

Stéphane Abdallah ILTIS



---

# CARNETS DE ROUTE

---

*Notes sur la poésie*





## AVANT-PROPOS

---

Ces notes, dont les premières ont vingt ans, correspondent à une autre époque de mon cheminement poétique et spirituel – la poésie étant une voie spirituelle à part entière, une quête d’absolu et de perfection.

À l’époque agnostique, aujourd’hui croyant, je n’hésite pas à publier des propos de franche mécréance : c’est qu’ils témoignent du chemin parcouru, d’un mouvement ininterrompu de l’âme et du cœur, de l’esprit et de l’intellect.

Relevant de ma destinée, ils ont participé pleinement de ce que je suis aujourd’hui, et comme tels je ne saurais les renier.

Ils montrent que les germes de la foi étaient déjà en moi, portés par cette interrogation métaphysique des causes de l’univers, par ce doute existentiel motivant ma quête poétique.

Ils montrent cette préoccupation précoce de l’abolition de l’égo, cette exigence ascétique caractérisant aussi bien le mystique pur que le poète.

Le poète n’étant jamais qu’un mystique « en mission », chargé d’éveiller à la Présence divine par la plus pure formulation.

À l’époque, j’appelais cette Présence « l’Absolu », ou « l’Être » – mais c’était bien de Lui qu’il s’agissait déjà.

Aujourd’hui, je Le cherche toujours mais humblement, sachant l’impossibilité qu’il y a de L’embrasser pleinement, de saisir toute Sa Lumière.

Conscient que la persévérance dans la voie avec une intention pure est déjà un accomplissement en soi.

Alors peut-être permettra-t-Il à mes mots, par Sa grâce, de laisser filtrer un peu de Son Rayonnement infini.

Mais cela repose sur un double paradigme : purification de l’âme et du cœur dans le cadre de la voie de la foi, et perfection formelle dans le travail du verbe à proprement parler.

Pas d’ouverture possible sans cette exigence de perfection et cette culture de l’excellence.



PREMIÈRE SAISON  
(2000 – juillet 2001)



Devant moi s'étend maintenant l'horizon nocturne et désertique de ma subjectivité. Ou lorsqu'y paraît le soleil, sa lumière est si vive qu'elle m'aveugle et ne me permet pas d'en discerner les subtilités : je me trouve alors confronté à une nuit blanche, intégrale – mais jamais la moindre lueur révélatrice, inédite.

L'inconnu est donc devant moi ; derrière, j'ai laissé les derniers écueils – les plus précieux, au fur et à mesure de mon avancée. Mais de ce monde. Connus. Ce que je cherche à présent, ce sont de pures expressions du sacré : le rapport direct, brûlant. Et pas que de simples roses, de modestes pétales (mais sublimes dans leur humilité) m'induisent à son sentiment – à l'intuition.

Qu'il serait magique qu'une combinaison de signes – mais inspirée, visitée – pût d'un coup montrer l'absolu tel que, ouverture pratiquée dans l'épaisseur de la nuit, au-delà même du jour, sans la médiation d'aucun référent ! Qu'un langage enfin le dise, sans même avoir à le baptiser d'un quelconque nom de synthèse – *Dieu* !

Le poème n'a pas pour vocation à élever des images suggérant l'absolu – mais au contraire à éveiller, par l'expression directe de l'absolu, à de nouvelles images insoupçonnées jusque-là.



Tel mélange de hasard serait-il le bon, cette fois ?

Ou demeurerait-il cet inextricable amas de signes, déshérité, sans fin, voué à sa propre existence ?

Saurait-il éveiller en nous quelque image merveilleuse – une silhouette ; quelque rumeur fascinante – un chant ?

Que nous retrouverions, peut-être, ici-bas, sous la forme d'un corps aimé ? Dans les stridences d'un chant d'oiseau ?



Aveugle au monde parce qu'aveugle à l'absolu du monde, je cherche désespérément un langage susceptible de m'ouvrir les yeux : tel blanc propre à m'éveiller au merveilleux d'un nuage, tel bleu à l'infini du ciel – telle composition verbale au mystère d'un bouquet.

Je fais appel au signe pur, car j'ai confiance en sa faculté combinatoire d'expression du sacré ; je crois en son alchimie parfaite, totale – finie.

Mais c'est en moi, dans la nuit de ma subjectivité, que je devrai chercher, toute ma vie, la lueur susceptible d'irradier ma parole... ou plutôt le langage susceptible d'éveiller cette lueur – nécessaire clé de la lecture du monde.



Un langage qui exprimerait à la fois, dans l'espace du poème qui le circonscrirait, l'absolu d'une rose, l'émotion de la lumière dans les arbres, la beauté de la femme aimée ; la plénitude du jour et le froid de l'ombre ; l'angoisse de la nuit...

Devrai-je éternellement me contenter d'un absolu fragmenté ? Cultiver seulement ces bribes qui me visitent périodiquement – refoulant ainsi au néant, d'un coup, tout le reste de ce qu'il est bien convenu d'appeler la *Création* ?



Que saisir, sinon du hasard, dans les rets du langage ?

Attendre, espérer ; par l'usage de la parole, agir. Contrer le néant. Remuer, s'agiter.

En vain.

Inlassablement, assembler – rassembler des signes. Nouer leurs sons. Et croire le miracle possible.

Pourquoi pas, après tout, le mot *vent* ? Puisque n'entrera du vent, dans le poème, qu'un infime soupçon – qu'une vague rumeur. Ainsi, et comme un signifiant ne sera jamais qu'un signifiant, qu'un matériau de construction, il convient de l'utiliser comme tel, isolément : alors sa vertu phonétique, combinée à d'autres signifiants plastiquement similaires, permettra-t-elle, peut-être, dans le jeu des échos, l'émergence d'une bricole de pur absolu. Mais qu'on utilise *vent* pour sa seule fonction sémantique, et l'on se rendra vite compte, ayant occulté l'essentiel de ses virtualités, qu'on l'aura appauvri ; d'autant plus que, pour exploiter cette fonction sémantique, il est nécessaire de recourir à un déploiement contextuel conséquent (car *vent* ne nous parlera du vent que s'il est question, rayonnant autour de lui, du souffle, de rafales, de l'air, etc...). Donc, grande confusion de signes pour un minimum de sens. Ce qui est tout de même dommageable. Car c'est bien déconsidérer le mot dans sa dimension plastique, la seule viable en fait. (En termes de poétique, s'entend !). Le salut résidant dans la combinaison des signes comme tels. Puisqu'au bout du compte le poème, fait de langue, sera toujours (et ne sera jamais que) une construction artificielle – mais consciente, raisonnée – de signes arbitraires. Et c'est là lutter contre le hasard.

S'il doit rayonner, le *sens* d'un mot, qui n'est pas non plus banni, rayonnera parmi les autres – sans qu'il soit nécessaire de forcer ce sens. Car *vent* ou *rose*, sémantiquement isolés dans un ensemble plastique, auront plus d'éclat que si un



contexte défini absorbait leur sens et les laissait, coquilles vides, pour résidus. (Une fois ce sens établi, compris et assimilé par le lecteur.)

Engoncé dans la nuit, je n'ai plus, pour seul recours, pour unique instrument, que les mots.

Et même faibles, arbitraires, artificiels, je les adore. Pour l'espoir qu'ils entretiennent au milieu de mon désespoir. Uniquement pour cela.

Ce n'est pas avec ses malheurs, ses souffrances, que le poète doit construire. Mais avec le néant qui, hormis ces aléas, peuple sa subjectivité – sa nuit. Car le poète, intermédiaire entre l'absolu et son expression pure, se doit de faire abstraction de tout sentiment personnel ; choisit-il de se mettre à l'écoute de telle douleur, et c'est l'expression de cette même douleur qu'il produira ; préfère-t-il cultiver telle sensation qu'aura générée une rose, ou une chevelure – et il n'exprimera jamais que la sensation de la rose ou de la chevelure. Et quand bien même ces expressions de la douleur, de la rose ou de la chevelure suggéreraient l'absolu, latent – elles n'en seraient pas pour autant l'expression même.

Donc, le poète doit rester à l'écoute du néant, en amont de sa nuit, au-delà même de ses peines et de ses souffrances – en ce *no man's land* stérile où plus rien ne pousse. Car l'absolu est le néant – est DANS le néant. Rester à l'écoute, jusqu'à capter la bonne fréquence, jusqu'à ce creuset du vide où celui-ci se concentre en pur absolu. Jusqu'à ce que le poème saisisse autre chose que des parasites de hasard, expression une fois de plus du rien périphérique.

Peut-on dire que, le néant, ce sont toutes ces zones d'ombre que n'irradie pas la lumière totale ? Dont ma nuit intime...

Ou s'agit-il de ce vide universel (qu'il soit nuit ou lumière) que n'est pas venu *animer* l'Esprit ?

Ou n'est-ce encore que ce manque d'une Parole ?

Le néant est néant tant qu'il n'est pas l'absolu.

Le néant est ce champ vierge en lequel seul peut fleurir l'absolu.

Le néant, c'est l'absolu potentiel. L'absolu qui n'a pas encore été consacré par la Parole.

Le néant est le support de l'absolu : partout où se trouve de l'absolu, se trouve aussi, sous-jacent, du néant.

Les signes – ces éléments de la nuit intérieure qui viennent à la rencontre de ces rumeurs du monde.

Le salut viendra des signes – donc de l'intérieur ; éclairant d'un coup toute la nuit (effaçant ses parois – la déchirant – la dissolvant – l'animant...).

Ce que Bonnefoy appelle, dans l'écriture poétique, toute cette part de désir non dissimulée, c'est ce que moi je nomme la glose (Dante, du Bouchet).

La prose est en fait le lieu de cette glose – nécessaire.

La poésie doit être le plus pur rapport du monde au langage. C'est la raison pour laquelle ne doit interférer aucune subjectivité – expression subjective.

Il faut s'appliquer à brouiller les cartes ; développer un langage abstrait, non signifiant, ne risquant d'exprimer rien de commun, rien de connu.

Mais un langage semblable peut-il échapper, pour autant, à toute assertion subjective ? Laquelle serait (pire encore !) dissimulée puisque inconsciente...

C'est donc des fonds les plus obscurs, les plus ténébreux de l'intériorité subjective que doit jaillir un tel langage. Au-delà-même de l'inconscient ; là où les signifiants ne risquent d'être empreints d'aucune subjectivité (car il existe en nous, au plus profond de notre être, un point de contact avec l'absolu ; et c'est à ce point que nous rompons avec la connaissance ultime de nous-même – même inconsciente).

Le point de contact avec l'absolu est (aussi) le point de rupture avec l'être intime. Nous touchons à l'Être total lorsque nous rompons avec l'être intime.

Entre l'Être total et l'être intime, il y a un non-être : le néant.

Le langage de l'absolu doit-il être une pure composition de signifiants n'ayant de sens que dans/par leur assemblage (poésie du *sã*), ou une composition sémantique ?

L'assemblage plastique ne doit porter que sur la phonétique.

Le sens profond est porté par la subjectivité.

Les *sã* utilisés s'imprégnant de ce sens suprême, qui même aura motivé leur « sélection »/emploi/usage.

Phénomène de correspondance entre le sens souhaité et les termes qui s'imposent. Pas de hasard. Phénomène de conjonction : le *sens* porté par la subjectivité du poète rencontre la combinaison de sons et de sens lui correspondant. Ou plutôt la combinaison de termes – signifiants et phonèmes – qui correspond au sentiment de l'absolu animant le poète, s'impose. (Encore faut-il que ce sentiment précède, préexistant, cette combinaison ; ce qui n'est pas le cas ! C'est alors à ladite combinaison de jouer le rôle de révélateur et d'éveiller à l'absolu.)

Le *sã* n'est pas vidé de son sens par la combinaison phonétique. Celle-ci ne doit pas troubler la valeur sémantique des mots par un dérèglement syntaxique exagéré.

C'est la combinaison, la correspondance de certains *sã* comme éléments porteurs de sens (donc la combinaison, la correspondance de plusieurs sens), en plus de la composition plastique, phonétique, qui doit éveiller au sens suprême.

Le poème correspond à un sentiment caché de l'absolu, qu'il réveille. Ce sentiment existe, mais non formulé, indéfini, indéterminé. D'où la nécessité de lui trouver la formulation lui correspondant.

Tout ce qui relève du fantasme, ou de la glose, doit trouver place dans un autre type d'écriture que le poème. Le poème est réservé à l'expression de l'absolu – ou devrait l'être. Sachant que le poème peut toujours traiter d'une variété de sujets/thèmes jugés dignes d'intérêt. Sachant aussi que l'émergence d'une série de poèmes dits « de l'absolu » (quelques sonnets comme *Les Chimères* par exemple) relève d'un idéal.

L'absolu n'est ni positif ni négatif. Il est l'absolu, au-dessus du bien, du mal...



Le mot : ce double organe/élément/signe de son et de sens.



Au-delà du discours conscient existe une vérité qu'établissent les mots eux-mêmes.

Le grand paradoxe de la poésie : ne pas disposer de la révélation, permettant l'émergence du poème censé donner... la révélation.

(Ou plutôt manque d'abord la sensation profonde, celle qui pourrait susciter le poème ; lequel poème, par la suite, ouvrirait le regard à la Vérité consciente ; illuminerait le monde par la médiation de la Parole enfin donnée.)



Qu'un ensemble de signes puisse, par le miracle de son surgissement, s'élever au-dessus de nos vaines existences : là est la fin de ce qu'on nomme poésie...



*Rumeurs* sont des bribes de l'extérieur, alors que la parole poétique doit émaner de l'intérieur de la subjectivité, où brûle la sensation profonde qui doit la susciter.

C'est ensuite à la parole poétique d'éclairer le monde extérieur ; mais ce n'est pas au monde extérieur d'éclairer la parole poétique.

Dupin : l'acte d'écrire est un déchirement, un éclatement – une explosion. Elle détruit son sujet par son propre surgissement brutal et sa dissipation, et laisse un vide – un silence – où le même sujet paraît virtuellement, comme un possible, dans la pureté qui le caractérise, vierge encore du viol de la possession effective. Le poème est un écho qui, dissipé, permet au silence de revenir avec plus d'épaisseur, donc de rétablir, plus forte, l'intuition de la présence (présence = silence). Mais cette manifestation bruyante est nécessaire à la mise en relief du silence. Faute de posséder la substance du monde, l'acte poétique est un moyen de l'approcher, de le considérer.

Dans l'esprit du lecteur, les mots qui furent seuls matériels, concrets, se dissipent, et laissent place à l'idée/image, immatérielle, abstraite ( : de l'air, du vide) de l'objet qu'ils étaient censés, en vain, établir (en vain, car jamais des mots ne pourront se substituer à la présence réelle d'un objet).

Il faut cette violence des mots, continue, pour maintenir cette présence du silence, la porter. La faire durer. Au-delà des apparences quotidiennes qui éclipsent le silence où se trouve l'Être, le poème, lui-même apparence mais ultime, établit la frontière entre l'artifice de la subjectivité et l'absolu.



Je sens en moi ces poèmes du feu, du sang, de l'or, prêts à émerger. Je les devine. Mais quelle peur les retient ? Quelle sourde crainte ? Quand trouverai-je le courage nécessaire à leur délivrance ? Et la paix aussi ? Tout cela est si confus ! Mais la Vérité affleure...



Plutôt cultiver quelques images circonstanciées qu'une vérité intemporelle, insaisissable... (À propos d'*Écumes*.)

