommes nous aussi incorporés à l'ère industrielle, nous habitons des contextes urbains où la civilisation technologique fabrique une unification de l'habitat et des comportements humains.

Dans l'art et la littérature comme dans d'autres domaines,

le cosmopolitisme des capitales, voué aux échanges internationaux, s'oppose à l'autochtonie de l'arrière-pays. Modernolâtrie contre folklore, il s'agit d'un contraste de fond entre culture rurale et culture urbaine. En Amérique latine, passéisme et futurisme sont étroitement liés à la différence flagrante qui existe entre des sociétés agraires, archaïques, duelles ou féodales (où la production est peu différenciée et où les structures restent immobiles), et des sociétés relativement industrialisées, qui connaissent un haut niveau d'urbanisation et de scolarisation, où la diversification et la motilité des classes sont considérables. La culture rurale, plus stable et d'une identité ethnique plus nette, est conservatrice et se replie sur elle-même pour défendre sa singularité contre les assauts homogénéisateurs de la civilisation urbaine. Restée en marge de la révolution technologique et de l'ère des communications, elle ignore l'accélération historique, le culte du changement et de l'échange, les transformations aussi vertigineuses que radicales des métropoles, les villes du brassage contrastant, du torrent migratoire, du grouillement multitudinaire qui provoque les mélanges et les déséquilibres majeurs. L'avant-garde est un phénomène métropolitain ; la modernolâtrie est une dévotion citadine.

Extérieurement, l'avant-garde apparaît comme un indice d'actualité engendré par les centres métropolitains au cours de leur processus de modernisation. Parallèlement au développement qui va transformer les cités villageoises en mégapoles babéliques, avides d'incorporer les dernières inventions techniques, les mouvements d'avant-garde reflètent le propos de concerter l'art local avec les styles internationaux. Cet acharnement qui ne s'accorde pas toujours au rythme, à la mentalité et à la capacité d'assimilation de la culture ambiante, et qui souvent devient trop tributaire de modèles extérieurs encore mal absorbés, pose le problème de la dépendance des cultures périphériques à l'égard des cultures métropolitaines. Pour élucider ce lien entre cultures centrales et excentriques, il nous faut mettre entre parenthèses des notions d'universalité et d'intemporalité de l'art, trop idéalistes, trop diffuses. Elles masquent les différences, les inégalités, pour instaurer un panthéon d'archétypes coupés de leur con-

ditionnement originel. Elles perpétuent un malentendu humaniste qui nous relègue encore dans les faubourgs de la civilisation.

Considérer l'art comme un système de communication qui s'exprime par des schèmes temporels inventés dans un milieu historico-culturel donné, en relation avec les conduites techniques et cognitives d'une société déterminée, c'est non seulement bannir l'éternelle et essentielle universalité, mais aussi rétablir le lien entre la littérature latino-américaine et le contexte d'où elle provient ; c'est prendre conscience du conditionnement de la production artistique. Nos écrivains assument ce lien et ce conditionnement ; ils en ont fait souvent le mobile, la matière, la matrice et la force motrice de leur écriture. Notre littérature s'est localisée et historifiée, cherchant du même coup les moyens les plus propres à représenter ce pullulement contradictoire, ce bournier bouillonnant, cet entremêlement de disparités, cette turbulence explosive qui est l'Amérique latine, afin de figurer et d'appréhender la complexité du réel en haleine, sur le vif.

De façon spontanée ou programmée, nos écrivains se sont proposés d'inscrire notre Amérique, de la figurer et de l'affabuler par la parole, de l'idéer en la dotant d'une image dicible et connaissable. La tâche principale fut celle de nommer, de coloniser verbalement le Nouveau Monde. Cet appel, ce défi de la réalité qui pousse à la consigner, constitue aussi un promoteur d'innovation car le réel est un amoncellement mobile qui exige une constante adéquation de la vision, des modules de perception et des instruments de transcription. L'avant-garde se charge ainsi périodiquement de rétablir la correspondance entre l'actualité cognitive et sa figuration, entre conception du monde et représentation visuelle, sonore ou verbale. L'Amérique latine, telle que nous la connaissons, est une création de ses écrivains. Ils l'ont formulée et ont formalisé les représentations qui conforment, qui modèlent cette changeante démesure, cette infinie, hétérogène multiplicité du réel. Alors que nos peuples n'ont pas encore pu se libérer de la domination extérieure, la première prise de possession de ce vaste signifiant qu'on appelle Amérique latine est réalisée par la littérature et d'abord par la poésie.

Cristina Peri Rossi

Avant tout, je vous demande pardon pour mon français ; c'est une langue que j'aime, mais que je connais mal, comme tout ce qu'on aime. Vous serez donc les premières victimes.

Dans un de ses poèmes, Jorge Luis Borges reconstruit la naissance du mot (c'est-à-dire de la poésie) dans sa fonction première, celle de symboliser. Le poète évoque le premier homme, notre plus ancien prédécesseur, qui, un jour, ébloui par l'apparition de beaux animaux à la peau rousse et aux cornes cruelles, murmura le mot bison. (« Jamais il n'avait franchi mes lèvres, mais j'ai senti que c'était bien son nom ».) Sans nul doute, la poésie a été, à une certaine époque, une façon de nommer les choses. Dans l'enfance du monde, comme dans celle de chacun d'entre nous, donner un nom aux choses signifie s'en emparer, commencer à les dominer. Les enfants sont avides de mots : leur instinct les guide, ils savent que le commencement du pouvoir réside dans le langage. Parler, c'est commencer d'être. Mais une fois que l'homme a été le maître du monde et qu'il a eu un mot, beaucoup de mots, pour chaque chose, une fois que les rivières, les fontaines, les machines, les montagnes, les sentiments, la vie et la mort ont été baptisés, la poésie s'est transformée : alors elle a voulu éluder le nom direct des choses. Parce que les mots étaient usés ; le trafic leur avait ôté de l'éclat, et l'information que proposaient les noms conventionnels était anodine.

