

Michel Delville

Il y a une dizaine d'années, Bob Perelman publiait un poème en vers intitulé « La marginalisation de la poésie ». Ce texte — qui est repris parmi les essais critiques de *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History* (1996) mais apparaît pour la première fois en tant que poème dans le recueil *Virtual Realities* (1993) — commence par citer le célèbre vers de Jack Spicer, « Personne n'écoute la poésie » (« *No one listens to poetry* »), et se concentre ensuite sur les implications littérales, métaphoriques et idéologiques de la « marge ». Par sa forme même, le texte de Perelman, un essai critique de 1500 mots divisé arbitrairement en 125 couplets de six vers chacun, cherche à mettre en évidence non seulement ce qui distingue la prose de la poésie, mais aussi ce qui divise fondamentalement « le monde académique et la poésie ». En bon poète américain, grand consommateur de *French theory*, Perelman cite abondamment le *Glas* de Derrida, dont les faux collages à marges multiples font de la marge un espace libérateur susceptible de nous donner les moyens d'« une lecture et / d'une écriture plus commune et critique », une écriture « physiquement / et socialement située ... où la marge cesse d'être / une métaphore et où le lecteur / ne se contente pas d'attendre / d'être libéré ».

On retrouve ici une des thèses favorites des Language poets, celle qui prétend que l'écriture poétique, si elle veut aspirer à une quelconque fonction politique, doit être un « phénomène de groupe dont la première caractéristique est de ne plus considérer le lecteur comme une catégorie séparée ». Ainsi, la « poésie du langage », qu'elle s'exprime au travers d'un essai versifié ou des innombrables poésies en prose publiées par les auteurs associés à ce mouvement, doit impérativement faire du lecteur un auteur à part entière, un partenaire actif dans la production du sens. Cette idée est bien entendu assez proche du fameux texte « scriptible » de Barthes, qui fait d'ailleurs une apparition dans l'ultime chapitre de la *Marginalisation*. Dans le contexte plus récent de l'histoire de la Language poetry (ou de ce qui sera plus tard renommé « Language writing » par Perelman), cette utopie d'un texte pluriel et démocratique trouvera dans la prose un de ses aboutissements formels logiques. C'est en tout cas ce que laisse entendre le manifeste de la « Nouvelle Phrase » (« *New Sentence* ») de Ron Silliman, dont je reprends ici les points principaux :

- 1) Le paragraphe organise les phrases ;
- 2) Le paragraphe est une unité de quantité, pas de logique ou d'argumentation ;
- 3) La longueur de la phrase est une unité de mesure ;
- 4) La structure de la phrase est modifiée de manière à produire un mouvement de torsion ou à augmenter son degré de polysémie/ambiguïté ;
- 5) Le mouvement syllogique est : (a) limité ; (b) contrôlé ;
- 6) Le mouvement syllogique premier se situe entre la phrase précédente et la phrase suivante ;
- 7) Le mouvement syllogique secondaire tend vers le paragraphe entier ou vers le texte dans sa totalité ;
- 8) La limitation du mouvement syllogique maintient l'attention du lecteur au niveau du langage, c'est-à-dire la plupart du temps au niveau de la phrase ou à un niveau inférieur.

Tout comme les couplets du poème-essai de Perelman, la *New Sentence* de Silliman incarne le rêve d'une forme égalitaire (« *that each line is created equal / is contra-narrative* », écrit ailleurs Ron Silliman), un espace textuel post-formel où chaque phrase, chaque mot naît égal en droit et, comme nous le verrons plus loin, en devoir. Silliman insiste également sur la

nécessité d'interrompre le flux « syllogique » de la prose, qu'elle soit narrative ou descriptive, et de prévenir toute tentative d'intégration du sens au-delà des unités de composition de base que sont la phrase et, dans une moindre mesure, le paragraphe. Chez la plupart des Language poets, cette attitude « contre-narrative » s'accompagne d'un rejet catégorique du « lyrisme expressif » ou, plutôt, d'une tendance à miner ce dernier de l'intérieur en faisant de l'écriture même son sujet principal, mettant en exergue les stratégies d'expression du moi, éliminant de la sorte toute trace de « présence » lyrique ou épiphanique. Car l'ennemi juré des Language poets est bien le « poème d'expérience », celui que pratiquent les écrivains que Perelman décrit comme « les descendants principalement vers-libristes des *spots / of time* de Wordsworth : des méditations / à la première personne où le / sens de la vie devient visible / au bout de 20 ou 30 vers ». Et c'est donc (presque) tout naturellement que la prose devient alors le support d'une écriture auto-réflexive, « métapoétique », déniée autant que désenchantée, telle qu'elle est déclinée dans le recueil *Tjanting*, de Silliman :

Pas ça.