Le poème est-il une fin en soi, une structure consistant à enfermer le monde/l'absolu du monde, ou un moyen d'aller vers le monde ?



L'Œuvre ultime, ce sera(it) ce sonnet que je retravaillerai(s) toute ma vie, qui connaîtra(it) plusieurs états différents, qui peut-être ne dépassera(it) jamais le stade d'ébauches ou de quelques bribes fragmentaires, et qui s'efforcera(it) de correspondre aux attentes exposées dans mes différents travaux de glose.



Jaccottet : le plus « poète » du groupe : le moins intellectuel. Un sensuel, dans la lignée de Verlaine. Faiblesse de raisonnement, mais une intuition de Voyant. Faiblesse aussi de l'écriture : prosodie maladroite, trébuchante, parfois lourde. Prose naïve et sommaire. Mais beaucoup de charme. L'emprise du signe ici réduite au profit de la pure poésie, du sentiment de la présence, de l'absolu – presque palpables (*dé*-signation de/dans la démarche de J., même si involontaire). Le discours de glose est si humble, dans son expression, qu'il en devient presque transparent, au profit de ce à quoi il aspire – qui lui devient presque concret tant il est ardemment désiré.

L'intuition de l'absolu doit guider la main du poète, imprégner les signes qu'il aura choisis (*feu, or...*). Alors le poème, ainsi « inspiré », permettra au regard de percevoir l'absolu du monde.

D'esthétique, la finalité des arts est devenue métaphysique. Puis absolutiste. Ontologique... Le sacré guide toute démarche artistique. (Gravité.)

Nécessairement, le poème ne sera pas représentatif. « Figuratif ». Mais abstrait. Le signe précèdera le référent. Le poème devancera le regard sur le monde. En revanche, l'intuition aura précédé le signe. Et sa combinaison.

La syntaxe sera cohérente. Mais ne renverra à aucun référent particulier, isolé. Je veux dire : aucun référent du monde sensible n'aura motivé sa venue. Mais lui (r)enverra au monde entier, par son caractère absolu. Le discours, censé signifier quelque-chose d'inconnu, d'inédit (l'absolu) sera lui-même inédit par son « sens ». Ainsi pourra-t-on dire (comme on dit des peintures abstraites) : ce poème n'a pas de sens. Mais ce discours sera cohérent, et aura donc un sens. Comme toute composition de couleurs, si elle est « inspirée », a un sens.

Bonnefoy est forcément meilleur essayiste de poésie que n'importe quel universitaire. Car Bonnefoy est un poète, et plus à même que quiconque de comprendre la démarche d'un autre poète. Ainsi ses travaux sur Mallarmé sont-ils les plus pertinents, car Bonnefoy, par ses intuitions de poète, a nécessairement plus d'affinités (empathie) avec lui : d'instinct, il comprend les aspirations de Mallarmé, car sa condition de poète le pousse aux mêmes interrogations, au même cheminement spirituel. Seul un poète peut comprendre la démarche d'un autre poète.

Le but ultime de la poésie, comme de tout autre art majeur, est l'absolu. D'instinct, Nerval s'y porta, réussit, et mourut. (« Ma dernière folie sera de me croire

poète... », en parlant de ses *Chimères*.) Baudelaire le comprit, tenta, puis mourut. Mallarmé y aspira, essaya vainement, mourut...



Char, poète de l'Intuition – poète rimbaldien. Homme d'une prescience qu'exaspère le mystère de sa vision...

Le 29 octobre 2000



Le poète est homme d'action ; il doit lutter *dans* la vie, *contre* la vie... et retourner ensuite à son rêve (d'absolu ?).



Le poète doit lutter dans la vie, avec virilité, fanatisme s'il le faut, détermination dans tous les cas, contre tout ce qui est susceptible d'entraver sa marche spirituelle ; quitter sa méditation le temps d'une claque, le temps d'une guerre ; annihiler ce bruit au dehors qui le dérange. Mais il y a ceux, aussi, qui subissent ; qui laissent s'infiltrer dans leur nuit les miasmes du jour. Lutter au grand jour permet de revenir à une nuit plus pure, et pourquoi pas d'en sonder la profondeur (un jour l'écho touchera l'essentiel et m'en reviendra consacré) avec davantage d'acuité, de précision.

Refouler activement ; voir bâtir au dehors. Structurer. Mais vite. La rage s'impose.

Le jour menace. L'aveuglement...

Le 19 novembre 2000



Une intuition profonde, un jour, s'éveillera sous la forme d'un fait de langue. L'absolu trouvera sa formule. Ce sera l'adéquation. (Simultanéité.) Les éléments de la formule sont déjà en notre possession (*l'or, le sang...*). Mais pas la *combinaison* (formulation). Et toute tentative de les assembler avant le moment de l'intuition est vouée à l'échec. (Ces tentatives peuvent toutefois générer des bribes. Et pourquoi pas susciter/déclencher l'intuition)...

Je demeure dans l'attente du moment de la Révélation – celui de l'inspiration unique – qui me viendra des confins les plus reculés de mon être (de là où mon être intime se confond avec l'Être total), bien au-delà de ma petite subjectivité. Je suis bien conscient que ce moment ne viendra peut-être jamais.



Mettre en relief le silence/le vide, comme élément de l'absolu non formulé (du Bouchet) ?

Le poète ne doit pas craindre le blanc mais l'assumer. Il est signe d'humilité.

L'état originel du Poème est un vaste blanc. Tous les efforts du poète doivent tendre à le combler. Mais pas à n'importe quel prix...

Le 07 décembre 2000

(Plutôt le vide que le faux !)



Il ne s'agit pas, pour le poète, de s'abîmer dans la nuit, ni d'opérer une perte/altération de la langue (du Bouchet). Au contraire !

Le poète doit s'attacher à ramener, glorieux, dans le monde des vivants, sa vision de l'absolu.

Et seul un fait de langue solide, construit, cimenté, peut être le gage de cette victoire. Car le langage est le propre de l'homme ; il est sa marque. (Assumer le signe.)

Vanité : posséder avec un outil humain (la langue) l'absolu.



Au-delà même du poème est le poète ; le poème n'est que la manifestation finie d'une sensation, infinie elle, de l'absolu (l'*Intuition*). Si la langue enclot le poème, réduit sa portée, l'esprit qui l'anime, lui, est universel. Le poème ne fait que l'actualiser, à un moment donné. Il n'est qu'un jalon de cet esprit qu'incarne (et pas lui, le poème) le poète. Quelle importance donc, dans le fond, qu'ait lieu le poème ? Si ce n'est celle [pour le poète] de s'exprimer. Si ce n'est que le poème est la finalité du poète.

Le 05 février 2001

Le poème, imparfait (de par même sa langue propre qui le particularise), est pourtant l'actualisateur nécessaire de ce qu'est le poète, de ce qu'il représente,

porte en lui. Il est l'indicateur/le témoin de sa force de voyant, de son savoir-faire. Il est le reflet de la clarté de sa vision : un poème trouble, périphérique, sera la marque d'une vision elle-même obscure et imprécise. Le but est donc de livrer un poème qui soit le plus proche possible de l'Intuition. Un bon poème est un poème qui n'altère pas l'Intuition, au fur et à mesure de l'extériorisation (l'ex-pression) de celle-ci. À la base, tout poète digne de ce nom possède l'Intuition, plus ou moins enfouie, plus ou moins consciente. Ce sont les étapes de la prise de conscience (et donc de la voie vers le poème) qui l'altèrent.

Le 06 février 2001



Il n'y a pas, dans le monde, de symbole particulier de l'absolu (ni le soleil, ni la femme...). L'absolu est tout et un à la fois, immatériel en tant que tel. C'est pourquoi le poème, à la fois ensemble et structure finie, s'il sait se montrer immatériel dans ses termes (correspondant à la *notion* d'absolu), est le mieux à même à le représenter (l'absolu).



Bribe : *L'or, un sang qui se dérobe / Où le feu brûle, n'est pas (...)*

Frustré par le monde sensible, qui a repoussé au plus loin sa faculté d'émerveillement, blasé donc, déçu même, blessé, meurtri, le poète est conduit, à un niveau supérieur, à chercher l'absolu, à trouver de la matière au plus haut. C'est en lui, là où même son égo s'ignore, qu'il trouvera cette substance. Dût-il pour cela mourir à lui-même.

Le 25 février 2001

(L'acte poétique : ce moment rompu ; durable écho d'un or échu.)

Entre les confins les plus reculés de sa subjectivité et l'absolu rayonnant est le néant, *no man's land* angoissant que le poète doit vaincre après s'y être aventuré, où il risque le tarissement puis la mort. Pas d'absolu sans art.

Le 05 mars 2001

L'absolu le but ; la condition est l'art.  
Le but ultime est donc l'absolu dans l'art.

La finalité est l'art ; l'absolu est la direction.





Suffit-il au poète de toucher l'absolu dans (et par) son art pour qu'aussitôt s'ouvrent les portes du poème, se dissolvent dans la plénitude et l'infini les limites matérielles du texte – sans pour autant que ce dernier perde sa force d'expression, sa beauté, que son fragile équilibre vacille : le poème alors devient l'ampoule dont la lumière dépasse et annule les stricts contours du globe de verre, même si c'est bien ce dernier qui assure, invisible, inaperçu, la diffusion de l'éclat.

Le but du poète est justement de faire apparaître, artificiellement, cette lumière pure et transcendante. Car peu importe que la Lumière émane du soleil ou de l'ampoule : en soi elle est suprême et dépasse le cadre de sa diffusion.

Le 26 mars 2001

De l'opportunité de publier : orgueil légitime ? Oui. Mais surtout partage. La poésie, parole universelle, se doit d'être consacrée par l'édition. Devoir de diffusion. Instinct de communiquer : en tant que parole, manifestation d'une pensée, la poésie se doit nécessairement d'être transmise à tous (diffusion = actualisation), le poète créateur sent confusément mais avec force qu'il doit mettre au grand jour sa création, sans quoi elle serait vaine.

Le 29 mars 2001



Les mots laissent entrevoir, comme un abîme insondable, un possible à la fois fascinant et terrifiant ; d'où la fuite en avant éperdue de ceux qui, en connaissance de cause, se vouent à leur culte et courent à leur perte...

Le 13 avril 2001

L'absolu – le Vrai – est dans le non-dit (du Bouchet).  
Mais le poème suprême, lui-même, est loin d'être dit !

Le 13 avril 2001



Poète, je suis bien conscient que ma démarche d'alchimiste ne vaut que pour la beauté du geste ; l'héroïsme vain (mais tout héroïsme est vain !) de la Quête.

Le 26 avril 2001

L'essentiel de la démarche du poète consiste/se résume à trouver une formule magique...



Faute de temps et dans un climat d'insécurité, je suis condamné à écrire en hâte, dans l'angoisse du lendemain, poussé par une fièvre dommageable : d'où l'aspect bâclé de mes travaux, leur caractère superficiel – mais, je l'espère, synthétique : duquel émerge, au-delà des scories et déchets, l'essentiel...

Le 03 avril 2001

Ce qui caractérise la poésie moderne, c'est l'absence de poème, de plus en plus consciente. Le travail du poète consiste essentiellement en gloses, discours, commentaires, études, essais..., qui par leur profusion, se resserrant progressivement autour du vide, de l'absence, parviennent à délimiter les contours de ce qu'est la Vérité, à définir l'espace du poème. Peut-être, de ce noyau obscur, parviendront-ils à faire jaillir la Parole salutaire ?

L'émergence du poème relève aujourd'hui de procédés empiriques – au sens scientifique du terme : formulation d'hypothèses, expérimentation (les deux souvent confondus ; c'est le principe de la mise en abyme qu'implique toute glose).

L'Œuvre principal(e) du poète, aujourd'hui, c'est l'Absente ; d'autant plus singulière, frappante (pesante), qu'elle brille peut-être davantage par sa présence que toute glose qui la cerne.

Peut-être est-ce là le but de toute œuvre : mettre en relief le vide (du Bouchet). Mettre en évidence, comme « vrai lieu » (Bonnetoy), le sacraliser, comme terreau de la Présence, le Néant...

Et ainsi consacrer la fertilité – potentielle, en puissance – du silence, lieu de latence/vie latente.

(Savoir aussi, de temps à autre, pétrir, brasser cette terre noire que l'on isole par l'élévation de tonnes de béton, l'érection autour de pesants édifices.)



On a souvent reproché à la poésie l'obstacle de la langue.  
Mais quelle importance que la demeure soit française, anglaise, allemande...  
pourvu que les fenêtres donnent toutes sur le même soleil ?

Le 12 mai 2001



Il n'y a pas plus seul au monde que le poète ; ses confins n'appartiennent qu'à  
lui...

Le 20 mai 2001



On a coutume de dire : « Un poème n'est jamais achevé... ». C'est que l'on se  
réfère, inconsciemment, peut-être, à la notion purement conceptuelle et idéale du  
*poiëma* – le poème abouti, fini, parfait.

Ainsi, par rapport à ce concept référentiel, l'humble petit poème du/au quotidien  
reste-t-il toujours en suspens et se démultiplie-t-il à l'infini en d'innombrables  
versions, aussi diverses que sans rapport apparent – mais toutes tendant à la même  
chose, la finitude, toutes animées du même élan, de la même démarche (unitaire).

Le 21 mai 2001



D'évidence il existe, des mots au monde, un rapport plus profond que celui du  
sens/sémantique.

Le 22 mai 2001



La poésie est conquête ; la littérature, culture.  
La poésie est synthèse ; la littérature, analyse.  
La poésie est concentration ; la littérature, développement.

La poésie précède le monde ; elle en est la clé ; le code/guide de lecture.

Le 28 mai 2001

Les mots forts rayonnent et illuminent le monde.



Avant même que de bâtir en prenant le monde comme modèle direct, le poète (et l'artiste en général) doit s'appliquer à retrouver/ne cultiver que sa subjectivité profonde et pure de tout référent, ainsi que le signe pur et dénué de toute valeur référente – liant l'un à l'autre, bien sûr, dans un rapport de cause à effet/par un rapport de causalité. (Le poème étant nécessairement le reflet matériel de cet état d'esprit divin/limbique/*ante*-natal ou prénatal/fœtal.)

C'est seulement si ce travail exclusif a été touché par la Grâce qu'y apparaîtra, natif et d'une intégrité virginale, le monde dans toute sa splendeur. [Les mots s'effaçant à son profit, devenant transparents.]

Le 12 juin 2001

Tel petit poème anodin me bluffe, qui a peut-être plus d'impact que les constructions les plus savantes et les plus fiévreuses de Mallarmé :

*Je te cherchais dans le grand vent  
des révolutions de la terre  
Tu n'étais pas dans l'ouragan  
mais dans une brise légère*

(refrain)

*Je te cherchais parmi les grands  
ceux qui gouvernent notre terre  
Mais tu étais dans cet enfant  
qui tend les deux bras à son père*

(...)

*Je te cherchais toujours là-bas  
aux quatre horizons de la terre  
Pendant que tu frappais chez moi  
sous le visage de mon frère*

Les images à priori banales qu'il postule (l'enfant qui tend les deux bras à son père, le visage du frère, la brise légère) sont en réalité universelles et à ce titre incarnent l'absolu – certes prosaïquement puisque cette révélation est formulée dans le discours (« tu étais... »).