Le premier homme qui a dit « fil de l'eau » au lieu de rivière était sans aucun doute un poète et avait découvert une loi de la connaissance : en substituant le nom conventionnel des choses, on retrouve le plaisir du premier homme ; mais en plus, en les rebaptisant, et cette fois d'une nouvelle manière, on obtient d'elles une connaissance plus vivante. Alors Madrid a pu être, en 1936, « le hocquet noir des généraux », et la tradition, être pleine de « mornes morts » comme a dit Neruda. La poésie s'est convertie en une manière de connaître *oblique*, en une façon d'illuminer sous un autre angle, parce que la façon directe ne disait plus grand-chose. La primitive faculté créatrice du langage (inventer un son pour chaque

chose) a été l'instrument et la virtualité de la poésie. Nommer de manière insolite, mais non arbitraire : cette nouvelle approximation aux objets et aux sujets, en méprisant la nomenclature conventionnelle, était aussi et essentiellement une façon de connaître non traditionnelle. Chaque mot renferme une certaine pluralité de signifiés virtuels ; du moment qu'il s'associe à d'autres pour construire une phrase, un de ces sens s'actualise et relègue les autres. Dans la prose, la signification tend à être univoque, tandis qu'une des caractéristiques de la poésie est de mettre en évidence la pluralité des sens. La prose ne peut qu'être accusatrice ; en revanche, la poésie a la liberté de ne pas l'être. Quand Federico Garcia Lorca écrit : « Entre les joncs et le déclin du jour c'est étrange que je m'appelle Federico », le lecteur comprend que là il n'existe pas de jugement, de syllogisme, d'opération rationnelle, mais seulement l'expression d'un état d'âme, la construction d'une situation poétique. Pour que cette situation soit possible, il est nécessaire de nous libérer de tous les mécanismes ingénus de la raison et de la logique, d'avoir le courage de désapprendre. Lamentablement, nous ne vivons pas dans des sociétés qui cultivent cette disponibilité, ces facultés. La poésie est le règne de la liberté (et non de l'arbitraire) ; mais pour la percevoir, il est indispensable de laisser de côté les conventions habituelles de la prose. Or la prose, c'est ce que la société favorise massivement : journaux, magazines, télévision, sans compter la majeure partie du cinéma et de la radio. La prose accepte le nom conventionnel des choses, ce qui revient à dire qu'elle se contente d'une connaissance banale et presque toujours superflue. Remarquez bien que les sociétés dans lesquelles nous vivons sont réticentes à la poésie dans la mesure où la massification, l'aliénation, et toute forme de totalitarisme, réduisent et finissent par éliminer le besoin de création individuelle pour imposer une forme univoque, plate et superficielle de connaissance, en uniformisant tous les milieux. Le lieu de la poésie dans nos tribus continue d'être cet espace ambigu du jeu, où la rationalité cesse d'être la mesure de toutes choses, et où les ciseaux qui coupent le ciel sont les hirondelles, métaphore qui nous en apprendra toujours plus sur elles que le mot qui les désigne dans n'importe quelle langue. Mais cet

espace, si propre à la poésie et qui lui appartient parce qu'il n'y a pas de remplissage, est un espace chaque fois plus réduit, vu le nombre de lecteurs.

Je ne crois pas opportun d'insister sur cet aspect de la question : la constante plainte des poètes sans éditeur, sans lecteurs. Les raisons de ce phénomène sont extra-littéraires, elles sont liées aux formes de production d'une société et aux moyens qu'elle utilise, ainsi qu'aux fins qu'elle s'est proposée. Mais c'est un processus réversible : la séduction, la fascination que les moyens massifs de communication exercent est un phénomène temporel, non statique, sujet à transformations. Le manque de lecteurs de poésie est compréhensible : l'homme de nos sociétés a perdu (momentanément) l'amour pour le jeu créateur et pour la pluralité des sens. Il ne se sent pas sûr dans le monde, routinier et complexe à la fois, et il se replie, se réfugie dans les commodités de la prose (je parle de la prose au sens large qui englobe la télévision, le cinéma, le football, et toute forme d'aliénation) ; la prose lui promet une aventure sans conséquence, elle lui permet d'être passif, simple spectateur. Il préfère cette voix, qui, depuis l'écran de télévision, lui parle comme s'il était l'*alter ego* collectif : celui de la pondération, du centrisme, du sens commun, de la normalité. En dépit de tout ce qu'on pourra objecter, je crois que la grande ambition des sociétés, ces dernières années, a été la recherche de la normalité, la conquête de la normalité comme but suprême, individuel et collectif. D'où cette persécution féroce de ce qui est différent en politique, en coutumes, en amour, en littérature. En littérature, la normalité est la prose, et la poésie est la différence. (J'en parle sans parti-pris : je suis narratrice et poète.) Les propositions de la poésie sont toujours incodifiables, inquiétantes ; et nous vivons dans des sociétés qui apparemment ont besoin du contraire, ce dont il ne faut pas s'étonner si l'on songe à la façon dont ont été gouvernés les peuples durant ces 80 dernières années, dans quels holocaustes ils ont été précipités. Cet isolement est l'unique grandeur de la poésie (je ne crois pas nécessaire de l'exalter pour autant). Nous, poètes, nous pratiquons dans l'actualité une activité qui n'a pas grand-chose à voir avec la structure, éminemment productive, de la société, ni avec le loisir,

parce que nous savons comment a été dirigé le loisir. Nous avons intériorisé le poète comme s'il était un être bizarre ; il n'occupe pas de lieu défini (ni prestigieux), dans la pyramide sociale, et aucun poète (en Occident du moins), ne peut vivre de sa poésie. Peut-on imaginer situation plus embarrassante que celle de remplir un formulaire bureaucratique et d'y déclarer comme profession celle de poète ? Qui voyage avec un tel passeport ?

L'ambiguïté, qui est la source de la poésie, provoque la crainte, parce que nous vivons dans des sociétés craintives, dont l'objectif est la standardisation. La poésie, en apparence, est un besoin pour peu de gens ; et ces besoins-là n'ont pas de place, emportés qu'ils sont par le poids de la démocratie qui, pour beaucoup, s'est convertie en une affaire de statistiques. Malgré tout, les poètes continuent à écrire ; réjouissons-nous-en. Nous écrivons comme s'il s'agissait d'une perversion, et nous savons combien tenaces sont ces passions. Nous devons alors penser que le poète est un individu qui peut se passer de l'approbation sociale sous n'importe quelle forme. C'est pourquoi il est, comme producteur, une créature mélancolique. Il observe sous un angle insolite, il crée un produit dont peu de gens semblent avoir besoin. Aucune industrie ne peut se monter sur l'écriture de poèmes, et elles sont loin, les époques où le public se réunissait pour écouter le poète. Devons-nous donc considérer que celui-ci est une espèce de dinosaure survivant, comme les hippopotames et les rhinocéros du zoo ? Cependant, un monde sans poètes et sans poésie est encore inconcevable. Parce que malgré tout, comme a dit Cocteau : « la poésie est indispensable, mais j'aimerais savoir à quoi ».