Quoi alors ?

Je recommence encore et encore. Pas ça.

La semaine dernière, j'ai écrit « les muscles de ma paume sont si éprouvés d'avoir coupé le rôti de bœuf que j'arrive à peine à tenir mon stylo ». Alors quoi. Ce matin j'ai une lèvre boursouflée.

Un examen approfondi de la New Sentence met à jour un paradoxe bien connu des lecteurs et critiques de la poésie dite « expérimentale » ou encore « anti-lyrique ». Le poème qui cherche à se démarquer des poncifs des modes lyriques et expressifs traditionnels fait naître de nouvelles conventions : anti-syntaxe, disjonction, « non-closure », parataxe (certains prétendent qu'elle est moins autoritaire, moins prescriptive et par conséquent plus démocratique que l'hypotaxe), œuvre « ouverte », narcissisme dépersonnalisé d'une écriture qui réfléchit constamment sur elle-même, etc. Autrement dit, l'attribution d'une valeur métaphorique à la forme poétique (le sonnet serait plus « hiérarchisé » qu'un poème en vers libre) assure au poème en prose un statut particulier, celui d'une forme hybride hésitant entre le centre et la marge, le langage « public » de la prose et le langage « privé » du lyrisme, et au sein de laquelle la textualité « pure » semble avoir pris la place des genres et modes traditionnels.

Ce qui caractérise également la prose des Language poets, c'est un recours fréquent à la contrainte qui puise son inspiration tantôt chez John Cage et Jackson MacLow (MacLow est d'ailleurs repris dans l'anthologie fondatrice de la « Langpo », *In the American Tree*), tantôt chez Oulipo, qui inspira à Lyn Hejinian l'élégant *My Life* (1980), autobiographie « poétique » composée à l'âge de 37 ans et comprenant 37 sections de 37 phrases (la seconde édition, publiée en 1987 comprend 45 sections de 45 phrases). Chez Rosmarie Waldrop la contrainte est d'un tout autre ordre, dans la mesure où c'est la réécriture (conçue dans le sens cagien de « *writing-through* ») qui domine, par exemple, *A Key into the Language of America* (cet ouvrage remarquable revisite le livre de Roger Williams du même titre, paru en 1643 et consacré à la langue et à la culture narragansett). C'est aussi dans la prose de Waldrop que la marge typographique retrouve toute sa pertinence en tant que contrainte. Comme le fait remarquer Jean-François Puff dans ce même numéro, Waldrop est un des rares poètes en prose à insister sur la nécessité de travailler sur l'espacement des mots, rendant ainsi à la marge une partie de l'importance qu'elle occupe dans la poésie versifiée. Car si Waldrop avoue avoir pour ambition de « compenser l'absence de marges » en « pla[çant] le vide à l'intérieur du texte » et en cultivant « les coupures, la discontinuité, les sauts, les écarts de référent », son rejet des coupures en fin de ligne dans un recueil tel que *Lawn of Excluded*

*Middle* a pour effet de faire de la marge justifiée un cadre arbitraire, certes, mais qui pourrait bien, dans une certaine mesure, prendre la relève de l'enjambement en forçant le poète à ménager des blancs typographiques qui soulignent la singularité « poétique » de sa prose. Bref, comme dirait Max Jacob, ces poèmes « ont du style et de la marge, c'est-à-dire qu'ils composent et qu'ils situent » (Préface au *Cornet à dés*). Enfin, dans le *Tjanting* de Silliman, cité plus haut, c'est la série de Fibonacci (dans laquelle chaque terme est la somme des deux termes précédents : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34) qui détermine le nombre de phrases de chaque paragraphe.