Cela-dit, cet exemple prouve que, loin des efforts de réduction sémantique et de synthèse lexicale, le langage est en mesure de cristalliser, dans une simple image (même pas une métaphore), l'absolu ; renvoyant, par transparence, à un vécu du monde sensible, à une situation éprouvée, et par voie de conséquence à l'émotion inhérente à ladite situation, où est précisément l'absolu.

Ce phénomène, qui a de quoi désarmer/déconcerter le poète *professionnel* – spécialiste des effets de langue – tient au fait que son auteur, pour être croyant, est un fervent mystique possédant cette fameuse intuition qui lui ouvre le monde en plein et rend les mots transparents lorsqu'il veut retranscrire l'absolu qu'il y voit (l'obstacle des mots s'efface devant l'évidence, la justesse et la légitimité de la vision ; ceux-ci, en tant que *sã*, disparaissent comme par enchantement) ; à la différence du poète agnostique, qui, en proie à un refus obscur, au doute permanent, à une insidieuse crainte existentielle, est replié sur soi, sur sa subjectivité ; et qui, pour être devenu aveugle au monde (pour n'y pas voir le sacré), n'a plus de rapport d'échange qu'avec les mots, seule ressource par laquelle trouver l'absolu (les mots se posant entre le monde comme manifestation du sacré et sa subjectivité). Le poète est donc contraint à composer avec le quasi-néant de sa subjectivité (dans l'espoir permanent que celle-ci soit touchée par l'intuition un jour – misant sur ce fameux point de contact entre son être et l'absolu du monde, partant du principe que son être est lui-même élément du monde) et avec les mots dont le handicap/poids physique se fait particulièrement ressentir, vu leur vocation présente d'obstacle (comme un mur) qui, en plus de renvoyer au poète l'écho de sa subjectivité étique, renvoie aussi celui de leur arbitraire dimension plastique – ... et sonore.

Quoiqu'il en soit, ces images du petit poème anodin permettent au poète ce regard sur le monde auquel il aspire tant, et l'éveillent au bonheur plein de situations de la vie quotidienne, qu'il ne faisait que pressentir sans grande conviction et toujours en proie à son doute calamiteux et ravageur.

Mais tant qu'il n'aura pas lui-même éprouvé l'intuition fondamentale, qu'il n'aura pas transformé cette révélation en construction propre, il ne pourra se débarrasser de ce doute.

Le 12 juin 2001

Lorsque j'en aurai fini avec l'angoissant travail poétique de synthèse, réapprenant à écrire je reprendrai, l'âme en paix, développant ces fulgurances mais figées, le travail de littérature proprement dite, qui scellera définitivement dans son expansion généreuse ma réconciliation avec le monde.

Le 13 juin 2001

Giono, touché par la grâce de son pays, développe, analyse ; on le sent plein du sacré de la terre ; pas déshérité ; et cette force coule dans les mots, les imprègne, les embaume, et se répand sur le papier en un assemblage miraculeux.

Moi, poète désenchanté, face à cette abondance, ne peux que me résoudre à tenter de concentrer, dans quelques mots forts, l'intime parcelle d'absolu qui erre dans l'immensité de mon néant subjectif.



L'expression de l'absolu est intermédiaire entre la subjectivité profonde et le monde sensible, qu'elle soit issue de l'une (amont) ou de l'autre (aval). Les deux sources se rejoignent.

Le 21 juin 2001



Certains livres ont sur la vie un pouvoir inattendu (Giono) : ils la précèdent.  
C'est là la vocation de la poésie.

La poésie est un mal nécessaire.

Le 03 juillet 2001

DEUXIÈME SAISON  
(Août 2001 – janvier 2013)





Valéry : « [Dieu] (« qui ne veut pas être connu ») s'est placé tout entier dans la tâche noire centrale de la connaissance, dans ce lieu de la pensée qui ne peut pas être pensé et qui ne peut qu'émettre des actes sans en pouvoir subir (...) ». C'est bien de ce lieu (les tréfonds de la subjectivité) que doit jaillir le poème, comme « acte émis ».

On peut donc considérer comme glorieuse, selon Valéry, cette nécessaire impossibilité de voir Dieu – et par conséquent d'exprimer l'absolu ; et comme empreints de fatale vanité, au contraire, ces textes qui prétendent Le dire (« (...) la niaiserie des preuves, des livres ; Il a multiplié les images fausses de Son être (...) »).

Confirmation d'une vérité, toujours selon Valéry : « Son absence, Sa niabilité... Il s'est fait essentiellement niable (...) ». L'absolu est bien dans le néant.

Il y a du Cioran dans cette affirmation cynique, à valeur aphoristique (ou plutôt, il y a du Valéry dans la pensée de Cioran...). (Cf. *Cahiers*, t. VI, p. 844.)

Le 27 août 2001



Valéry, qui creusait la pensée, tendait vers l'absolu (puisque, selon lui, ce dernier y réside).

Tendait, sans prétendre y aboutir. Humilité.

La vraie poésie ne se manifestera désormais plus qu'en fragments : plutôt quelques parcelles autour desquelles demeure un possible, qu'un fini rédhibitoire, qui condamne.

Bribe :

*L'or un sang qui se dérobe  
Où le feu brûle n'est pas  
Plus celé en cette robe / Plus caché dans/en cette robe  
Avare/Amère que...*

Présenter à l'édition un recueil/une collecte de bribes – toutes d'un même poème : c'est le règne de l'hésitation sanctifiée, la consécration du doute, du tâtonnement. Le bannissement de l'affirmation précipitée. Péremptoire.

Août/sept. 2001



La poésie, art spirituel, immatériel, intellectuel par excellence, est *transmission de pensée* : faite pour être pensée plutôt que lue, déclamée. (D'où l'attachement profond de Valéry à cet art – *art romantique* selon Hegel, à savoir de l'inaliénation matérielle –, bien avant l'art pictural.)

Le 21 septembre 2001



Rôle déclencheur de la Sainte-Victoire, chez Cézanne : la montagne éveille en lui, stimule ce fameux point de contact avec l'absolu : « la nature est à l'intérieur ». Cézanne n'était pas un figuratif, pas plus qu'il n'était un paysagiste. La phase d'observation ne déclenchait pas un processus de copie, mais d'*ex*-pression – en fait l'expulsion d'une *im*-pression. Le travail artistique s'effectue en subjectivité – en *intérieur* et pas en *extérieur*. Cézanne ne posait pas sur la montagne un regard d'analyse superficielle. Elle n'était pas pour lui *objet* d'étude analytique, au sens scientifique du terme, mais prétexte – *sujet* (celui-là analysé comme tel : le sujet est ce que devient l'objet mais fortement imprégné de la subjectivité du peintre [l'abstraction poussera cette imprégnation jusqu'à la dissolution totale de l'objet – pour peu qu'elle fit appel à un quelconque motif du monde sensible] ; cette analyse consistant en parcelles de couleur – que l'œil du spectateur embrassera, dans son ensemble, comme synthèse).

Le 07 octobre 2001



Du Bouchet : contraste entre le froid de la page, l'espace blanc, le néant ; et la chaleur quasi-physique de sa présence subjective.

Le 08 octobre 2001



Peu de choses sur terre éveillent notre intuition de l'absolu ; et ne suffisent pas, dans tous les cas, à retourner sur le monde un regard consacré.  
Il faut plus que l'émotion d'une rose, d'une chevelure, pour que le *renvoi* ait lieu. Quelques saisissements épars, fragmentés, ne nous permettent pas l'*adhésion*. La fusion. La dissolution...  
L'émerveillement n'a pas lieu. L'exil demeure.

Le 08 octobre 2001



Titres possibles pour une étude destinée à un enseignement libre :

- **Enjeux poétiques** – *Étude comparée de/sur la finalité des arts.*

Dans ce premier cas, on nommera poétique (arbitrairement) toute manifestation concrète d'un art – sa mise en œuvre par les signes. Relèvera alors de cette poétique au sens large, assujettie, la poétique entendue comme déploiement manifeste de la Poésie, au même titre que la « plastique » (exécution formelle de la Peinture ou de la Sculpture), la « musique » (mise en œuvre de l'art éponyme – la Musique).

Le terme de poétique englobera toute autre forme de manifestation artistique, car on estimera, à l'instar de la pensée hegelienne, que la Poésie est art générique – concentrant en elle seule l'essence de tous les autres arts (tout art tend vers la *poésie* – l'absolu) : Poésie art suprême, synthèse de tous les autres (= dimension sacrée du langage, système « culturel » par excellence, abstrait, alors que tous les autres systèmes – ou *médias* – sont empruntés à la nature).

- **Enjeux de l'Art poétique** – *Étude comparée de/sur la finalité des arts.*

Dans ce second cas, par souci de clarté, on évitera la confusion entre « expression » (ou manifestation) artistique en général, et art poétique en particulier – à savoir système des mots, du langage écrit et pensé. La Poésie (abordée sous l'angle de l'art poétique – sa mise en œuvre) redevient le véritable sujet de l'étude.

Le 15 octobre 2001



But d'un enseignement libre : montrer que la finalité de l'art poétique, comme de tout autre art (démonstrations à l'appui), est l'absolu.

Le 15 octobre 2001



Titre retenu :

**Poétique comparée : l'enjeu poétique.**

Le terme de *poétique* reprend ici son sens large, tel que l'avait conçu Valéry dans son enseignement, tel que l'avait reconsidéré Bonnefoy dans le sien. Il englobe donc toute manifestation artistique, qu'elle soit de la poésie, de la peinture, de la musique... (Car il existe bien une poétique de la peinture, de sculpture, etc...) [Nota bene : par manifestation artistique, on entend déploiement motivé(,) à des fins de poésie.]

Ce titre montre que le sujet de l'enseignement, plus encore que la poétique en soi, est l'enjeu qu'elle implique.

Le 18 octobre 2001



Dimension philologique de la poésie contemporaine, dans l'ensemble de sa tâche : pour avancer dans sa quête, le poète doit impérativement étudier les textes de ses pairs, passés et présents, afin de recadrer en permanence sa propre recherche. Les consultant, on peut dire qu'il s'y réfère.

Le 18 octobre 2001



Dimensions multiples de l'art poétique :

- Scientifique (par la recherche et les méthodes empiriques qu'il implique) ;
- Académique, institutionnelle (par son caractère humaniste) ;
- Initiatique (par sa pratique) ;
- Sacrée (par la nature hautement métaphysique et ontologique de son enjeu – l'absolu).
- (...)

Le 19 octobre 2001



L'artiste moderne est comparable à un aveugle : privé des valeurs anciennes de l'absolu censées fonder son travail, il se voit contraint de bâtir dans l'ignorance et en proie au hasard ; mais non dénué de l'intuition profonde, obscure de l'absolu, il œuvre tout de même et donne pour sens/orientation à son labeur – quand bien même cette fin serait inconsciente – le même absolu qui prend, sous l'effet de sa

cécité, les traits et les couleurs de valeurs subjectives et arbitraires (à moins qu'une juste intuition ne les élève au rang de normes).

L'aveugle pressent le monde qui l'entoure sans en connaître l'aspect. Aussi le représente(ra)-t-il selon les normes arbitraires de son intuition – plus ou moins conformes au Vrai selon la finesse/justesse de cette dernière – et ce quel que soit le degré de ressemblance au réel.

Ainsi l'artiste qui, pour avoir perdu la vue (ou, tout le moins, la *vision* – ou « valeur établie ») de l'absolu, s'efforce de l'exprimer sur la seule base de son intuition.

Jadis l'art avait pour norme(s)/valeur(s) la(les) représentation(s) établie(s) de l'absolu. Cette(Ces) représentation(s) aujourd'hui désavouée(s), reconnue(s) pour illusoire(s) ou tout le moins arbitraire(s), aléatoire(s) au même titre qu'une(que d') autre(s), l'artiste se voit contraint de plonger dans le gouffre de l'inconnu, privé du sentiment de sécurité, de l'assurance qu'il pouvait éprouver en se fondant sur LA norme. Il n'en demeure pas moins que, même privé de cette passerelle bénie, il/son travail aspire à, et tend vers l'absolu.

L'art jadis servait l'absolu, de toute évidence, en s'astreignant à/effectuant sa représentation établie/officielle.

S'il est aujourd'hui affranchi de toute représentation obligée/contrainte formelle/représentative (et en cela ignore souvent sa fin demeurée pourtant inchangée), il tend toujours cependant vers l'absolu.

Ainsi toute œuvre, et quelle que soit son apparence, a une dimension sacrée, du moins dans son intention (cette dernière fût-elle inconsciente).

Le 28 octobre 2001

Selon Malraux, l'art en soi devient « valeur suprême », c'est-à-dire sa propre fin ; l'art s'*auto-idolâtre*.

C'est éluder la difficulté de la mise en adéquation : l'art et l'absolu sont deux pôles/valeurs qui s'appellent, se recherchent pour aboutir à la *formulation* : sans absolu, l'art n'est que déploiement poétique – technique (de signes) ; sans art, l'absolu n'est que néant. L'art n'est « valeur suprême » que si la grâce de l'absolu le touche. En soi, il n'est que mise en œuvre. Art et absolu sont interdépendants : l'homme n'a toujours conçu l'art que comme manifestation de l'absolu ; et ça n'est qu'à lui qu'échoit, exclusivement et sans partage, cette fonction.

Selon Malraux, l'art serait donc une façon tacite, inavouée, de renoncer à l'absolu. Mais l'art ne peut se suffire : valeur suprême, mais de quoi ; au nom de quoi ; au regard de quoi ?

Le 29 octobre 2001



Art : trait d'union entre homme et absolu...

Le 30 octobre 2001



La réussite poétique : Nerval. La poétique nervalienne des *Chimères* constitue un magma en lequel chaque élément particulier se fond (donc s'annule en soi) et participe à l'unité du *poiêma* devenu absolu. Magie de l'ensemble : ces éléments sont visibles dans leur particularité, mais en tant que tels ne nuisent pas à l'harmonie parfaite de l'ensemble. Chaque chose est à sa place. Annulation des valeurs individuelles au profit d'une valeur unitaire d'ensemble.

Une voie de chemin de fer est composée de milliers d'éléments, mais comme ces éléments sont placés dans un alignement parfait, ils s'y annulent et permettent la circulation (du train).

Le 01 novembre 2001



Note marginale : appris il y a quelques jours – tardivement, sur le web – le décès de du Bouchet en avril 2001 (le 20 ou le 22 vraisemblablement). Frustration de l'apprendre de la sorte – par le plus pur des hasard...

Le 02 novembre 2001



Poétique (définition) : déploiement artistique, mise en œuvre de signes finalisée – motivée ; par extension/métonymie, science qui étudie ce mouvement dans/à travers ses produits/manifestations effectives. (*Finalisée* = à des fins de poésie.)

Le 13 novembre 2001



Institution poétique : cycle en trois temps, selon deux approches.

Cycle poétique :

- T1 = étude. Approche strictement scientifique. Le poète y revient après épuisement d'un cycle. (*Science poétique*). Étude des textes, élaboration

d'une *théorie*. Le poète partage cette approche (exclusive pour celui-ci) avec le scientifique pur (Genette).

- T2 = expérimentation (recherche). Démarche artistique, avec approche [expérimentale] scientifique : sur la base de l'étude précédente – qui a donc généré une théorie – le poète déploie sa *science* de la *poétique* à des fins purement artistiques.
- T3 = démonstration pratique. Approche strictement artistique. La théorie, aboutie, *vérifiée* (ayant généré de l'absolu), est devenue *méthode*. L'équation est bouclée – le cycle épuisé (*Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch). C'est aussi la mort (la *fin*) de la poétique, par sa réussite. La méthode n'est pas reconductible en soi, ou très peu (*Les Chimères* de Nerval sont plusieurs variantes d'une même méthode), puisque UNE dans l'absolu. Un nouveau cycle recommence : retour à T1. T3 = temps de *l'art poétique* – ou poésie (mais aussi peinture, sculpture, musique...).