James Sacré

Je serai très bref, et sans doute cette mini-communication a-t-elle été mal pensée, parce que c'est seulement avant-hier que Ouellette m'a demandé si je pouvais me risquer à parler.

Les mots pour parler de la poésie me semblent vérita-

blement toujours trop encombrants et dérisoirement prétentieux. Et si de façon toute intellectuellement passionnelle je m'oppose à des vocables tels que « activité créatrice », « poursuite de l'absolu ou de l'indicible » et autres « qualités rares d'une expérience », à toute valorisation de ce qu'on peut par hypothèses mettre sous le mot poésie, je me rends bien compte que choisissant, pour que ce mot ait un corps sémantique, un autre vocabulaire (« pauvreté ressassée », « presque rien », « insignifiance »...) je ne fais que transposer en mineur les valeurs auxquelles, arbitrairement, je résistais tout d'abord.

En somme, on ne peut que ne rien dire à propos de ce mot étrangement vide, semble-t-il parfois : « poésie ». Écrivant, je ne fais qu'y précipiter un ensemble de formes vainement trop construites (et alors tout de suite la lassitude et comme de la honte sont là) ou bien voilà ces formes comme approximatives et pourtant source de tremblement. Coeur ou genoux, je ne sais pas trop ce qui tremble ainsi (et c'est probablement dans l'illusion).

Poésie, ce m'est comme la joue ou la fesse aimée du langage. Ce que j'y caresse c'est peut-être une tentative de délimiter et de connaître le territoire d'un amour où l'autre est le langage, le monde, et le sans-fond du dictionnaire. Or au lieu que mon poème structure et colore cet autre qui m'inquiète, ou même seulement l'opacité de mon propre désir, il ne fait que s'emplier ou se creuser, comme on voudra, de l'obscurité que j'avais un instant cru voir briller. Cependant je ne peux, bêtement peut-être, que continuer à faire comme si je vous parlais. Parce que je peux espérer que c'est seulement par une incapacité de mon esprit que je crois m'égarer en des impasses et en des paradoxes. Je peux espérer que ce qui est ma parole fait bouger d'autres improbables sphères de paroles — non pour quelque paradis de langage impossible à rêver, mais pour au moins transformer l'inconfort d'écrire en plaisir, ou le plaisir en inquiétude, dans l'ignorance et de fragiles savoir-faire, et dans la passion ou l'indifférence risquées, poème après poème.

Imaginant ainsi le poème, et qu'il puisse mourir toujours, se perdre par exemple, ou passer dans l'oubli (et je l'en aime aujourd'hui davantage), le confort matériel (l'édition, la dif-

fusion, l'élite ou le peuple qui vont le lire) importe peu à son éphémère ou long bonheur parfait ou malaisé. Aussi ce n'est au nom de nulle utilité primordiale, au nom d'aucune valeur particulière qu'on peut réclamer pour lui une part de ce confort. C'est seulement à cause du sens, arbitraire certes et fragile, qu'on peut avoir d'une certaine justice : la poésie (cet ensemble particulier et mouvant de formes langagières) a droit, en toute modestie, à son espace de papier blanc, comme le roman policier, comme le discours scientifique, comme les slogans politiques, comme les bandes dessinées pornos, comme tout ce qui peut être activité d'écriture.

débats

KENNETH WHITE :

Un mot très rapide à propos des rapports. Je sais les difficultés de faire des rapports, donc ce n'est pas du tout une querelle de personnes, mais il faut dire quand même qu'il y a beaucoup de divergences qui ont été escamotées et beaucoup de nuances perdues. Je ne parle pas pour tous les rapports, seulement pour l'atelier qui me concerne.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Quel atelier ?

KENNETH WHITE :

Le poète et le réel : un réel qui devient un peu irréel à mon avis... Tout se perd dans un monde mou et assez insignifiant, il n'y a plus de géographie abrupte, il n'y a plus d'énergie en mouvement ; la bête vivante de la discussion devient de la viande hachée, pour ne pas dire un hamburger assez fadasse. L'intérêt intellectuel de la discussion est perdu, n'a plus aucun intérêt.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Mais Kenneth White, rien ne vous empêche, enfin on est là pour ça, rien ne vous empêche de ramener à la surface ce qui semble avoir été escamoté ; non seulement par les rapports d'atelier dont vous parliez, mais aussi par le fait que cinq communications ont suivi les rapports des ateliers. C'est comme si on les avait un peu enterrés (ça, évidemment c'était un risque à courir), mais rien ne vous empêche de revenir à la charge et de faire resurgir, n'est-ce pas, dans cet espace mouvant et rempli de mots, les ateliers.

JACQUES BRAULT :

Je vais être très bref et très direct. Quand je lis un texte, ça m'intéresse de le lire à la lettre. Quand j'écoute quelqu'un, j'écoute à la lettre. Alors, la remarque de Kenneth White dans son fond est intéressante, mais je n'accepte pas, dans cette assemblée, la lettre de sa remarque, sa forme. On sait très bien, si on a déjà participé à toutes sortes de congrès, de colloques, que les rapports d'atelier volent haut, qu'ils voltigent, (mais on s'y est quand même mis à trois !) et qu'ils ne donnent, en effet, qu'une espèce de mouture, d'aperçu. Mais je tiens à cette précision ; ça fait partie du langage dont on parle constamment, ça fait partie de la chair du langage.

KENNETH WHITE :

Je ne suis pas d'accord avec toi ; ce n'est pas une querelle de personnes, ce n'est pas toi que je vise, mais je ne suis pas d'accord.

JACQUES BRAULT :

Mais je ne laisse pas passer ça.

MICHEL VAN SCHENDEL :

Je pense que ce n'est pas un débat ; c'est peut-être lié à la forme même d'un rapport (à savoir que c'est relativement effacé, c'est-à-dire que les différences sont gommées parce que ça passe par la voix du rapporteur) mais un rapport, ça a toujours quelque chose d'un tout petit peu administratif, hélas pour le rapporteur. C'est probablement là des problèmes qui sont sous-jacents à la production des *rappports* d'ateliers, et non pas à la production des ateliers eux-mêmes.