Mais au-delà des procédures et des contraintes, *Tjanting*, avec ses échos vaguement beckettians, incarne la mise en pratique d'une écriture en prose dont la forme, suprêmement arbitraire et quantitative, « n'est intéressante que dans la mesure où elle permet la libération », affirme Perelman. Mais de quoi devons-nous, après tout, être libérés ? S'agit-il d'échapper aux forces centripètes du « centre » ou de s'extirper des affres de la marginalisation ? Et faut-il pour cela intégrer le circuit académique (comme l'on fait un certain nombre de Language poets de la première génération, dont Perelman), milieu où la question de la marge et du centre occupe depuis une bonne vingtaine d'années une place importante au sein des études culturelles et études postcoloniales, et où les objets textuels « difficiles », et hyper-théorisés de la poésie du langage se prêtent volontiers au jeu d'une recherche des codes cachés, de la métapoétique et de l'intertextualité ? Et s'agit-il, en définitive, d'une libération formelle, esthétique et/ou politique ? Comme l'on fait remarquer certains de ses détracteurs, la poétique poststructuraliste de la Language poetry, en minant de l'intérieur le mouvement narratif, descriptif et discursif de la prose, en privilégiant la matérialité du signifiant (combattant par là même la « tyrannie du signifié »), et en méprisant le lyrisme « transparent » et le hors-texte, court le risque de contrecarrer le projet politique auquel adhèrent la plupart de ses praticiens en jouant le jeu du capitalisme ambiant, offrant au lecteur la possibilité de s'adonner aux charmes d'une sorte de « libéralisme sémantique » que certains stigmatiseront comme une manifestation marginale et micro-culturelle de la libre circulation du sens. C'est bien là un des enjeux principaux de la New Sentence de Silliman qui, par son dédain du référent et du « mouvement syllogistique » de la prose « utilitaire », considère que « toute tentative d'explication de l'œuvre se référant à un ordre de signification 'plus élevé', tel que la narration ou la caractérisation, est voué au sophisme, sinon à une incohérence flagrante ». Quant à Bruce Andrews, il reconnaît lui aussi que la « praxis radicale » de la Language poetry se distingue de l'écriture politique « conventionnelle » en mettant l'accent sur les mécanismes de *production* du sens, excluant par là même toute tentative d'explication ou de remise en question de l'ordre établi qui fasse l'économie d'une critique plus profonde de « la communication non-médiée, l'expression 'vocale' de l'expérience' 'individuelle', la transparence du médium (le langage) [et] son instrumentalisation ».

Quoi qu'il en soit, un des principaux intérêts du manifeste de Silliman cité plus haut est qu'il rompt catégoriquement avec les conceptions traditionnelles de l'écriture poétique en tant que forme exacerbée de la prose (on peut renverser l'argument et affirmer comme Jean Cohen que la prose est une forme « modérée » de la poésie). Ces dernières impliquent nécessairement que la prose est la forme « minimale » du langage, celle qui est la plus « économique » — pour rappel, la définition de Barthes (celle aussi celle de M. Jourdain dans *Le Bourgeois Gentilhomme*) dans *Le Degré zéro de l'écriture* dans laquelle « a », « b » et « c » représentent les attributs « décoratifs » du langage « tels que le mètre, la rime et le rituel des images » :

Poésie = prose + a + b + c

Prose = poésie – a – b – c

La « New Sentence » de Silliman s'écarte tout autant du propos, plus nuancé, de Genette qui affirme que le langage poétique révèle « un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n'importe quel énoncé, à la seule condition que s'établisse autour de lui cette marge de silence qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien ». (A noter que Genette remet en question la notion d'« écart » développée par Cohen — selon laquelle la prose est la norme et la poésie est la déviance qui entraîne la norme vers la marge — en situant la « motivation » poétique au sein même du langage commun mais qu'il continue néanmoins à faire d'un certain degré d'« intensité » et de « présence intransitive » l'apanage de la poésie.) Silliman s'éloigne également de la thèse de Mallarmé selon lequel la poésie (c'est-à-dire le vers) « philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur ». La prose (ou plutôt l'absence de vers ou de parallélisme métrique) serait alors ce qui augmente (sans le « rémunérer ») l'écart entre le signifiant et le signifié, ce qui bien entendu est aux antipodes de la prose « poétique » de Silliman dont le but avoué est de remettre en question la transparence naturelle du langage, héritée du *parler* commun (un des premiers manifestes de la Language poetry, publié par Robert Grenier dès le début des années 70 et démarrant par un retentissant « I HATE SPEECH », marque déjà une rupture violente de la *speech-based poetic* de Charles Olson) et dont la « motivation » (méta-)poétique réside précisément dans leur capacité à « faire retour » sur eux-mêmes sans pour autant souscrire au dicton de Coleridge (« *prose = words in their best order; poetry = the best words in the best order* ») et à ses nombreuses relectures contemporaines.