[NB : le cycle peut s'arrêter à T2 (rupture par l'échec). La théorie, épuisée, parvenue à saturation sans résultat (Mallarmé), reconduit à T1. Mallarmé = poète purement expérimental – mais aussi Rimbaud...]

Le 16 novembre 2001



T2 est aussi le temps de l'expérimentation par le plagiat, la reproduction poétique. Cette phase initiatique (la copie de maîtres) inclut aussi T1 : l'expérimentation implique l'étude, plus ou moins consciente/instinctive.

T3 est aussi le temps de la *culture* poétique : sans être parvenu à toucher l'absolu, le poète a réussi à établir un système poétique viable – harmonieux, rigoureux... (Apollinaire.)

Le 16 novembre 2001



T1 : différence de but entre le scientifique et l'artiste. Le scientifique pose une théorie et la vérifie par l'étude des textes. Il ressort de cette étude un apport à la théorie initiale. L'artiste étudie d'abord les textes et en déduit une théorie, qu'il expérimentera en T2. Le scientifique doit conclure en T1, car sa démarche s'y arrête. Pour l'artiste, T1 n'est qu'une étape. D'où l'inversion du processus.

*L'enjeu poétique* (le cours) est une démarche purement scientifique, qui se déroule selon le processus suivant :

1. Postulat : tout déploiement poétique implique un enjeu qu'on suppose être l'absolu, dont la tension se manifeste selon quatre démarches distinctes, desquelles il semble effectivement ressortir un caractère unitaire.
2. Vérification par l'étude des quatre démarches supposées, dites « avatars », à travers des exemples précis.
3. Conclusion : apport/complément à la théorie initiale. On dit (après l'avoir établi, constaté) ce qui fait que, dans ces textes, l'absolu est bien l'enjeu, et en quoi cette caractéristique est commune aux quatre avatars – eux-mêmes avérés.

Le 16 novembre 2001



Formuler une poésie de l'absolu – *dé-signer* l'absolu – revient à réifier une intuition immatérielle (indépendante, par sa nature, de toute contrainte formelle) par la structuration/organisation/synthèse spontanée (correspondante/en adéquation avec l'intuition en question) d'un ensemble d'éléments\* (préalablement déployés – à titre expérimental par exemple) liés au monde sensible et dont la manifestation ponctuelle relève, elle, d'un réseau de contingences complexes liées à des notions aussi diverses que celles du contexte sociologique, esthétique [donc en rapport avec l'histoire, d'un point de vue chronologique], et qui par la vertu même/particulière de cet assemblage perdent leur valeur de signe.

Toute manifestation poétique (ou contenu de l'expérience sensible ou de l'intuition), selon Kant, implique une double représentation formelle du temps et de l'espace ; cette double représentation, relevant d'un critère esthétique, entre donc parmi ces notions contextuelles variables selon l'évolution historique [d'où la nécessité d'un point de vue diachronique en T1 – temps de l'étude] ; en matière de poétique de l'absolu (expression pléonastique), cette double représentation est nécessairement de l'éternel et de l'infini, et nécessairement incluse ; seule change sa *manière* (ou poétique) selon le moment/l'époque.

Conclusion : une poétique est constituée d'éléments liés au monde sensible ainsi que d'/dont une représentation de l'espace et du temps, variables et dépendants de l'évolution historique. Tel est le paradoxe de la poétique en règle générale : représenter une notion intemporelle et infinie à l'aide d'éléments indéfectiblement liés au(x) temps/mouvement(s) (spatio-)temporel(s).

---

\* *éléments* : « objets », soit signifiants purs mais renvoyant inévitablement/nécessairement à leurs référents, soit stricts référents, soit signifiants renvoyant à de symboliques signifiés.



Le 19 novembre 2001



Différence entre *artisanat d'art* et *art pur* : l'artisanat d'art consiste à reproduire en boucle une technique éprouvée, parce qu'elle va donner un produit d'une facture certaine et arrêtée – nécessairement conséquente de ladite technique. Notion de cycle(s). On ne sort pas d'un cercle clos : on répète les mêmes gestes pour une même fin – intermédiaire [ $\neq$  absolue] (le sujet – ou motif – change, mais pas la manière : on dira « un paysage impressionniste », aussi bien pour une marine que pour un champ de coquelicots. Exemple type : la peinture d'amateur). On se situe alors en T3.

L'art pur consiste à mettre en place UN processus complet pour UNE fin absolue – à boucler un cercle encore inexistant. La répétition/réitération du même processus donnera lieu à un cycle d'artisanat d'art – mais avec de très faibles probabilités de retour, dans/par la répétition/variation technique (variation technique = répétition nuancée), à l'effet suprême : une technique aboutie aura vu toutes ses ressources/son potentiel épuisé(es) lors de sa mise en œuvre initiale.

Le 23 novembre 2001

Note contradictoire : dire qu'Apollinaire (Cf. 16 novembre 2001) entre dans un schéma de *culture poétique* (T3) n'est qu'à moitié vrai : certaines de ses pièces ont touché l'absolu – élevant du coup l'ensemble de son œuvre...

Le 23 novembre 2001



Il faut entendre par *déploiement* poétique (en contradiction avec la notion de synthèse) la phase expérimentale préalable (T2) qui consiste à disposer les éléments (signifiants, syntaxiques...) de la future contraction, à les « essayer » dans de multiples combinaisons aléatoires (dimension prolifique) ; puis, par métonymie (effectivement oxymorique), la fin (ou étape conséquente) de cette phase, qui elle consiste à synthétiser les éléments que n'aura pas exclus la précédente (ou initiale).

Le 27 novembre 2001



Caractère fondamental, en art, de la notion d'architecture (ou *structure*). Pas d'art sans architecture : elle est la marque du hasard surmonté/dominé, de la construction maîtrisée – de la *maîtrise*. (Maîtrise de la matière.)

Le 24 décembre 2001



Dimension profondément aléatoire de T2 : l'expérimentation, tâtonnante, est souvent une marche à l'aveuglette. D'où le tour qu'elle prend, inévitablement, de glose : sans avoir de réelle théorie sur laquelle se fonder, la démarche poétique, réduite à sa seule interrogation, en vient à se mettre en abîme...

D'où le caractère d'angoisse qu'elle revêt, systématiquement – l'angoisse de l'inconnu...



À mi-chemin entre T2 et T3, est T2' : le travail – ou *variations* – sur un même corpus poétique, censé être la matière morphologique du poème à venir/futur.

Ce corpus, préalablement étudié, prédéterminé, et ici expérimenté, est forcément restreint : comme matière établie, il est la part immuable du poème futur. Reste à structurer cette matière, part de l'*adéquation*. Avec comme facteur déclenchant [de ce phénomène], l'*intuition*.

Le 24 janvier 2002



Véritable dimension poétique de l'œuvre de Cioran : synchronisme *parfait* entre langue et pensée – la première épousant *parfaitement*, dans un souci de structure, de construction – de *perfection* – les modulations et mouvements de la seconde. Symbiose. [Langue d'adoption appréhendée avec le recul nécessaire à la réflexion – la pensée : mots pensés, au cours du travail d'écriture, au même titre (au même *instant*) que les idées. Effort à la fois double et un – uni(que). Expérience/exercice de synthèse, tenant de l'*adéquation* poétique : le décalage, habituel dans toute prose, entre langue (contenant) et pensée ou *matière* (contenu), n'a pas lieu ici.]

Le 26 janvier 2002



Variations (bribes) :

*L'or un sang qui se dérobe*

*Où le feu brûle n'est pas  
Plus celé en/dans cette robe  
Amère qu'en ce/maint trépas...*

Le 27 janvier 2002



*L'enjeu poétique* (le cours) est un effort/exercice de développement (analyse) et d'organisation des notes consignées dans ce recueil, au même titre que n'importe quel autre de mes essais, et selon un rigoureux processus scientifique (naturellement, il entre en T1 – démarche et approche scientifiques, exclusivement).

Il est donc normal que j'en suive l'évolution dans le présent ensemble, qui l'a généré (Cf. 16 novembre 2001).

Le 27 janvier 2002



Michaux : poète de T2, par excellence. L'expérimentation poussée à son plus haut niveau/degré...

Le 27 janvier 2002



Nostalgie : on situe toujours l'absolu dans le passé, car il est immanquablement lié à un sentiment de perte.

Le 09 février 2002

Bonnefoy : l'absolu – la *présence* – est paradoxalement conditionné à un déploiement fini, stérile, imparfait – celui des mots. Il s'agit d'un épanchement sitôt figé qu'émis – éruption d'une lave dont la pétrification (la mort) est le prix d'un ensemble immatériel, à la fois instant (fugitif dans sa dimension physique) et impression, éternels dans leur inquantifiable/incommensurable intensité.

Le 09 février 2002



La mémoire constitue une aire de recherche de l'absolu. Les souvenirs en sont la matière (ou *éléments*), le plus souvent éparse, fragmentée, désorganisée ; le travail du poète consiste à les rassembler et structurer dans un TOUT cohérent : l'œuvre. (Proust et sa *Recherche du temps perdu*.)

Le 16 février 2001



Parallèlement au processus du cycle poétique [et à ses trois temps], est celui du déroulement de l'œuvre, qu'on peut fragmenter en deux périodes P1 et P2. (P1 correspond à un effort de synthèse du poète, au cours duquel il tend à contracter son texte, à le concentrer autour de son intuition de l'absolu, à le réduire, , et qui connaît un point culminant T3 – *Les Chimères* de Nerval, la *Trilogie de Pan* de Giono – généralement précédé d'étape(s) préliminaire(s) – *Les Filles du Feu* de Nerval par exemple ; P2 correspond à un relâchement du texte, qui se rétracte, respire, s'enfle, prend du volume, mais avec pour base, comme fondement, les éléments essentiels de T3 – ou même T3 dans son intégrité, sa dimension synthétique : c'est, par exemple, la suite/tournure épique de l'œuvre de Giono. On quitte là le processus cyclique.) [Particularité de l'œuvre proustienne : la *Recherche*, si elle entre en P1, et même constitue le point culminant T3 du cycle poétique proustien, après quelques titres préliminaires, inclut aussi P2 – ce qui donne au bloc son volume, son caractère monumental – sa splendeur –, et permet à cette synthèse de s'ouvrir, de s'épanouir – de respirer ; c'est que le texte est fondé sur un subtil équilibre entre P1 et P2 – contraction et relâchement, synthèse et analyse : la *Recherche* est une suite de développements autour des éléments de synthèse, les fameuses réminiscences, qui la constituent comme unité ; il s'agit de micro-analyses narratives dans la synthèse, constituant le ciment – ou agent de liaison syntaxique, de connexion – des éléments [de la synthèse], assurant la cohésion de l'ensemble – le sens.]

Le 16 février 2001

Tout texte, construction poétique, est fondé sur une vérité mathématique (Valéry).

Le 16 février 2001



Le cycle poétique, dans son intégralité, abstraction faite de toute considération technique, recouvre une fondamentale dimension initiatique.

Le 17 février 2002



Trouver l'absolu en nous. L'expurger. L'*ex*-primer. Alors tout rapport de subjectivité, de l'homme au monde, s'effacera (bu par l'objet-poème), au bénéfice du seul rapport exclusif/d'exclusivité souhaitable. Plénitude.

On parlera plus volontiers d'*intuition* que d'*inspiration*.

Le 10 mars 2002



Paradoxe de mon approche artistique : j'attends *en conscience* ce qui doit être une manifestation inconsciente. Le théoricien a déjà étudié l'œuvre future, dans sa virtualité, l'empêchant de naître spontanément sous les pinceaux de l'artiste : la poétique empiète sur la poésie – la science précède l'art.

(Dès lors qu'il y a eu prise de conscience du caractère spontané, natif, originel, de la manifestation artistique, il n'y a plus de manifestation artistique possible : le décalage objectif est bien là, définitif.)

[On ne peut pas être à l'affût, en soi, de ce que l'affût fera fuir inévitablement.]

Le 17 mars 2002



Une glose poétique est stérile : une poétique qui n'éveille pas à autre chose que sa propre présence est vaine/nulle. Transparent, le discours doit s'effacer pour ne laisser paraître que de l'être : le texte n'a plus lieu, comme structure syntaxique en tant que telle. La fusion (ou *con*-fusion) l'annule. C'est ce qui différencie prose et poésie, *aspect poétique* et poésie. (Un ouvrage à caractère poétique – ou construction poétique – n'est pas poésie si la structure [poétique] transparaît/se voit/ne se fait pas oublier : l'adéquation n'a pas eu lieu. Cela dit, même si *construction poétique* n'implique pas forcément *poésie*, toute poésie – en ce qu'elle relève d'une générescence artificielle/artistique – recouvre un fondement [à caractère/d'aspect] poétique). Une glose poétique est une construction d'aspect/à caractère poétique, par sa structure, mais prosaïque de par ce seul aspect structurel, exclusif/cet aspect strictement structurel : il s'agit d'une *structure poétique prosaïque*, ou encore/voire d'un *prosaïsme poétique* : la poésie ne s'éveille pas de/dans cette construction.

Le 23 mars 2002



Les vers de Bonnefoy :

*Il te faudra franchir la mort pour que tu vives  
La plus pure présence est un sang répandu*

s'appliquent parfaitement à l'œuvre de Pollock : cette dernière se situe très précisément dans « la mort », cet espace neutre (ou *no man's land* [stérile] entre subjectivité inconsciente et absolu – tirant plus ou moins, selon les regards, sur l'un ou l'autre de ces deux pôles/lieux. (Reste à déterminer : la peinture de l'américain, si d'évidence elle est bien « un sang répandu », en est-elle pour autant « la plus pure présence » ?)

Le 07 avril 2002



Pas de processus d'évolution chez Picasso : c'est qu'il est déjà au sommet. Sans la charge d'une recherche (il a déjà trouvé, comme il le souligne lui-même), il peut passer d'un mode de représentation à un autre, sans la crainte de l'échec. Ainsi son œuvre est linéaire : elle suit la ligne de perfection et, si comme on l'a souvent dit elle est assujettie aux humeurs du peintre, c'est là un luxe, et même le luxe suprême en art. (Picasso « plafonne » et, par conséquent, il ne peut crever ce plafond : voilà pourquoi l'évolution de son œuvre ne peut être ascendante ; encore eût-elle pu être, à la limite, descendante...)

Le 10 avril 2002



Une grande œuvre se lit dans les deux sens : aussi bien elle *dé*-signe l'absolu (partant du signe vers l'absolu, le premier s'efface pour ne laisser paraître que le second) qu'elle le signifie (partant de l'absolu représenté, on remonte au signe pur/système signifiant). Il n'empêche que le signe se situe en amont et l'absolu, pour être la fin (finalité), en aval. (Elle le signifie, dans la mesure où c'est bien tel ensemble signifiant qui correspond à l'absolu visé, et nul autre.)