MARC QUAGHEBEUR :

Moi j'ai été très sensible aux termes que Kenneth White a utilisés, parce qu'à partir du rapport qui a été fait de notre atelier, j'ai moi aussi la sensation que tout ce qui s'est passé s'est passé dans les marges, et ne peut pas être retrouvé à travers un rapport. Vous pourriez très bien faire, à *Liberté*, la retranscription objective (avec tous les dérapages) de ce qui s'est dit dans les ateliers, et ça, je pense que ça serait plus fécond que d'arriver ici avec des rapports qui, semble-t-il, donnent lieu à différentes interprétations.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Il m'apparaît peut-être utile qu'on vous donne une toute petite explication, à savoir que c'est la première fois dans les Rencontres qu'il existe des ateliers. Nous comptons sur vous, et aussi sur vos suggestions, évidemment, mais il ne faudrait pas, à mon sens, qu'on passe toute notre après-midi à discuter de modalités de fonctionnement. On va faire tout ce que vous voudrez, on prend note de toutes vos suggestions, microphones, télévision, radar...

KENNETH WHITE :

C'est parce que ça donnerait une idée plus juste.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Moi ça ne me fait rien, je veux bien vous donner la parole sur le problème du fonctionnement des ateliers, mais c'est complètement idiot ; ce n'est pas pour ça qu'on est là. Alors, on prend bonne note de vos remarques et je donne la parole à Jacques, qui l'a demandée.

KENNETH WHITE :

Une intervention là-dessus, très très brièvement ; si l'enregistrement pose des problèmes technologiques, alors on ne fait pas de rapport. C'est le rapport lui-même qui est gênant.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Mais ça on le connaissait déjà.

KENNETH WHITE :

Ah ! bon, si vous le saviez déjà !...

JACQUES FOLCH-RIBAS :

C'est parce qu'il faut essayer les choses...

JACQUES BRAULT :

Je regarde mes rapports, parce que j'en ai deux (mon hamburger c'est un *Big Mac*, parce qu'il a trois étages) ; à propos de la tragédie, et là je ne veux pas parler pour les autres... Vous voyez dans quelle situation vous me mettez ! D'abord dans un ha-choir, après ça dans un hamburger, et puis là, maintenant, il faudrait que je sorte le bout du nez et que ça représente quelque chose de consommable.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Ce n'est pas une Rencontre, c'est une boucherie ! (Rires)

JACQUES BRAULT :

Bon, c'est vrai, parce que moi j'essaie, d'après des notes qui ont été prises par deux personnes, de rendre compte de paroles qui ont été dites par des tierces personnes ; c'est byzantin cette affaire-là...

Bon, revenons à la tragédie, qui n'est pas si tragique. Alors en effet (et Fernand Ouellette pourra en témoigner, parce que là il faut, je pense, revenir aux individus), Kenneth White est intervenu sur ce thème-là. Vrai ou faux ?

KENNETH WHITE :

Ah ! bien oui, oui !

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Ça, on en est sûr !

JACQUES BRAULT :

Oui, sûrement qu'il est intervenu, sûrement.

KENNETH WHITE :

Je n'ai fait que ça.

JACQUES BRAULT :

Je pense que Fernand Ouellette a le premier abordé cette question en disant que le poète, dans son rapport avec le réel, était en situation tragique. Yvon Rivard, en plus de Kenneth White, a aussi touché à cette question ; je pense que là j'ai le trio lyrique qu'il faut pour bien chanter. Alors Yvon Rivard a parlé (le mot je le mets entre guillemets, je me l'approprie), d'un « dépassement du tragique » ; et dans cette ligne de pensée, et dans son style propre, Kenneth White aussi a parlé de se dégager d'une espèce d'enfermement dans une situation tragique qui, selon lui, n'est pas tenable. Autrement dit, donc, l'affirmation qu'il a faite aurait été en quelque sorte amorcée par Fernand Ouellette, puis contrebattue de diverses façons, et par Kenneth White, et par Yvon Rivard. Là je me tais, c'est tout ce que j'ai à dire.

SALAH STÉTIÉ :

Dans les milieux internationaux, nous disons couramment d'un rapport : c'est un chameau vu par un comité, c'est un cheval qui devient chameau, parce qu'il est vu par un comité d'experts.

JACQUES BRAULT :

C'est parce qu'il a attrapé des coups.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Oui, Duncan.

ROBERT DUNCAN :

Un aspect du débat qui m'intéresse, c'est que de sa fureur même, il ressort des thèmes pour la poésie. Ce thème, pour la poésie, peut être celui de la tragédie irrémédiable ; il est essentiel, par exemple dans Euridipe, que la tragédie soit irrémédiable. Mais je peux aussi imaginer qu'elle ne le soit pas : dans les *Oz books* de Baum (qui sont de la poésie en prose), la tragédie peut être absurde, la tragédie peut être dépassée... Le débat, c'est une manière d'arriver au cœur de la poésie : si nous sommes poètes, nous ne sommes pas à la recherche de quelque philosophie, de quelque solution logique... Peut-être que vous êtes logiciens, mais évidemment, moi je ne le suis pas.

FRANÇOIS RICARD :

Moi j'avais quelque chose à demander à Cristina Peri Rossi. Elle a évidemment parlé de la poésie, c'est notre thème, mais elle a dit beaucoup de choses sur la prose dans son exposé. Je relève trois phrases ; vous avez dit : « la prose ne peut qu'être accusatrice », vous avez dit ailleurs que « la prose est une connaissance superflue » ...

CRISTINA PERI ROSSI :

Oui, mais je dois faire remarquer que j'emploie le mot « prose » dans le sens de « prose de l'aliénation » : c'est la prose de la télévision, des journaux ... Je ne parle pas de la prose de qualité, pour ainsi dire, parce que je pense que là, prose et poésie, c'est la même chose. Il y a bien sûr entre elles une petite différence, mais la grande différence c'est que la prose est possible même en état d'aliénation, et la poésie, non. Je ne sais pas si je m'exprime bien.

FRANÇOIS RICARD :

Oui, c'est très clair.

GILLES MARCOTTE :

Ce qui m'a surtout blessé dans l'intervention de madame, c'est que le football n'ait pas été associé à la poésie mais à la prose ; ça je trouve ça assez grave.

SALAH STÉTIÉ :

Moi j'ai été frappé, dans les exposés de cet après-midi, par le fait qu'à part celui de Roger Munier, les quatre exposés qui ont été faits se réfèrent beaucoup plus que ceux d'hier à des situations vécues.