Le 10 avril 2002



Parenté Soulages-du Bouchet : l'un par ses bandes noires barrant/croisant nerveusement la toile, l'autre par ses bribes de phrases disséminées sur la page, mettent en relief l'espace-temps. À ceci près que, là où le premier le révèle dans sa plénitude (ce qui ne va pas toutefois sans un certain sentiment d'angoisse), le second, qui bute devant, en situation d'échec, ne le présente, irrévélé, que dans sa vacuité – impénétrable surface qu'on nommera néant, mais dont on devine pourtant qu'elle est la façade/le recto/l'endroit/ d'un envers appelé absolu (à moins qu'elle n'en soit, plus simplement, que l'autre face, l'une prenant sur l'autre valeur d'envers ou d'endroit selon que telle ou telle est visible ou pas). (Valéry, *Ego scriptor* : « Entre les fissures du *Tout*, le *Rien* se voit. »)

Le 11 avril 2002



L'art minimaliste, dépouillé de toute dimension métaphysique, est réduit à sa seule dimension physique auto-représentative, sa simple structure formelle, voire s'assujettit, se restreint à la dimension/condition physique de son médium (la planéité de la toile en peinture) : ce n'est donc plus de l'art, mais un artisanat consistant à produire, pour chacun d'eux, des objets arbitraires, puisque sans finalité [métaphysique/autre que physique, plastique] admise (si ce n'est théorique, ou à la limite décorative – à la limite, car cela implique une dimension esthétique, pas évidente dans l'art minimaliste), et surtout sans celle de l'art, qui consiste en la transcendance de la structure formelle ou du médium en une dimension métaphysique (une structure formelle qui ne se transcende pas de la sorte n'est pas de l'art, dont la vocation première, avouée ou pas, consciente ou pas, demeure la quête de l'absolu).

Le 15 avril 2002



Note contradictoire : parler de « faiblesse de raisonnement » à propos de Jaccottet (Cf. *1<sup>ère</sup> saison*) peut paraître injuste, si tel propos n'est pas entendu dans son acception strictement poétique – à savoir : la poétique de Jaccottet, en ce qu'elle n'est pas le moins du monde intellectuelle/intellectualisée ( $\neq$  Bonnefoy), mais relevant de sensibilité pure (dans la lignée verlainienne), fait preuve, effectivement, de faiblesse de raisonnement (mais l'écriture de Jaccottet n'est pas une écriture « de raison »). Cela ne signifie en rien que Jaccottet, en tant qu'homme, soit un âne. Bien au contraire.

Le 18 avril 2002



Il s'agit maintenant d'abolir le règne de l'obscurité métaphorique et son ésotérisme surfait : la poésie ne doit plus être un langage codé ni un jeu de mystère, mais une structure transparente, ouvrant immédiatement, à travers sa combinaison signifiante, et au-delà même de toute dimension symbolique (induite par le caractère synthétique des termes), au *sentiment* de l'absolu.

[« sens » de lecture = sensation du poète < combinaison poétique < sentiment universel]

Le 27 avril 2002



Au sonnet, qui induit un mouvement presque narratif, on préférera une forme fixe, intemporelle (trois quatrains de vers heptamètres).

Le 07 mai 2002



Bribes :

*L'or où seule n'irradie  
Qu'une eau pure ne veut pas  
Pour unique [maladie]  
Que l'... [pas/repas/trépas] ...*

Le 07 mai 2002



La poésie est une passion au sens christique du terme. Un chemin de croix...

Le 14 mai 2002



Giono : toute la trame narrative, le circonstanciel, l'anecdotique, le signifié, disparaissent *après* la lecture, dès lors qu'apparaît le référent unique – l'absolu – qui synthétise le tout/ce déploiement (le fond – notion de *fusion*) en une « vision » d'ensemble (vision, ou pensée, ou sentiment [universel]).

Alors les lieux, les personnages, les notions de temps – toutes contingences narratives, éléments du récit – s'effacent comme mirages.



Le propre d'une poétique idéale étant une dispense totale de ces artifices : toucher la *fin* sans ces vecteurs/médias.

Le 19 mai 2002



À propos du récit itératif proustien : il y a dans cette « recherche angoissée d'une **loi de récurrence** » (sic Genette in *Figures III*), me semble-t-il, une volonté d'abolir le hasard ; au même titre que, cette volonté de réduire/synthétiser les moments autour d'un seul lieu, manifeste une recherche de l'absolu.

Le 09 juin 2002



Sur *Les Planches Courbes* d'Yves Bonnefoy :

L'obsession du signe a toujours hanté la poésie de Bonnefoy : comment faire advenir dans ce phénomène artificiel qu'est la langue tout le vrai, mais aussi l'impalpable de la présence ? Dououreux paradoxe pour le poète, qui n'a d'autre salut que dans le signe, et qui a été pour Bonnefoy, tout au long de son cheminement intellectuel, source d'interrogation et de glose : faute de dire, la poésie, mais aussi l'écriture, l'art, en est réduite à se dire, à s'interroger sans fin en une angoissante réflexion où n'a pas lieu le miracle de la transcendance (je dirais : l'*adéquation*).

Il semble cependant que *Les Planches Courbes* soit le livre de l'érosion de cette interrogation, tellement ressassée qu'elle en vient à s'oublier elle-même (ou presque) par le jeu d'une lassitude où point davantage le regret, la nostalgie de la vision (qu'elle soit réminiscence fondée ou rêverie baudelairienne).

Et là, subtilement (mais très subtilement), et sans qu'on y prenne garde – et sans que le poète y prenne garde lui-même –, pourvu qu'on se laisse porter par la douceur des images (si vraies dans l'humilité des mots simples, loin des savantes combinaisons mallarméennes et des blancs de du Bouchet), semble s'éveiller en nous la sensation de quelque chose d'essentiel, de fondamental, qui n'est pas vraiment dans le texte qu'on vient de lire mais bien en nous, et qui correspond à l'*intuition* profonde du poète l'ayant pourtant transmis dans ces quelques mots combinés en vers – simples vecteurs matériels, *signifiants* de l'Esprit.

Dans une de ses lettres, le Maître m'invitait à chercher en moi-même la substance de l'absolu – qui nous anime tous, et qui s'éveille ici à la lecture de ces vers d'un des plus grands, mais aussi des plus humbles poètes qui soient. Et plus que de lecture, je parlerais ici de communion.

J'en finirai par déplorer que le monde de l'édition accorde si peu de place à la poésie – certes bien dérisoire enjeu d'un marché fort complexe. Car ce que nous apporte ici Bonnefoy, et que pourraient certainement nous apporter d'autres, est bien plus fondamental que quelques parts de marché.

Le 19 juin 2002



L'art – dont la poésie – est fondamental car il permet de structurer les intuitions ; de matérialiser ce qui par nature est immatériel ; de saisir, capturer l'insaisissable... Tout en l'organisant. Le rationalisant.

Le 02 juillet 2002



*La Route* : projet de récit hyperbolique de l'écriture : la marche au hasard des routes, symbole de l'aventure de la prose ; retour à l'épanchement narratif et jubilation de la prolifération verbale, matérialisée par la démultiplication des pas – après la stagnation/restriction poétique ; souffler ; abandonner ce mouvement de repli qu'implique la contraction poétique ; se laisser aller à la parole libre – à la marche sans fin, du moins déterminée. Montrer toutefois la quête (aléatoire) du saisissement, ici accomplie seulement au terme du récit/de la marche, par la découverte de la femme, cristallisant les images fugaces de la route ; appuyer sur le caractère aléatoire de la route/la prose et celui, fugace, furtif, des images qu'elle permet ; dégager l'unité (le récit/le voyage) que composent entre elles ces images éphémères – que fonde/cimente, paradoxalement, cet ensemble de bribes.

Le 05 août 2002



Paradoxe de la poésie, qui cherche la délivrance par une exigence de contraction structurelle – impliquant davantage le repli que l'ouverture.

Le 05 août 2002



L'écriture, seule porte de sortie viable de l'enfermement subjectif : expulsant les éléments universels – refoulés – de la subjectivité, éclairant (et s'éclairant du même coup), par corrélation, mise en parallèle, le monde extérieur/sensible ;

dégageant l'absolu... (Échange fusionnel entre le monde et la subjectivité verbale/verbalisée – ou le verbe subjectivé.)

Le 05 août 2002



Toute répétition impersonnelle d'une méthode ou de « sujets » (impliquant la méthode) déjà éprouvés n'est pas de l'art, mais de l'artisanat.

L'art implique une recherche permanente, un mouvement/une avancée perpétuel/le, une quête de l'inédit – mais finalisée et surtout individuelle/subjective (soit telle méthode est enrichie de valeurs subjectives menant à l'absolu, et demeure viable ; soit elle n'est qu'un déploiement technique impersonnel et, alors caduque, il s'agit de la dépasser pour une autre, davantage en adéquation avec la subjectivité utilisatrice).

Le 11 août 2002



S'obstiner à travailler le vers revient à le travailler en profondeur, dans la continuité (assumée, revendiquée) de Mallarmé (« creuser le vers »).

N'est-ce pas là persister à explorer, aveuglément/à l'aveuglette, un gouffre obscur et sans fin ?

Ne serait-il pas préférable d'émerger de ce *no man's land* où ne règne que le/du néant, afin d'emprunter une autre voie, inédite ?

(Inconnu pour inconnu, autant que ce soit sur une voie balisée, royale, légitimée par des siècles d'emprunt.)

Le 11 août 2002



Paradoxe de mon projet (Cf. 05 août 2002) : comment pourrais-je déployer, dans un mode d'écriture, des éléments préexistants – alors que j'attends justement d'un autre mode d'écriture qu'il me révèle ces éléments ?

Le 11 août 2002



Par nature, le poète est un impuissant.

Toute réussite poétique est un accident...

Le 16 septembre 2002



*La Route* – projets conjoints : récit de navigation en solitaire et chronique d'emprisonnement. (Triptyque.)

Le 16 septembre 2002



### L'ENJEU POÉTIQUE (Ébauche d'essai)

La poésie pour Paul Valéry était davantage champ d'expérimentation que fin en soi ; à ce titre, il ne se revendiquait pas poète. En revanche, observateur attentif du Corpus poétique comme de sa propre production\*, il est permis de le qualifier de *poéticien*.

En fait, il a inauguré cette voie de la recherche poétique qu'occupe actuellement Bonnefoy, et qui place davantage le poète (car, n'en déplaise à sa pudeur, Valéry était bien poète), en retrait de l'acte poétique : impuissant depuis l'expérience mallarméenne de poésie totale, exclusive, le poète se voit rejeté en marge de son art et contraint à une « attente » plus ou moins passive.

Cette attente, meublée par les uns d'expérimentation pure\*\* (Valéry lui-même, très formel ; Michaux, plus lyrique...), pour les autres de gloses (interminables discours poétiques ou poétisés sur la poésie : Bonnefoy, du Bouchet...), s'appuie chez certains sur une démarche plus spécifiquement scientifique, voire didactique, consacrée par l'accession à un enseignement officiel.

Ainsi Valéry, inaugurant la chaire de poétique comparée du Collège de France (à laquelle succèdera Bonnefoy), a-t-il radicalement abordé son art de façon scientifique, initiant même, par décalage à son statut initial, une lignée de la critique contemporaine, à laquelle ont participé, ou se sont référés de purs chercheurs (Barthes, Genette...) et poètes (Bonnefoy...).

La poésie française a toujours, par tradition, et bien avant Valéry, cultivé un esprit théoricien – de Boileau à Breton, en passant même par Verlaine – mais jamais

---

\* Préoccupé par la dimension *psycho-mécanique* du langage (le discours), ce qui intéresse Valéry n'est pas l'absolu du poème mais son procédé subjectif : le discours.

\*\* Par expérimentation, il faut entendre l'acte poétique, mais non absolu, intégral : le poète produit et interroge. Le poème devient question, il n'est plus fin – ce qui explique, chez Valéry, l'absence qui l'habite en général : produit mathématique d'une rigoureuse perfection formelle, d'une froide beauté, le poème est sans aucune présence (ce qui n'exclut pas, par instants, que l'adéquation ait lieu). Ce système implique nécessairement, à un moment donné, le recul inhérent à l'interrogation (parfois PENDANT l'acte lui-même, Valéry se regardant, s'observant écrire).

réellement critique : jusqu'à Valéry, les poétiques étaient toujours subordonnées aux productions de leurs initiateurs, censées annoncer le discours futur – même si paradoxalement ce dernier anticipait sur la théorie.

Aujourd'hui elles se posent, pour les poètes, en amont de l'impossible, ou tout le moins improbable production ; elles entendent *systématiser* le discours passé, comme pour retrouver à travers cette construction logique l'inspiration perdue, voire pour s'y substituer : le moteur de la future composition ne sera plus l'arbitraire du sujet, mais la raison. Et la poésie devenue vaine, pour l'heure, le poète s'attachera désormais à considérer son moyen, la poétique, l'analysant et la découvrant comme formidable potentiel, se suffisant presque tant il laisse entrevoir de perspectives, de voies d'exploration.

C'est très précisément dans ce contexte que s'inscrit cette étude.

Mais cette position n'en exclut pas pour autant la finalité, la poésie : intermédiaire, elle permet de temporiser sans pour cela effacer la conscience profonde de la tâche à accomplir ; ainsi Valéry, déshérité frustré qui clamait à tous vents qu'il n'était pas poète\*, que la poésie, la littérature ne l'intéressaient pas, ne faisait qu'excuser sur fond d'orgueil légitime son impuissance manifeste à transformer en or le plomb du langage.

Mais à n'en pas douter cette préoccupation ne cessait de l'obséder, même si reléguée au cours de la nuit de Gênes aux confins de son inconscient/*implexe*\*\* ; et cette résolution de renoncer à la vocation initiale du poète, loin de signifier la mort de ce dernier, ne faisait qu'annoncer sa dimension nouvelle : après le péché mallarméen d'avoir voulu goûter au fruit défendu, il allait désormais falloir expier au purgatoire de l'étude fastidieuse, délaisser momentanément les rêves d'idéal pour se forger un esprit rigoureux de chercheur – quitte à se résoudre à l'humilité de l'ignorance avouée, et pire encore admise.

Mais quel empêchement peut donc entraver l'accès au rêve accompli, la poésie ? C'est que depuis Mallarmé le poète a pris conscience de la valeur suprême de cette dernière et de la difficulté qu'elle implique : on ne touche pas aussi aisément l'absolu, et il convient donc de s'arrêter à deux fois aux moyens qui permettront (peut-être) d'y accéder. Mais comme il ne saurait y avoir de moyens sans enjeu, il s'agit en premier lieu d'établir définitivement celui qui, de tous temps, a motivé les déploiements artistiques de toutes natures.

C'est à quoi va s'attacher cette étude, en démontrant la nécessité, l'universalité, en profondeur et en largeur – à travers les arts et les âges – et même en transversalité – de cet enjeu l'absolu, qu'il soit ou non conscient, qu'il soit ou non avoué – admis (ce qui n'est pas évident).

---

\* Valéry n'était pas poète dans ses travaux mais dans son être : sa ferveur à exécuter ses travaux.

\*\* Valéry, après la nuit de Gênes, ne s'intéressait plus à la poésie (la fin), mais au discours : seule l'intéressait la dimension mécanique de l'écriture – mais il est permis de croire à sa passion lors de la rédaction de ses poèmes, à cette fièvre qui le maintenait poète malgré tout.

Ce qui différencie le poète du chercheur, dans cette perspective théoricienne, c'est justement qu'un enjeu artistique la finalise, dans le cas du poète, et donc la méthode. Le chercheur, analysant, va [aller du général au particulier (de la science à la critique)] postuler, vérifier dans le Corpus, et confirmer (ou infirmer) son postulat, qui se fondant sur l'argumentation et les preuves va devenir règle/particularité (donc fin), loi, vérité – ou contre-vérité permettant de poser un nouveau postulat. Là va cesser sa démarche. Certes, dira-t-on, la vérité en soi n'est pas le moindre des enjeux, et relève on ne peut davantage de l'absolu. Mais elle n'est pas l'Absolu en propre, tel que le conçoit l'artiste – à savoir transcendance du média (les mots, les sons, les couleurs...).

Le poète, lui, plutôt que vérité, cherchera principe d'action (ou de non-action) ; sans focaliser sur un postulat qu'il importera de confirmer ou non, il cherchera dans le Corpus, se fondant sur une intime intuition de son art (à valeur d'hypothèse), une ligne de conduite qu'il s'appliquera à transposer dans une étape suivante de son travail de recherche. Cette différence d'objectifs n'influant en rien sur la qualité formelle de l'étude, similaire en ce point, par la rigueur et la méthode, à celle du chercheur (seul le contexte global dans lequel elle s'inscrit – à savoir l'œuvre périphérique – pouvant indiquer au lecteur sa motivation réelle)\*. [Démontrer connivences entre études et poésies – les autres conséquences des unes.]

En fait, la différence repose essentiellement dans l'ordre des valeurs. Pour le chercheur, l'étude du texte n'est que conséquente du postulat, auquel elle est subordonnée – la conclusion n'étant elle-même que retour argumenté au postulat. Pour le poète, l'étude du texte précède nécessairement la conclusion – le postulat (s'il en est) n'étant qu'amorce à ce qui sera étude en chaîne. La conclusion n'étant elle-même que le point de départ de l'étape suivante du cycle poétique, il est logique qu'elle succède, dans l'ordre des valeurs selon ce même cycle, à l'étude du texte. (Alors que, pour le chercheur, elle n'est que relative au postulat dont elle ne saurait s'affranchir.)

L'étude du chercheur est close, tourne sur elle-même ; celle du poète, ouverte, est évolutive...

Poète : (Postulat) → Étude ⇒ Conclusion (→T2)	} **
Chercheur : Postulat ⇒ Étude → (Conclusion→Postulat)	

Variante :

---

\* → De ce qui est un objet, le poète entend faire une méthode.

→ Par l'analyse, le poète espère bien trouver du général (≠ Genette) → pas de réduction, mais de l'ouverture.

\*\* (P) → É ⇒ C (→T2)

P ⇒ É → (C→P)

La poésie française a toujours, par tradition et bien avant Valéry, cultivé un esprit théoricien – de Boileau à Breton – mais jamais réellement critique : jusqu'à Valéry, les poétiques entendaient inaugurer une nouvelle approche de la poésie, certes en réaction épidermique au passé mais sans réellement se fonder sur une critique objective et méthodique, s'appuyant plutôt sur l'expérience inédite, subjective et donc arbitraire d'un texte inaugural. [Exemple : Breton, *Manifeste*.] Aujourd'hui elles se veulent empiriques, fondées sur l'analyse du Corpus du passé, entendant dégager des multiples procédés antérieurs du langage un *système* synthétique, un savoir de référence – bref une science du discours au service de l'Œuvre future : il s'agit d'abord d'étudier patiemment l'œuvre des anciens afin d'en extirper la recette, les secrets, qu'il s'agirait ensuite d'*appliquer*\* (la combinant avec sa propre subjectivité), plutôt que de continuer à produire de manière arbitraire et aléatoire : abolir le hasard – première démarche vers l'absolu (la seconde étant l'introspection, de manière à réaliser l'*adéquation*). Mais alors la poétique passe en amont de la production future, encore inexistante (et pour cause : elle est censée l'élever) – se situant auparavant en aval de l'œuvre de référence (dont elle était la glose, l'explication) : ce qui constitue un paradoxe, puisque cette poétique se présentait comme précepte d'une œuvre à venir, et même comme précepte de l'œuvre de référence – en fait anticipation de la règle de laquelle elle est censée dépendre, émaner – dont elle relève dans l'absolu.



T1 : postulat, vérification, confirmation ou démenti/infirmation)...

Le 19 septembre 2002



Essai de poème visant à clôturer *Les Écumes* :

*L'air : encore assoupi...*

*Seul, un rêve de feu murmure, inassouvi  
Où l'arôme d'un or/de l'or évanoui dérive...*

*Nul écho si ce n'est cette houle tardive.*

*Or un trouble s'éveille ; la vague se tend.  
L'air éteint se ranime, une haleine de sang*

---

\* Poétique : on passe d'une recherche/science de l'analyse (*dans* l'analyse) à une science « applicable » → l'objet de la science d'analyse (le discours) devient lui-même science/méthode, dont l'objet est le poème.

*Hiératique s'étire au comble du silence.*

*Mais quelle ombre de peu trompe sa vigilance ?*

*Ici l'or a lui sans discontinuer ;  
Ce fut l'âge où le vent ne fut que ce baiser  
Apposé d'une lèvre suave et bénie...*

*Ce fut l'ample saison de la foudre abolie./Ce fut l'ample  
[saison de la vague ennemie (var.)]*

*Ô fugitif été !  
Ne demeure aujourd'hui de ton éternité  
Que l'énigme d'un songe à la rumeur étale,  
Et l'errante [latence] d'un fauve pétale.*

*(...)*

Un mouvement narratif se dessine dans ces vers : tel est le piège à éviter... (Bannir l'anecdote.) Techniquement : l'usage des temps par contraste, l'emploi de verbes d'action... introduisent ce mouvement (le passé répond au *présent universel* et le relativise, lui fait perdre cette valeur universelle). D'où la nécessité d'un poème concentré, synthétique, permettant d'éviter ces éléments du récit.

Le 25 septembre 2002



Il ne peut y avoir de critique que positive – une œuvre réellement méprisable ne pouvant que susciter le mépris/silence.

Le 25 septembre 2002



*L'or ; étique leur au comble du silence (...)*



Seul avec les mots. Derrière, le monde.  
Redonner un sens – LE sens – à quelques mots natifs.

Le 28 septembre 2002





Peut-être, l'absolu n'existe pas ?  
Que du relatif...

Le 28 septembre 2002



État ... [anténatal/séminal] du poème ; il a pour ... [mission/tâche/fonction...] d'éveiller au monde – au Sens. Ou plutôt de *générer* le monde – le Sens.  
Les mots : seule voie d'accès/porte...  
Condition *sine qua non*.

Le 28 septembre 2002



Malevitch : déconstruction. Se laisse absorber par le rien, le vide de l'absolu. (Se laisse *glisser*.)  
Mon but : lutter contre cet aspect de l'absolu. Lui opposer une construction structurée/architecture. C'est là le maîtriser : le *révéler* « par habillage ». Poser une ossature – (en)cadrer. Garder distance et contrôle. Apposer sa « griffe » : signer = marque/gage de *présence*.  
Malevitch s'est laissé vaincre : il n'a pas abouti à l'absolu, mais l'absolu l'a achevé – a eu raison de son travail, petit à petit ; l'annihilant. Le réduisant à sa raison...

Le 28 septembre 2002



Épouvantable mauvaise foi de Valéry : mauvais joueur. Pêche par excès d'orgueil.  
(*De son refus de l'état de poète.*)

Le 28 septembre 2002



T2, davantage // à T1 que conséquent(e) (conséquence – ou application directe de T1 = T3) : T2 ne fait que reprendre les interrogations prosaïques de T1, dans un cadre plus spécifiquement poétique ; plus que d'expérimentation, on peut parler

de « mise à l'épreuve » – ou encore d' « alternative »... L'œuvre de Bonnefoy, presque exclusivement constituée de T2 – fondamentale : T2 (sup)porte toute la poétique de Bonnefoy en elle – et même *L'Arrière-Pays*, à cheval entre T1 et T2, semble davantage pencher vers T2 qu'il ne relève de T1. Pas de T3 dans l'œuvre de Bonnefoy. (À moins que, *L'arrière-Pays*, justement ?...)

(On peut ranger en T1 : études, critiques, essais, réflexions, notes. En T2 : tout poème, ou poésie, proposant une *réflexion* [au double sens de réfléchir = penser, et réfléchir = renvoyer], ou glose sur la poésie (discours impliquant mise en abyme). En T3 : toute tentative formelle d'application des préceptes énoncés en T1, avec pour condition que soit (ou puisse être) rigoureusement établi le lien de cause à effet.)

Le 29 septembre 2002



Pour parler très grossièrement, on dira que T2 est la transformation, ou traduction en termes de poésie du discours initial brut/prosaïque (T1) : il s'agit en fait d'une manie, ou déformation professionnelle – le poète ne pouvant s'empêcher de « poétiser ». Mais en est-il conscient ? Là est la question – là réside tout le problème...

Le 29 septembre 2002



Le poème abouti – ou langage organisé = code de lecture du monde...

Le 03 octobre 2002



Le véritable artiste est celui qui maîtrise/domine son art/sa production. Capacités d'analyse et de synthèse. (L'analyse est une étape, qui précède la synthèse – mais l'analyse *des autres* précède la synthèse initiale – *de soi*.)

Le 03 octobre 2002



T2 est une étape bâtarde du cycle poétique, révélatrice du doute du poète, mêlant à la fois discours, interrogation (T1) et recherche d'effet, expérimentation (T3) – le tout dans le même *temps/moment* – nous dirons *mix*.

Et il est souvent difficile au chercheur de discerner/dissocier l'un de l'autre...  
T2 est réellement une étape intermédiaire. Étape d'hésitation, de balancement : la théorie n'est pas suffisamment certaine, avancée, pour que le poète se risque à l'appliquer directement, il s'interroge donc encore dans une première étape expérimentale – T2.

Le 05 octobre 2002



Ma théorie du cycle poétique est la pure déduction d'une observation attentive du Corpus. Elle ne relève pas d'un phantasme subjectif, n'est pas le prétexte à/fondement d'une démarche personnelle : relevant d'une vérité qu'elle *formule*, elle me permet juste d'y voir plus clair dans ma propre démarche, de la situer, de la cadrer – elle m'aide dans mon travail de production. Se situant en T1, elle est révélatrice de l'approche de son art du poète moderne, et à la fois mise en abyme de cette approche – pour partie.

Mais, comme approche purement/strictement scientifique, elle pourrait amplement se suffire – comme pierre apportée à la Recherche universelle – humble mais nécessaire tribut.

Le 05 octobre 2002



T2 est, par excellence, le temps de la *glose poétique* ; tout texte de forme/structure poétique, et dans le même temps/moment, de nature discursive, relève de cette étape.

Le 05 octobre 2002



Mes derniers vers en date (Cf. 25 septembre 2002), qui se voulaient clore mon cycle précédent (dernier mouvement des *Écumes*), se dessinent en fait comme le premier mouvement de mon cycle nouveau – et ce malgré leur dimension diégétique.

Le 05 octobre 2002



Quelques mots – rares – évoquent pour moi quelques images sensibles, et sont autant d'ouvertures – non moins rares – sur le monde : *l'or, la rose, une chevelure...*

Mais ces mots, pour évoquer le monde, n'en sont pas moins signifiants préalables – c'est-à-dire formes arbitraires et vides de sens

Mais s'ils sont les seuls médias du *vrai* sensible, c'est-à-dire mes seules clés du monde, le seul moyen qu'il me soit donné de toucher l'absolu – alors ils sont mille fois bénis...

Le 06 octobre 2002



S'il convient de parler d'expérimentation pure en T1, nous qualifierons T2 d'expérimentation bâtarde/impure (puisque encore entachée de déchet discursif, ou narratif)...

Le 06 octobre 2002



Abstraction faite des étapes préliminaires du cycle (T1 et T2), il est notable que les *temps forts* (d'expérimentation pure – soit T3), d'un cycle à l'autre, sont très proches, voire sujets à confusion (et pour cause, puisqu'ils sont une suite/évolution logique).

Ainsi, les vers de mon cycle nouveau reprennent les éléments lexicaux du précédent – mais avec un souci de synthèse (sémantique ?) et d'épuration narrative accru.

(Je dirais même qu'ils se situent entre les deux cycles, puisque nettement avancés dans l'effort de synthèse – ou isolement lexical –, mais encore empesés d'une certaine dimension narrative : sans plus relever de l'un – le détachement est bien net – ils n'appartiennent pas non plus à l'autre ; ils sont donc intermédiaires...)

[Note marginale : le but est bien l'effacement de toute dimension narrative/anecdotique du poème...]

Le 06 octobre 2002



Le *Poème Élémentaire* :

(...)

*Ô fugitif été !  
Ne demeure aujourd'hui de ton éternité  
Que l'énigme d'un songe à la rumeur étale,  
Et l'errante latence d'un fauve pétale...*

*Ne demeure qu'un peu d'impassible candeur.*

*L'or hier étalait sa parfaite splendeur,  
Se mêlait frémissant au [faîte] des feuillages  
Au(x) palabre(s) du vent, au mystère des âges,  
Enveloppait les jours de son éternité/immensité  
Qui faisait qu'au plus sombre des sombres feuillages  
S'alanguissait l'été...*

(...)



T2 est champ d'expérimentation interne : l'interrogation (glose) se mêle au déploiement poétique (poème) : il y a confusion : la recherche, l'analyse, sont formulés *dans* le texte même.

T3 est champ d'expérimentation externe : le déploiement poétique est pur de toute interférence prosaïque – laquelle a lieu *en retrait* ; T2 est subjectif – le regard et l'affect du poète y sont impliqués ; T3 est objectif – le regard et l'affect du poète en sont détachés pour une observation à distance (recul).

Le 13 octobre 2002



Le Poème Élémentaire :

(...)

*Las ! Une ombre s'étire...  
N'est-ce pas l'oraison que la sève désire ?  
N'est-ce pas la menace proche de l'éveil,  
Émergence d'un jour à nul autre pareil  
Cependant que s'attarde infiniment l'aurore ?*

*N'est-ce pas la saison que toute aube déplore ?*

(...)

Le 21 octobre 2002



Le Poème Élémentaire :

(...)

*(Redoutable saison !  
Que dans la pesanteur de ce morne horizon  
Annonce le murmure étique d'une vague,  
Où déjà toute aurore éphémère divague...)*

*(Austère jour de sang...  
Qu'ici l'air embué de menace pressent/ressent ;  
Qui s'arme, seul au terme de sourdes ténèbres,  
Austère et solennel, aux errances funèbres,  
Et sombre lendemain d'une profonde nuit...*

*Qui porte la misère et tout ce qui s'ensuit.)*

(...)

Le 26 octobre 2002



Qu'on le veuille ou non, tout processus de production est prise au/avec le hasard.  
(Passage obligé.)

L'absolu atteint abolit ce hasard avec le temps. Il est la fin. Tout s'annule en lui  
(toute contingence).

Il est l'invisible cible d'un tireur en l'air. La cible atteinte, focalisant toute  
attention, annule l'espace-temps (ou vide ; ou néant). Le Tout intégral annule le  
Rien.)

Le 30 octobre 2002



Dans l'idéal, le poème est ce texte dégagé de toute dimension narrative, oratoire,  
anecdotique...

Il est le plus pur rapport du langage au Sens – sans relation médiatique de quelque récit ou discours/glose que ce soit.

Il est donc sans verbe – le verbe établissant le discours, l'articulant comme charnière [de l'action], fondant sa transitivité.