J'ai été par exemple très frappé par l'articulation de l'exposé de notre ami belge, et j'ai notamment admiré dans son exposé que, partant de considérations générales sur la situation actuelle de la poésie (j'entends toujours de la poésie occidentale, parce qu'il va de soi que l'essentiel de nos débats tourne depuis que nous sommes réunis autour des problèmes vécus ou projetés par la poésie actuelle de l'Occident), j'ai été donc étonné et en même temps séduit par le fait que ces problèmes, cette problématique qui nous concernait tous, il parvint à l'inscrire dans une réalité belge précise : linguistique, politique, et sociale. Et de ce fait, je crois que son propos peut nous aider à approcher certains des problèmes concrets posés par la situation de la poésie, à savoir par exemple le problème matériel de la communication de la poésie par l'intermédiaire des circuits de production et de distribution. Je crois que si d'une manière ou d'une autre nous n'arrivions pas à poser ce problème, nous aurions escamoté une réponse importante à la question « et la poésie ? ».

KENNETH WHITE :

Oui, moi j'ai été très intéressé effectivement par la communication de Marc Quaghebeur ; il me semble que justement elle essayait d'ouvrir un espace au-delà de ce que j'appellerais la maison de la poésie. L'institutionnisme de Vaneigem, avec d'autres, me semble l'activisme culturel peut-être le plus excitant qui existe depuis le surréalisme. (J'ai même appartenu, à Londres, à un groupe qui devait être analogue à celui dont il parlait ; ça s'appelait *Projet Sigma*, je ne sais pas si vous êtes au courant de ça.)

Enfin, je partage et je comprends son refus du huis clos sémiologique ; mais j'ai peut-être moins bien compris ce qu'il disait à propos de la voie mystique. Est-ce qu'il y a dans votre position un refus de la voie mystique, ou est-ce que vous vous situez entre, disons, le mystique et le social ?

MARC QUAGHEBEUR :

Dans ce que j'ai dit, je crois que j'ai tenté de montrer que justement, pour retrouver la courbe de l'éclair, il fallait parvenir à se situer ni à l'un, ni à l'autre de ces deux extrêmes. Il est clair, je crois, qu'il y a une menace réelle (même si la piste est fascinante) dans la tendance mystique de la poésie.

KENNETH WHITE :

Est-ce que je peux vous demander ce que vous entendez par « la tendance mystique » ? Est-ce que c'est Jaccottet par exemple ?

MARC QUAGHEBEUR :

Oui, j'ai parlé de Jaccottet à la fin ; j'ai voulu nommer deux noms de ce temps pour justement faire image, quoi, pour montrer où me semblent se situer les deux extrêmes de nos possibles.

KENNETH WHITE :

Jaccottet ne me semble pas un vrai mystique.

MARC QUAGHEBEUR :

Je ne dis pas que c'est un vrai mystique.

KENNETH WHITE :

Moi je serais justement pour une activité polymorphe qui irait du mystique au social, parce que la mystique peut avoir un effet social immense...

MARC QUAGHEBEUR :

Bien oui, évidemment. Je crois qu'il y a une tendance, dans la poésie moderne (française, particulièrement), à se contenter d'une situation un peu retirée sur la montagne, et d'une hypostase métaphysique ; alors que justement, si on fait la navette entre le

social et l'ailleurs, là ça devient intéressant. Par exemple, chez nous, je trouve que c'est ce que Claire Lejeune essaie de faire.

KENNETH WHITE :

Ça je ne sais pas, mais effectivement on pourra tous descendre de la montagne et aller dans les foires.

MARCEL BÉLANGER :

Il me semble qu'il y a un point commun qui a traversé trois des cinq communications que nous avons entendues. (Je pense plus précisément aux communications de Munier, Yurkiévich et Quaghebeur.) Cette question me paraît extrêmement importante, et je n'ai vu personne encore la soulever ; je ne sais pas si je me trompe, mais j'ai cru sentir dans ces trois communications une espèce de malaise en face de la notion de modernité. Monsieur Yurkiévich semblait restreindre, disons, ce malaise à l'Amérique latine, alors que le problème, je pense, est beaucoup plus large que ça ; il me semble qu'effectivement c'est là une notion qui reste extrêmement floue. On l'a retrouvée d'ailleurs dans l'atelier de ce matin concernant le poète maudit, parce que le poète maudit c'est aussi une notion idéologique qui est liée à la modernité ; ce n'est pas un hasard d'ailleurs si c'est le même individu qui est responsable des deux notions. Je demanderais peut-être un certain nombre, je ne dis pas d'explications, mais de précisions à monsieur Quaghebeur et à monsieur Yurkiévich.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Lequel des deux veut répondre à Bélanger ? Yurkiévich ?

SAUL YURKIÉVICH :

Si vous voulez.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Enfin si tu veux ; il n'y a pas d'obligation.

SAUL YURKIÉVICH :

Non, je me sens assez à l'aise dans la notion de modernité ; j'y ai assez réfléchi, je suis très impliqué par elle. Je crois qu'il y a deux modernités, peut-être deux avant-garde ; une liée à la notion d'expérimentation et d'innovation (et celle-là, cette avant-garde, je crois que c'est une avant-garde euphorique, qui a cultivé surtout la *nouveauté* comme valeur fondamentale et qui en est arrivée à nier la thésaurisation culturelle), et une autre qui essaie de rétablir un rapport constant avec les autres ordres d'activités humaines, avec les autres modes d'approche et d'appropriement du monde ; celle-là je ne la crois pas du tout périmée.

MARC QUAGHEBEUR :

Je ne sais pas très bien où porte la question de Bélanger. Ce

qui est certain, c'est que dans mon itinéraire, la question de la modernité est vraiment très importante à différents niveaux. J'ai passé plusieurs années de ma vie à travailler le problème de Rimbaud, parce que justement j'y vois l'archétype de la modernité ; je trouve que dans son oeuvre, justement, la modernité trouve une forme qui ne soit pas pur jeu formel, mais que (les conditions sociales étant devenues après la commune ce que nous savons), l'oeuvre se clôt sur le silence ; ça c'est un élément. A un autre niveau, qui vient de ma pratique d'écrivain (et là Claire Lejeune m'intéresse), j'ai le sentiment, un peu comme Yurkiévich, que l'avant-garde entendue au premier sens où vous l'avez dit arrive à une espèce d'épuisement. Là, je pense qu'on peut rejoindre ce que vous avez dit ce matin à l'atelier (et ça m'a fort troublé, parce que dans ma propre poésie, je me dis que si je n'arrive pas à ce que vous avez dit, je suis foutu, je vais arriver au silence intégral), il faut que nous retrouvions, avez-vous dit, une forme de narrativité ; c'est-à-dire que nous retrouvions, en tout cas, un terrain à travers lequel tout ce que l'avant-garde a accumulé depuis un siècle puisse, disons, donner lieu à des formes qui soient de nouveau lisibles pour le plus grand — pour un certain — nombre.