Le 03 novembre 2002



Le poème (de *poëin* – faire), en soi, est texte-objet, non transitif : il ne renvoie à rien, il *est, incarne*. Le poème abouti ne renvoie pas à l'absolu mais s'y confond, par transparence.

Le poème ne relève pas du schéma classique *signifiant* vers *signifié*, mais d'un *référent-Tout* suprême – l'absolu.

Le poème n'est pas discours, *moyen de*, élément de communication ; il est fin en soi.

Le 05 novembre 2002

Poétique : initialement étude, fondée sur corpus préexistant.

Donne lieu pour le poète (entre autres *opérants du langage*) à une science [appliquée], à *savoir* : ensemble de vérités constituant règles, principes d'action, source d'application – *savoir*.

Poétique : étude des faits de langages (pour en dégager la méthode) ; étude des méthodes langagières/procédés langagiers/usages des langages, des mises en œuvre des langages, des moyens langagiers dans les *faits de langages* (dans les œuvres).

Par extension métonymique : ces procédés, usages, méthodes faisant loi (et donnant lieu à science/savoir).

Poétique : étude des usages & méthodes/discours dans/à travers les faits de langages/œuvres, puis science des procédés des langages dans leurs applications = étude (dans/à travers les œuvres) et science du discours.

Discours au sens second (ou glose) : un de ces faits de langages (ou *œuvres*), parmi d'autres : poème, roman, tableau, sonate, récit, spot publicitaire, lettre, sculpture... Les langages : poésie, narration, peinture, musique, sculpture... (ex. : poésie : langage du poème ; narration : langage du récit ; peinture : langage du tableau ; musique : langage de la sonate ; sculpture : langage de la sculpture ; discours : langage de la glose (par ext. méton. : cette glose elle-même) ; cinéma : langage du film ; publicité : langage de la publicité ; etc...)

Langage : système de signes/signifiants (ex. : poésie : système des mots – l'un, parmi d'autres ; oralité : système des phonèmes/monèmes – LE langage ; peinture : système des couleurs ; musique : système des sons ; dessin : système des traits ; cinéma : système des images ; publicité : système des images ou des

mots ; philosophie : système des idées (la philosophie n'est donc pas le plus pur système des mots, que les idées détournent) ; etc...).

Signe/signifiant : élément de base d'un ou plusieurs langages/ensembles d'éléments contribuant à signifier par leur assemblage (ex. : phonème : signe élémentaire du langage parlé – l'oralité ; syllabe/mot : signe élémentaire/signifiant des langages écrits – poésie, narration, discours... ; son : signe élémentaire du langage sonore – la musique ; couleur : signe élémentaire du langage visuel – la peinture ; trait : signe élémentaire d'un autre langage visuel – le dessin ; image : signifiant d'autres langages visuels – la photographie, le film...  
Discours (au sens large) : méthode permettant de transformer un langage (ou système de signes/signifiants) en fait de langage ; usage du langage ([signe/signifiant →] langage → méthode (discours) → œuvre). Terme désignant à la fois une méthode et une œuvre (*discours du discours* = *méthode de la glose*).  
Œuvre : résultante de la transformation d'un langage déterminé, selon un procédé ou discours subjectif – selon une poétique (ce procédé – le discours – est le lieu, l'objet de la poétique).

Poétique : étude des procédés [subjectifs] des langages/du discours [subjectif] à travers leurs faits/les œuvres ; science du discours/des procédés des langages dans, et pour leurs applications. Ces procédés eux-mêmes : usages subjectifs des langages, transformant ceux-ci en œuvres (ex. : « La poétique de Mallarmé »).

Œuvre : fait de langage [subjectif], résultant de sa transformation selon le discours/[un procédé personnel].

Les 05, 11, et 16 novembre 2002

Comment procéder/a-t-il été procédé de tel langage pour aboutir à tel fait [de langage]/telle œuvre ? Là est la question de la poétique.

(De quelles particularités tel opérant a-t-il empreint tel langage ; en quoi de subjectif tel opérant a-t-il transformé tel langage pour aboutir à telle œuvre ?)

Le 05 novembre 2002



Genette (*Figures III*) : paradoxe du chercheur (méthode). Alors qu'il souhaite aller du général au particulier par l'analyse (théorie au service de la critique, science au service de l'étude), il est invariablement amené à générer de la théorie (règles) depuis le particulier (œuvres).

Mais comme il n'a que faire des lois qu'il génère, en tant que chercheur, il se trouve effectivement confronté à ce dilemme d'exercer une discipline d'analyse (aller du *fini* qu'est l'œuvre à l'*infini* que sont les règles) générant principes d'action/sources d'application, alors que lui, chercheur, entend mener l'analyse de l'ensemble à l'élément irréductible – la verrouiller, la finir, l'épuiser.



Ce problème ne se pose pas pour le poète qui, acteur, opérateur, attend de l'analyse qu'elle lui apporte des ouvertures/lui ouvre des portes, lui offre des principes d'action/sources d'applications à travers les lois qu'elle génère.

(Le problème pour Genette, chercheur analyste, c'est que sa discipline, la poétique, génère règles et lois – alors qu'un chercheur tend à réduire et isoler des éléments, ainsi rendus inexploitable : il devrait changer de discipline ou se convertir poète.)

Le 07 novembre 2002

Le but de la poésie est de supprimer toute trace de discours/glose du poème.

Le 07 novembre 2002



La poétique est étude puis science du discours, dans l'acception la plus large de ce mot : *la suite des mots qui forment le langage* (définition Larousse) ; et par métonymie/réduction métonymique, la méthode ou usage courant qui a généré cette suite ; l'intéressent donc : discours du récit, discours du poème, discours du spot publicitaire, discours du drame ou de la comédie, discours du morceau de musique, de la chanson, etc... – mais aussi *discours du discours*, dans son acception spécifique : *morceau oratoire propre à persuader/développement didactique sur un sujet* (nous dirons glose) – lequel tend à polluer, insidieusement, toute œuvre au moment de sa formation – nous dirons à envahir le discours au sens large.

Le but de la poétique appliquée au poème est justement d'éradiquer le discours, au moment même de la phase de production du poème : trouver une méthode – ou discours, ou poétique du poème pur – ignorant toute incidence *glostique* au moment de l'élaboration du poème pour en éliminer toute trace de glose/discours : élaborer un discours (procédé) sans discours (glose).

Le 11 novembre 2002



*Discours du récit* : pour étudier le procédé (discours), on part de/l'analyse le fait (l'œuvre) ; pour étudier le langage, on partirait également de l'œuvre (puisque celle-ci est un tout formé de l'un et de l'autre : langage + procédé (discours) = œuvre (fait de langage)).

Pour étudier le signe, en revanche, on partirait du langage (d'un corpus – ensemble de monèmes, ou phrases – analysé jusqu'aux signes irréductibles – les phonèmes, ou les mots) : c'est là l'objet de la linguistique.

Le 11 novembre 2002

Par *discours* au sens large, on entendrait davantage la chose faite et observable/méthode appliquée et analysable que la chose à faire et concevable/méthode à appliquer et utilisable (dans ce cas on utiliserait plutôt les mots *méthode/procédé/usage*).

Le 11 novembre 2002

Toute méthode (ou discours) semble intégrer une part de glose (ou discours) dans les œuvres qu'elle génère – même la méthode du poème : il s'impose donc une nouvelle méthode (ou discours) du poème, spécifique au poème, ignorant le discours (ou glose) au profit du seul poème, ainsi purifié et (re)trouvant son intégrité absolue.

Le 11 novembre 2002



Le *Poème Élémentaire* :

(...)

*Là s'...*

(...)



Poétique (appliquée) : procédé (subjectif) du langage dans l'œuvre (selon les règles tirées de l'observation du Corpus).

Discours : procédé du langage dans son usage courant ; par métonymie : le langage courant.

Poétique : étude des procédés [du langage]/du discours de/dans l'œuvre (ex. : *discours du récit*).

Poétique appliquée : mise en œuvre des procédés étudiés (application à telle œuvre du discours approprié).



Discours poétique : mise *en œuvre*/procédé subjectif d'un langage : discours (subjectif/subjectivé) à fin d'œuvre ; déploiement poétique : discours (subjectif)/procédé subjectif d'un langage à fin d'œuvre.

Le 16 novembre 2002



Nous appellerons *dialectique* langage du discours philosophique ; *didactique* langage du discours glostique.

Le 22 novembre 2002

Le discours (au sens second) se répartit en plusieurs sous-catégories : philosophique (langage didactique – ou système des idées) ; glostique (langage didactique – système des arguments). [« Discours du discours philosophique » ; Discours du discours glostique ».]

Le 22 novembre 2002



Le discours au sens large est nécessairement subjectif : la poétique étudie donc ce qu'une œuvre a de personnel ; le poète tend à ériger ce procédé subjectif en règle objective universelle (pour employer une image juridique, nous dirons que tel discours fait *jurisprudence*).

Mais cet aspect subjectif peut également s'étendre au commun : l'usage courant du langage – émanation d'une population, entité non moins subjective...

Le 24 novembre 2002



Bribes :

*L'or – une ombre sous le feu*  
(...)

Mots clés : l'or ; le feu ; le sang ; l'air ; une ombre ; une eau ; le vent ; la sève ; une/la vague...

Adjectifs : pur(e) ; amer/amère ; sombre ; étal(e)...

La poésie (l'usage de) rend stérile. Impuissant. Essouffle. Mange l'oxygène verbal.

Le 17 décembre 2002



La poésie, art premier, déploie ses effets dès la pensée : pas besoin d'interprétation vocale, instrumentale ou autre pour la faire vivre. Simultanéité, synchronie parfaite entre l'état brut du poème (le texte) et son effet (la poésie). Idem pour la peinture (simultanéité entre image et *poésie* de l'image). La musique, art d'interprétation par excellence, impose un décalage entre partition et effet sonore : elle doit être jouée pour vivre/déployer sa poésie (sauf pour l'initié qui la discerne dès lecture, et même *regard* de la partition).

La diction d'un poème est une hérésie ; pire encore, sa mise en musique : un poème qui doit recourir à une diction ou à un accompagnement musical est un poème pauvre, ou dénué d'effet/de poésie.

Le 22 décembre 2002



Je sais maintenant pourquoi aucun poème du corpus, ou presque, ne m'apporte satisfaction : c'est que la poésie que j'attends, qui me manque, qui me comblerait/soulagerait, est précisément celle qu'il me reste à/m'appartient de produire/qui m'incombe...

Le 22 décembre 2002



Je ne parviens pas à avoir de vision globale ; que des éléments/bribes d'absolu ; inopérant(e)s isolément...

Le 23 février 2003



La musique n'a pas de référent objectif ; elle ne renvoie qu'à des sentiments/sensations.

Le 23 décembre 2003



La littérature a pour charge de raconter *des* histoires ; la poésie, quant-à elle, raconte *l'*histoire [absolue]. (On reconnaît la poésie à ce qu'elle éveille en nous le sentiment du Vrai ; la littérature, en revanche, n'est qu'anecdote...)

Le 08 mars 2003



Il s'agit, en poésie, d'élever le verbe au rang d'icône ; le réduire à l'essentiel : à l'ultime image significative – le Symbole absolu. (Le plus court chemin entre représentation et Sens – entre signifiant et Référent = éluder le signifié/l'anecdote...)

Le 08 mars 2003



Le secret du poème n'est pas dans la pure beauté plastique, ni dans la seule musicalité (Baudelaire, Mallarmé...), mais dans l'harmonie/unité (symbiose de l'adéquation).

Le 08 mars 2003



Bribes :

*L'or, une mèche assouvie*  
(...)

Le 08 mars 2003



Ce qui fait d'un signifiant un signe, à proprement parler, c'est le signifié : par conséquent, ignorer/éluder le signifié revient à tuer le signe.

Le 08 mars 2003



Nouveau cycle : le retour au primitif s'impose...  
Mots simples ; structures élémentaires...

Le 30 mars 2003



Ce qui caractérise la poésie, finalement, est son impossibilité fondamentale/foncière/profonde.

Tout comme l'absolu est lui-même *impossible* (à incarner ?).

Le 09 mai 2003



J'appartiens à la race tragique des questeurs d'absolu ; de ceux qui se brûlent les ailes et se désagrègent, inéluctablement, à l'approche du feu sacré.

Le secret est de ne pas franchir cette limite au-delà de laquelle la matière s'effiloche ; se dissout...

Garder l'humilité du langage...

Le ... 2003



Néant : antichambre de l'absolu...

Le 05 août 2003



- Corpus/distribution de mots essentiels ;
- Associations élémentaires ;
- Éradication de tous adjectifs subjectifs – si ce n'est des adjectifs désignant un état élémentaire.

Objectif : arriver à une « poésie d'état » – aboutissant à un état élémentaire – absolu (bannir l'anecdote/le mouvement narratif – arriver à l'objet figé).

Cette poésie, partant des mots, doit aboutir au monde.

Le ... décembre 2003



Corpus : *l'or ; une aube ; le vent ; une mèche ; le feu ; l'air ; un/le sang ; l'eau/une eau ; l'ombre/une ombre ; sombre ; nu(e) ; pur(e) ; la peau ; murmure/ramure ; la/une rose ; la/une vague.*

Le ... décembre 2003



Bribes :

*Une eau pure sous la nue  
L'air éteint [se soulevant] / [Adj. + soulevant]  
Un murmure, la peau nue  
[...] sous le vent*

Le ... décembre 2003



La démarche scientifique clôt autant un cycle qu'elle en ouvre un – étudiant/analysant ce qui a été fait (corpus) ; ce qui le sera (œuvre) [sur la base du corpus...].

Le 24 décembre 2003



L'abstraction est absolue\* ; le réel est relatif.

Toute vérité mathématique est absolue ; toute forme d'absolu/toute manifestation de l'absolu recouvre donc, nécessairement, une vérité mathématique

L'esprit/l'approche mathématique doit être au cœur de toute quête d'absolu/recherche de l'absolu.

L'art doit donc se fonder sur une rigoureuse démarche/logique mathématique.

Il y a de l'absolu dans les vers de Péguy : il est épars dans l'ensemble de son œuvre poétique ; le poète n'a cependant pas su le fixer dans une pièce unique/de synthèse/synthétique. Idem pour Genet (dans une moindre mesure). Idem pour Giono (mais c'est le propre de la prose que d'être « lâche » : la prose informe(lle), inapte à saisir, suggère seulement\*\*.)

---

\* On ne trouve l'absolu que dans l'abstraction (par opposition au réel) ; l'absolu n'est pas le réel/le sensible : tout est relatif dans la nature.

\*\* Une prose est un volume contenant où peut circuler librement de l'absolu ; un poème se veut la synthèse parfaite, la fusion entre contenu et contenant : métonymie parfaite, il est à la fois la partie et le tout.

Le 25 avril 2004

On parlera d'une plus ou moins grande concentration d'absolu, par exemple, dans tel roman de Giono, dans tel...

Le 25 avril 2004



La comptabilité est aux mathématiques ce que la littérature est à la poésie.

Le 1<sup>er</sup> mai 2004



Il n'y a pas de livre fait ; que des livres à faire...

Le 08 août 2004



Le poème doit *cristalliser* l'Être/l'absolu intérieur/la subjectivité [poème = cristal] : il doit être le *produit* [(al)chimique/physique/mathématique] de la rencontre entre la lave interne et l'air extérieur [création poétique = éruption volcanique → même processus]/de l'adéquation.

Pas d'effet de réfraction dans mon processus de création poétique : le poème n'est pas le produit d'éléments du monde ingérés par la subjectivité puis renvoyés transformés par le phénomène d'*adéquation* : la *matière* est exclusivement interne [matière = subjectivité ; matériau = verbe] – donc inédite.

Le 11 novembre 2004

Qu'y a-t-il de plus important ? La matière ou le matériau ? Réponse : le produit – et par voie de conséquence le Sens qu'il génère/est.

Le 11 novembre 2004

Dès lors que la matière est inédite, le produit sera nécessairement abstrait.

Le 11 novembre 2004





Bribes :

*Lors, une ombre posthume  
Aride sous le feu  
(...)*

*L'or, une aube sous le feu  
Nu de la parole ardente*

L'or - le feu - le sang - l'eau - l'ombre - sombre - amer.

La construction poétique précède l'Intuition afin de la susciter, la générer – la stimuler – et tend à l'Adéquation : la rencontre du langage et de l'intuition – du Verbe et du Sens : l'alchimie ou transformation du plomb langagier en or – ou quand le verbe et le Sens /l'Absolu se (con)fondent en expression de l'Absolu/en poème : LE poème.

La construction poétique s'élabore à partir de signifiants « purs » - élémentaires.

« L'or - le feu - le sang - l'air - l'eau... »

Elle proscrit/bannit l'anecdote (Soulages).

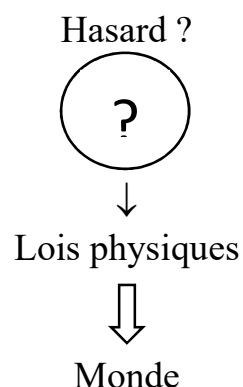


La construction poétique précède nécessairement le Sens, du fait de la perte de ce dernier...



Pas de Volonté Suprême/Dieu : la matière est régie par les seules lois physiques sans qu'il soit donné un sens à son organisation : la matière, livrée à elle-même, s'organise selon ses propres lois physiques.

Hasard.



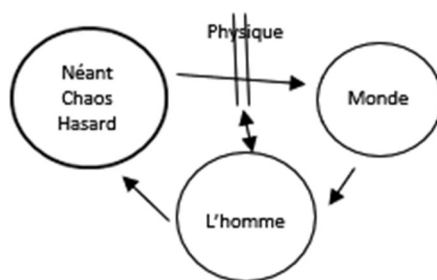
Qui/Quoi met en œuvre les lois physiques – si ce n'est elles-mêmes ? Se peut-il que des lois physiques s'organisent aveuglément sans organisateur, et même sans une volonté propre à les édicter ?

Le poème ne peut s'organiser lui-même, les lois de la prosodie sont impropres à se mettre seules en œuvre. Le poète est nécessaire.



L'univers est un chaos de hasard, régi par des règles physiques élémentaires sans Volonté suprême (sans cause, la science n'étant que mécanique).

L'homme, qui l'a compris, qui a atteint la connaissance des lois de fonctionnement – mais à qui la cause échappe toujours et pour cause – est déshérité, exilé du monde duquel il s'est détaché. Il est donc irrémédiablement exilé entre le néant universel et le monde premier, au niveau de la seule « mécanique » physique qu'il maîtrise relativement.



⇒ l'homme est le demi-dieu qui maîtrise les lois mais pas les causes, isolé de par sa condition → le rôle du poète n'est pas de tendre au néant (philosophe), de se cantonner aux lois (scientifique), mais de revenir au monde par le langage.



Il faut rechercher l'absolu en soi : le poème doit reproduire l'inconscient collectif de l'absolu (sentiment fusionnel d'appartenir à l'univers/au *Tout*) → le poème est un mouvement introspectif de retour à l'universel, de (con)fusion → perte de la conscience humaine/du savoir → retour à l'état [prénatal/...].

Tendre à l'absolu est en fait une régression, un retour à l'état originel de non-connaissance, l'acceptation du « mystère » (mais il n'y a pas mystère\* dans la

---

\* Il n'y a de mystère qu'au sens de l'homme savant, déraciné du Tout universel ; l'arbre, la rivière, éléments du Tout universel, ignorent le mystère, ne se posent pas la question des causes, de l'origine, de l'auteur ; la problématique du mystère ne peut être que celle de l'homme savant qui s'interroge, perdu, angoissé, exilé du Tout – pas celle de l'élément universel, inconscient.  
Le poème est le retour à l'inconscient.

mesure où, dans le fond, il n'y a rien à savoir : l'homme savant, qui maîtrise et sait reproduire les lois physiques, mathématiques, mécaniques qui régissent l'univers, ignore les causes – et ne peut que les ignorer dans la mesure où l'univers ne relève que d'un phénomène arbitraire et aléatoire : l'univers n'a pas d'auteur, de volonté suprême.

Tendre à l'absolu, c'est admettre que nous sommes éléments – humbles et à part entière – du Tout universel : c'est y revenir. Car l'homme savant, qui connaît, maîtrise, sait reproduire les lois qui régissent toutes choses, s'est élevé à un état intermédiaire de demi-dieu – entre le Tout universel dont il s'est banni, exclu par la connaissance (dont il était le bienheureux élément ignorant) et le mystère des causes qui le dépasse et l'angoisse.

Le 10 juillet 2007



Absolu : infinitude / loi cyclique / vérité mathématique / relativité → poésie.

- Infinitude → l'absolu est infini → le poème doit ouvrir à une profondeur sans fin.
- Loi cyclique → dans l'absolu tout se répète sans fin → itération des quatrains / des poèmes eux-mêmes qui se répètent.
- Vérité mathématique → les maths recouvrent une vérité absolue → la métrique assure cette vérité.

Le 27 août 2009



Il convient d'assumer le langage comme abstraction pure, qui tend vers l'absolu. Il n'appartient pas au langage de saisir « l'être », « la Présence », mais de capter l'absolu comme sensation – comme abstraction.

La Présence nous est déjà donnée sur terre, il est vain de vouloir la saisir par le langage, qui ne peut que l'altérer.

Le poème comme construction, composition, ne tend pas vers le sens, la représentation, le discours, la glose, mais vers la sensation pure : il élude le mécanisme intellectuel de traduction du signifiant en signifié : chaque mot, dans son rapport aux autres mots du poème, perd son sens traditionnel pour se fondre dans la synthèse poétique : il se produit un phénomène de synergie entre les mots qui, individuellement, les annihile comme monèmes signifiants (renvoyant à des signifiés) pour les réduire en « unités sensibles » indissociables de l'ensemble qu'elles composent et duquel s'élève l'absolu/la sensation d'absolu (chacune de ces « unités sensibles » ayant déjà une *valeur* dans l'absolu, renvoyant à une *intuition* de celui-ci).

Le poème est la résultante d'une intuition qu'a le poète de l'absolu [immédiatement/spontanément] transcrite en combinaison/composition langagière qui est censée la capter : ce phénomène de coïncidence c'est l'*adéquation*.

Le poème doit être court : idéalement trois quatrains en vers heptamétriques/heptamètres.

Fi du poème hermétique au sens caché : plus de sens mais la sensation pure.

Le 06 octobre 2009



Bonnefoy, qui tend au réel, au monde sensible – à la Présence – par une abstraction (le langage) se trompe : c'est un non-sens ; le réel nous est déjà donné sur terre, vouloir le saisir par son contraire n'est que vaine illusion – je dirais même démiurgie : le réel n'a lieu que sur terre, dans l'instant vécu par le vivant, et ne saurait être saisi, capté, figé par l'œuvre : c'est l'Être par opposition à l'Absolu qui ne saurait être éprouvé, vécu. On ne peut que pressentir l'Absolu, en avoir l'intuition : et c'est là le lieu du langage que d'élever, de porter cette intuition, de tendre vers elle. Car l'abstraction du langage, pour peu qu'elle occulte tout référent au monde sensible\*, ne peut que se confondre, coïncider avec l'Absolu dans ce qu'il a de virtuel, de subjectif, de fugitif, d'intemporel.

Le poète est le médiateur de cette coïncidence (cette adéquation), lieu de rencontre de cette combinaison langagière et de l'Absolu comme intuition.

Le poème en est le produit.

La poésie n'est pas le lieu de la Présence (le poète doit s'en détourner) mais de l'Ab-sence (de l'Ab-solu ; elle doit tendre à l'ab-straction).

L'absolu atteint nous remettra en harmonie avec le monde sensible (c'est donc « par le haut », par la quête de l'absolu, que l'on pourra reconquérir la Présence, et non « par le bas », par la tentation d'appréhender directement (et même rétroactivement) le monde par le langage.

Le poème doit être une combinaison de signifiants ayant une haute portée symbolique et universelle : le feu, l'or, le sang, l'aurore, l'aube...

Le verbe précède nécessairement l'intuition de l'Absolu, qu'il génère.

Alors que, traditionnellement, c'est l'intuition de l'absolu qui doit *organiser* le verbe (le langage comme mode d'expression de l'émotion, de la sensation).

La démarche poétique, expérimentale, aléatoire, est nécessairement itérative.

Le langage est devenu le matériau brut, vide de sens, préalable à l'émergence de ce dernier.

---

\* Pour peu qu'elle bannisse toute anecdote, et pourvu qu'elle s'élève à une combinaison parfaite.

Ce n'est plus le poète, vecteur traditionnel du Sens, qui se charge de le cristalliser en poème ; c'est à présent le verbe qui, par la vertu d'une combinaison spécifique, se charge de capter l'absolu et d'en éveiller l'intuition chez le poète\*.

[Le poète a perdu le Sens, ne lui reste plus que le verbe.]

Le poète n'est plus un voyant, ni un prophète, mais est devenu un artisan qui travaille le verbe, humblement, aveuglément, aléatoirement, jusqu'à ce qu'il parvienne à trouver LA combinaison parfaite propre à éveiller en lui l'absolu.



Avant le poète traduisait en mots ce qu'il ressentait ; à présent, il ressent ce que les mots veulent bien lui révéler.

- 1) Sensation → verbe
- 2) Verbe → sensation



L'absolu est néant\*\* ; s'y confondre/vouer est mourir...



## SUR L'ABSOLU

L'absolu ne se voit pas, ne s'entend pas, n'a pas de nom, d'image... Il se ressent, comme une intuition de plénitude, l'intuition que chaque chose, soi-même, est à sa place dans un ordre suprême.

L'art ne figure pas l'absolu, il l'éveille ; l'objet d'art n'EST pas l'absolu, il n'en est que le vecteur, le média ; car l'absolu est immatériel. (L'ampoule n'EST pas la lumière, elle n'en est que le canal.)

Dieu n'est qu'un nom que l'homme a tenté de poser sur l'absolu : il a cru l'enclorre, le maîtriser dans ce mot, ce signifiant. L'y enfermer avec toute une trame fantasmatique, relevant du pur arbitraire de son imagination, de ses croyances : croire, c'est un parti pris, une interprétation purement arbitraire, sans aucun fondement rationnel (à partir du moment où il y a un fondement rationnel, on cesse de croire pour SAVOIR).

Croire, c'est être sûr avant même que de savoir. Le sage ne croit pas : il sait, ou il ne sait pas. Et s'il ne sait pas, il doute, jusqu'à ce qu'une vérité scientifique vienne éclairer sa nuit. Mais il se garde bien de décréter, comme un oracle.

---

\* Ce phénomène de coïncidence entre la combinaison verbale parfaite et l'éveil à/de l'absolu, c'est l'adéquation.

\*\* Car l'absolu est Tout – donc rien.

Douter, c'est admettre que tout est possible, sans privilégier/reconnaître/admettre/adopter telle hypothèse à l'exclusion de telle autre, sans refuser, rejeter, condamner, bannir...

C'est laisser la porte ouverte sur cet immense champ de la connaissance qui nous échappe, admettre humblement cette immense et infinie lacune sans chercher à tout prix à la combler par quelque délire, foi, croyance, mythe, gnose que ce soit. C'est accepter le vide, l'abîme, le néant qui nous entoure.

Opaque brouillard recelant une multitude de vérités mathématiques et rationnelles non encore établies.

L'absolu, paradoxalement, réside dans la relativité des choses, cette loi universelle régissant les correspondances entre les éléments, chaque chose étant relative aux autres, n'existant que par rapport et dans sa relation aux autres éléments qui l'environnent. Et c'est cette trame complexe et infinie de correspondances et d'échanges, le mystère présidant à l'organisation étroite de ce réseau, qui caractérise l'absolu : quelle loi – quel hasard, a mis en corrélation les éléments entre eux ?

Car si tout phénomène s'analyse de façon rationnelle, relativement aux autres, rien encore ne permet d'embrasser d'UNE vérité suprême l'ensemble des phénomènes – si tant est que cela soit possible.

On peut cependant pressentir cette vérité, cet ordre suprême : là est l'absolu.

Dans la sensation.

Éléments d'un ordre – de L'ordre – il nous est impossible de nous en détacher pour l'embrasser d'un regard extérieur et dominant. Nous en sommes prisonniers comme partie intégrante.

Tout au plus nous est-il possible d'avoir une vision latérale/relative sur les autres éléments en relation directe, en interaction avec nous. Mais cette vision ne saurait être infinie.

Autant dire qu'à l'échelle de l'univers, de l'infini, cette vision, aussi lointaine – profonde – qu'elle nous paraisse, est infime, microscopique.

Nous avons projeté en Dieu ce fantasme d'omniscience qui nous fait défaut.

L'homme, demi-dieu en ce qu'il reproduit – recrée – les phénomènes naturels (les clone), remonte le courant de la « création » (analyse puis reproduit) ; les eût-il créés lui-même qu'il eût été Dieu.

Nous dépendons vitalement de l'existence du soleil, éléments relatifs à cette boule de feu...

Laquelle elle-même doit dépendre d'autres éléments...

Tout est lié dans un ordre hiérarchique par une chaîne sans fin – de l'infiniment grand à l'infiniment petit.

Notre galaxie elle-même, à n'en pas douter, est l'élément microscopique, cellulaire, d'un système bien plus vaste, dont elle participe par sa relation avec

d'autres éléments constituant ensemble un système plus vaste, lui-même lié à d'autres éléments constituant par leur relation un autre système plus vaste...



L'absolu, c'est de l'abstraction mais du supraréel – pas de l'irréel.

Le 16 janvier 2013

## NOTES MARGINALES

(Hors cahiers)

---

L'art est œuvre de sacré, quête d'absolu à travers cette absence qu'est le néant – qu'on pressent pourtant comme chargé d'un sens intemporel et immatériel qui nous échappe. Le but de l'art est justement de matérialiser - par le vocable, les sons, les couleurs – l'intuition de ce sens immanent qui ne paraît néant que parce qu'il nous échappe en ce que nous y prenons part comme éléments constitutifs : nous ne pouvons pas nous "abstraire" nous-mêmes en tant que consciences. D'où cette propension de l'homme à allégoriser l'absolu (Dieu par exemple) : comme conscience il ne peut s'empêcher de matérialiser ce qui lui échappe nécessairement (physiquement, on ne peut se détacher de soi pour se contempler dans sa globalité ; on cherche donc à "représenter" - et cette représentation demeure nécessairement subjective et abstraite, comme toute représentation de l'esprit).



Ce que cherche à saisir Bonnefoy, à travers ce qu'il nomme "la Présence", n'est jamais que cette part d'absolu que véhicule l'instant vécu.

Invariablement, le champ poétique reste celui de l'*ab*-straction et de l'*ab*-solu...



Nous n'avons aucun recul sur l'absolu puisque nous en sommes : nous n'en percevons donc RIEN.