NAÏM KATTAN :

Je pense qu'il y a une sorte de fil conducteur entre les communications de Quaghebeur et de Cristina Peri Rossi. D'abord, j'ai été content qu'elle précise qu'elle ne mettait pas en opposition prose et poésie, mais plutôt, en quelque sorte, la littérature et un langage dégradé par les communications de masse. Ça, je pense que ça rejoint un peu, d'une manière indirecte, la communication de Quaghebeur, qui voulait recréer une internationale des poètes... Mais il y a en cela évidemment la menace d'une marginalisation, c'est-à-dire que quand les poètes se retrouvent entre poètes dans le monde pour pouvoir se dire ce qu'ils ont à dire, c'est peut-être un moyen plus grand pour atteindre le public, mais c'est peut-être aussi un moyen pour que la marginalisation soit internationale plutôt que nationale.

MARC QUAGHEBEUR :

Quand j'ai parlé de l'internationale des poètes, j'ai justement voulu attirer l'attention sur le fait qu'on ne pouvait pas se limiter simplement à rassembler des poètes, mais plutôt qu'il fallait essayer de voir par quel moyen on pourrait créer une internationale des gens concernés par, disons, ce que la poésie signifie d'autre. Parce que sinon on tombe, en effet, dans le nombrilisme.

MARCEL BÉLANGER :

Je voudrais revenir sur cette notion de narrativité, qui effectivement m'intéresse beaucoup. Disons que j'ai l'impression (c'est une vision personnelle), que finalement le poète moderne s'est

complu dans une espèce de refus à parler de voyance, à parler de magie, à parler de poésie pure ; et je me demande si, dans une très large mesure (et c'est un peu le problème qu'on a soulevé ce matin dans l'atelier qui portait sur le poète maudit), si le poète n'est pas dans une situation de complaisance par rapport à cette marginalité dont il est la victime.

J'ai fait allusion ce matin au livre de Friedrich, qui m'a beaucoup frappé ; lorsqu'il s'agit de définir la poésie moderne, vous savez sans doute que Friedrich procède par une série de négations, qu'il parle de transcendance vide, et ne parvient pas finalement à définir ce qu'elle est. Effectivement, à l'origine même de la poésie moderne, on assiste à une série de refus et à une mythification non seulement de la poésie, du langage poétique, mais du poète lui-même. Si on parle, bien sûr, du poète comme un voyant, on commence déjà à le mythifier ; ce langage se retrouve sous la plume de Hugo, il se retrouve chez beaucoup d'écrivains. Or je me demande si, à ce moment-là, plutôt que d'aboutir à un silence que je transcris péjorativement par l'absence du dire, l'abstraction pour l'abstraction, je me demande si justement (et c'est pour cette raison que les littératures latino-américaines m'intéressent beaucoup) s'il n'y a pas un contact à retrouver, s'il n'y a pas une espèce de carcan intellectuel à briser.

SAUL YURKIÉVICH :

Oui, enfin chez nous, il y a une historicité imposée par la pression de la réalité, et ça nous est peut-être particulier. C'est une liaison qui n'est pas transférable, qui est donnée par des conjonctures historiques qui sont vécues par nos peuples, et que la plupart des vôtres ne vivent pas actuellement. Les trois poètes fondateurs de notre avant-garde sont Vincente Huidobro, César Vallejo et Pablo Neruda ; ce n'est pas un hasard si Vincente Huidobro et Pablo Neruda ont été des candidats à la présidence de la République, candidats de coalition de gauche. Ils ont essayé de conjuguer l'avancée littéraire avec l'avancée politique, ou l'avant-garde littéraire avec l'avant-garde politique ; ce n'est pas un hasard si César Vallejo meurt avec la chute ou la défaite de la République espagnole, et si Pablo Neruda meurt avec la chute ou la défaite de l'Unité Populaire. La situation de nos pays nous impose un contact plus qu'immédiat — charnel et brûlant, avec l'histoire.

Actuellement, dans mon pays par exemple, il y a une zone rouge : celle du monopole de l'Etat sur le discours. La parole officielle est parole catégorique et parole unique ; alors dès qu'il y a contestation de ce pouvoir dictatorial, contestation par la parole, (par la parole directe ou la parole translative, par la parole littéraire ou la parole littéraire), l'Etat parle d'attentat. Le pouvoir a établi une équivalence entre parole et balle, et le châtement est le même pour celui, enfin, qui mène l'opposition à main armée ou à parole armée. Le châtement est le même c'est-à-dire qu'il va de

l'enlèvement à la disparition, à la torture, à l'extermination physique. Nous avons une liste assez longue de sacrifiés, d'holocaustes ; il y a, parmi mes amis, des sacrifiés récents comme Rodolfo Walsh, Francisco Urondo et Haroldo Conti. Nous redécouvrons avec stupeur ce pouvoir de la parole, et nous redécouvrons la crainte des généraux, des gardiens et des chasseurs à l'égard de ces pouvoirs supposément maléfiques de la parole, de la parole en liberté ou de la parole libératrice. Cette peur est la peur ancienne des inquisiteurs, des gardiens de la santé publique ou de la sécurité d'Etat contre la parole insoumise ; dans ces cas-là, nous ne pouvons plus parler d'une entité « spectrale » de la littérature, ou de la marginalité de l'écrivain ; nous sommes placés au coeur vif d'une réalité qui nous anéantit.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Merci. Jean-Luc Benoziglio.

JEAN-LUC BENOZIGLIO :

Oui, juste deux mots ; je tombe mal après ce que Yurkiévich vient de dire, ce à quoi je souscris à peu près entièrement, mais ce que je voulais dire c'est que ce qui m'a (à quelques exceptions près dans lesquelles chacun voudra bien se reconnaître), ce qui m'a un peu terrifié ici cet après-midi dans la poésie, en tant que romancier, c'est son manque d'humour ; mais comme d'un autre côté ce qui me terrifie chez les romanciers (à quelques exceptions près dans lesquelles chacun voudra bien se reconnaître), c'est leur manque d'humour, je suis et je reste terrifié.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Michel van Schendel.

MICHEL VAN SCHENDEL :

Oui, c'est à propos de la narrativité à laquelle faisait allusion Marcel Bélanger tout à l'heure ; dans l'atelier, à un certain moment, j'ai évoqué cette question-là pour demander si nos débats sur le poète maudit n'étaient pas de nature à dater ce phénomène-là sur le plan culturel, et si, en plus, ils ne relevaient pas de considérations très ethnocentriques. J'ai évoqué à ce moment-là d'autres cas d'écriture poétique, d'écriture poétique contemporaine (et là-dessus je rejoins notre ami argentin), qui ne sont plus de l'ordre de la périphérie, mais qui concernent le sens même de l'écriture poétique aujourd'hui, me semble-t-il. Je ne sais pas si c'est un retour à la narrativité ; en tout cas, c'est un investissement de la narrativité par la poésie. C'est le cas de Ritsos, c'est le cas de Neruda, c'est le cas d'Aimé Césaire, c'est le cas de René Depestre ; c'est le cas, d'une part, de beaucoup d'écrivains qui travaillent dans ce qu'on a appelé un temps les pays de la périphérie (mais qui sont de moins en moins des pays de la périphérie), et

d'autre part, le cas d'écrivains qui tous ont été ou sont encore des écrivains dits de gauche ou des écrivains qui ont été de tendances communistes, bref, des écrivains pour lesquels, comme vient de le dire notre ami argentin, la parole n'était pas simplement une question excentrique, mais bien une question qui concernait directement le pouvoir, et la lutte contre ce pouvoir. De ce point de vue-là l'écriture poétique a joué un rôle, sans doute tragique. C'est-à-dire que dans cette mesure, la poésie ne peut pas (ce n'est pas là sa prétention, et c'est en quoi elle reste humoristique d'ailleurs), elle ne peut pas convaincre la tragédie, l'assimiler, elle ne peut pas. Ce n'est pas de l'ordre de la rhétorique. C'est de l'ordre d'un combat, et d'un combat qui a un rôle non pas simplement littéraire, mais aussi politique, qu'on le veuille ou non.

Je voudrais simplement ajouter que ça peut concerner également d'autres phénomènes d'écriture. Pour ma part, je travaille de plus en plus à l'écoute des bruits, des rumeurs, des paroles diverses ; je travaille beaucoup dans les restaurants, dans les lieux publics, ça me sert de brouillon, de matière première... Une matière première qui ensuite est évidemment transformée, mais que j'essaie de transformer dans le respect même de sa nature. Cela donne des choses qui sont tout à fait de l'ordre du décousu (il n'y a pas de continuité entre tous ces dits divers), et cependant, il y a un texte qui se constitue à travers tout ça, qui se découvre une unité. Il me semble que c'est aussi par là, par cette espèce d'hétérogénéité, que l'on peut retrouver — non plus le phénomène du poète maudit, qui pour moi effectivement est daté, c'est désuet — mais cette espèce de tragédie de l'écriture qui est obligée de se rendre compte qu'elle est dans le champ du politique, et qu'en même temps, elle le tient à distance, ce pourquoi on peut être censuré ou persécuté dans certains pays.

PAUL CHAMBERLAND :

Je veux dire à quel point l'exposé de Quaghebeur m'a rejoint profondément dans ma vision et dans ma pratique de la poésie ; ce à quoi, en somme, j'en arrive, c'est à identifier comme véritable sujet de la poésie une *communauté* ; et c'est l'état de cette communauté que la poésie peut révéler. Ce que j'ai noté dans l'exposé de Quaghebeur, pour moi, fait signe : c'est « inventer des réseaux propres... » (j'ai perdu le reste, mais seulement ce fragment pour moi est important). Alors ce que je voudrais dire, c'est que dans une société comme celle du Québec, et dans la société occidentale en général, où nous sommes aux prises avec une immense massification, ce qui pour moi est essentiel c'est ce que j'appellerais le réseau des marginalités. Je pense par exemple à tous les combats menés par les femmes, je pense également, dans cette même foulée, à la transformation de la condition de l'enfant, enfin, je ne me lancerai pas dans une énumération, mais je pense en somme à tout un ensemble de marginalités ; et ce que je vois

dans cette espèce de voie médiane dans laquelle on tente de s'avancer, c'est qu'enfin, la fonction de la poésie serait peut-être axée essentiellement sur la rupture...

C'est très important ce que Michel disait tantôt, quand il parlait d'écrire dans un restaurant ; moi, je n'écris presque plus que dans les restaurants ou dans les endroits publics, pour être continuellement dans une sorte de murmure, de mouvement qui me permette de rester dans une sorte de circulation de contacts, et de tenter d'induire un témoignage sur un nous désormais engagé dans un processus que je qualifie, sans plus, de processus apocalyptique de dissolution. Alors, il est bien évident pour moi que d'un côté, ce qu'il peut y avoir de raréfié, de spécifique dans la démarche de l'écriture, doit être en quelque sorte préservé ; mais d'un autre côté, tous ces jeux de confluence possible à travers toutes les marginalités, toutes les dissidences, je pense que c'est le terrain dans lequel on peut, (est-ce que c'est sous la forme d'une narrativité nouvelle, enfin il y a plusieurs voies possibles, je pense), espérer sortir aujourd'hui de l'hyperspécialisation dans laquelle on est enfermés.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Bon, vous êtes nombreux à demander la parole, alors je suis obligé de faire un peu vite. Kenneth White.

KENNETH WHITE :

Je vais essayer d'être le plus rapide possible. J'ai trois petites interventions à faire, et mes notes deviennent assez brouillonnes, mais je vais essayer quand même de parler clairement.

Une petite remarque d'abord à propos du manque d'humour : j'aime beaucoup le rire, mes amis le savent, mais je ferai remarquer aussi que l'humour peut être le soutien et la caution de la médiocrité.

JEAN-LUC BENOZIGLIO :

J'ai dit : « à quelques rares exceptions près dans lesquelles chacun voudra bien se reconnaître ».

KENNETH WHITE :

D'accord. Je répète que l'humour peut être le soutien et la caution de la médiocrité.

Deuxième intervention, j'aimerais dire un mot contre, disons, une certaine polarisation sur l'Amérique latine ; en disant ça peut-être que je risque d'être impopulaire, mais enfin je n'ai jamais eu peur de ça, et de toute façon, pour des gens de bon entendement, ce que j'ai à dire n'est nullement fait pour dénigrer les écrivains latino-américains.

Qu'il y ait un carcan intellectuel à briser en Occident, c'est sûr et certain ; briser cela, c'est le travail existentiel, intellectuel, poétique, mystico-social, etc., dont je ne cesse de parler ; mais je pense que par rapport au travail qui est à faire, la référence constante à l'Amérique latine peut représenter une facilité.

Troisième intervention, très rapide, à propos de la conscience tragique. J'affirme effectivement qu'il y a une possibilité de transcender la conscience tragique, et que ça serait pour moi dans le vrai rire, le rire cosmique. Je l'ai beaucoup dit ce matin, et je n'ai vraiment nullement envie de me répéter ; je voudrais simplement dire qu'il y a une différence, une différence énorme, entre celui qui essaie d'atteindre le centre d'une cible que d'autres voient (là, il s'agit bien de talent, poétique ou autre), et celui qui essaie de viser une cible que d'autres ne voient pas. Et là, il s'agit de bien autre chose que du talent.

JAMES SACRÉ :

Je voulais faire une toute petite remarque pour essayer d'arracher la notion de narrativité à des aires géographiques ou sociales trop précises, et en même temps, pour essayer d'échapper à l'espèce de simplification qu'introduit Quaghebeur en polarisant l'état de la poésie française ; je citerai simplement deux oeuvres : *le Savon* de Ponge et *les Mégères de la mer* de Louis-René Desforêts.

SALAH STÉTIÉ :

Deux ou trois observations, qui seront les dernières pour moi au cours de cette séance. La première observation, c'est qu'il me semble qu'écrire dans les restaurants doit être coûteux et calorigène... Deuxièmement, pour revenir à cette notion de narrativité, envers laquelle je ne me sens pas de prédilection particulière (mais c'est probablement qu'elle ne correspond en rien à mon tempérament), je voudrais souligner qu'à partir du moment où une certaine narrativité semble, dans l'esprit de l'introducteur de cette notion, s'opposer à l'obsession du silence, du silence *substantiel*, je remarque que tout ce vocabulaire que nous avons cru hier bannir de nos débats, ce vocabulaire essentialiste, substantialiste, et d'une certaine façon mystique, nous est revenu aujourd'hui très naturellement. Et moi, bien entendu, je m'en félicite, car je crois que ce vocabulaire est aussi apte à rendre compte de la nature de la poésie qu'un vocabulaire plus idéologique et plus conceptuel. Je voudrais dire que le problème de l'identité fondamentale du poète, tel qu'on peut le voir vécu par Rimbaud, par exemple, n'est pas propre à la poésie de l'Occident depuis le siècle dernier, mais que c'est là une des vieilles exigences mystico-spiritualo-lyriques de toute poésie essentialiste. Au « je est un autre » de Rimbaud correspond, au X^e siècle en Iran, l'extraordinaire « je suis la vérité » de Hallâj, proposition...

NAÏM KATTAN :

A Bagdad.

SALAH STÉTIÉ :

A Bagdad, qui l'a fait condamner à être crucifié et brûlé, ses cendres étant ensuite dispersées sur l'Euphrate. Autre exemple de cette obsession de l'anéantissement par la poésie, et de l'abouchement de cette poésie au silence, se présente le cas d'un autre très grand poète persan du XI^e siècle, Meoulana Jjelal Eddind El Roumi, dont je voudrais simplement en conclusion citer un quatrain et un vers. Le quatrain le voici :

*Du néant est partie notre caravane porteuse d'amour
Le vin de l'union illumine éternellement notre nuit
De ce vin que n'interdit pas la religion d'amour
Nos lèvres seront humectées jusqu'à l'aube du néant.*

Quant au vers, le voici : parlant de Dieu, qui est la projection symbolique de son poème ou de son silence, le poète dit :

Il est l'oiseau de la vision et ne se pose pas sur les cils.

CLAUDE ESTEBAN :

Je dirai quelques mots très brefs. En fait, je formulerai plutôt une constatation. A travers l'exposé de Marc Quaghebeur, une certaine poésie française a été, il faut le dire, clouée au pilori avec beaucoup de force et de conviction, dans des expressions telles : « un site raréfié », ou : « une ascèse quasi mandarinale » ; un peu plus tard, on accordait avec une certaine condescendance à Jaccottet le terrain de la métaphysique, de la mystique qui est tout aussi dangereuse, nous disait Marc Quaghebeur, que la philosophie. Et curieusement, à l'exception de James Sacré qui a repris la parole à ce propos, les poètes français ici présents se sont tus là-dessus, manifestant une sorte d'accord tacite. Qui ne dit mot consent...

SALAH STÉTIÉ :

Pas moi.

CLAUDE ESTEBAN :

Je dis les poètes français ; les poètes français de France. Je tiens pas du tout à engager une polémique, mais je me demande si cependant il n'y a pas une certaine intolérance à accuser une poésie qui en effet, fondamentalement déracinée, s'est retirée sur une espèce de Sinaï intérieur pour se perdre dans le silence. Je crois qu'on peut faire crédit à certains poètes français (on a cité Jaccottet, mais derrière lui on pourrait pressentir Yves Bonnefoy, André Duboucher, et peut-être quelques autres), pour qui ce combat d'essence spirituelle qui peut être aussi dur, pour reprendre la phrase de Rimbaud, qu'une bataille d'hommes. Je me demande si ce n'est pas un peu vite évacuer, comme on dit aujourd'hui, le problème, que de jeter aux oubliettes de l'histoire une poésie qui

en effet se cherche difficilement, mais qu'on ne peut pas confondre avec une rhétorique du silence. On peut mourir les armes à la main, comme a dit Yurkiévich, mais on peut aussi mourir (et Mallarmé l'a montré) avec le silence dans la bouche ; et ça peut être aussi cruel, aussi douloureux, et peut-être aussi éloquent comme expérience poétique.

MARC QUAGHEBEUR :

Quand vous dites que j'ai cloué au pilori une tendance de la poésie française, je trouve que vous y allez très fort, parce que d'abord, je ne le cache pas, ces gens-là ont été mes maîtres ; je dois beaucoup à Bonnefoy. J'ai seulement dit, je ne sais pas si c'est dans l'exposé ou après, suite aux questions de monsieur Bélanger, que ce que je constatais personnellement (et aussi historiquement), c'est que cette tendance de la poésie française nous mène actuellement, comme toutes les tendances poétiques, dans une impasse. Mais je m'insurge contre le clouage au pilori, parce que j'ai essayé de formuler un discours qui tente de produire un dépassement de cette tendance, tout en en conservant une large part ; j'ai simplement voulu mettre l'accent sur le fait que si on ne dialectise pas les choses, cette tendance ira s'accroissant dans la solitude de la montagne, et qu'elle finira dans le silence ou dans l'impasse poétique. Je crois que c'est une nuance légère mais qui existe quand même.